



HAL
open science

Une histoire architecturale de cinémas : genèse et métamorphoses de l'architecture cinématographique à Paris

Shahram Hosseinabadi

► **To cite this version:**

Shahram Hosseinabadi. Une histoire architecturale de cinémas : genèse et métamorphoses de l'architecture cinématographique à Paris. Histoire. Université de Strasbourg, 2012. Français. NNT : 2012STRAG021 . tel-01249521

HAL Id: tel-01249521

<https://theses.hal.science/tel-01249521>

Submitted on 4 Jan 2016

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

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

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES & SOCIALES (ED 519 SHS-PE)

EA 3400-ARCHE (Arts, civilisation et Histoire de l'Europe)

THÈSE présentée par :

Shahram HOSSEINABADI

soutenue le : **19 septembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'architecture

Une histoire architecturale de cinémas

Genèse et métamorphoses de l'architecture cinématographique à Paris

THÈSE dirigée par :

Mme CHATELET Anne-Marie

Professeur d'histoire et de culture architecturale à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, HDR

RAPPORTEURS :

M RAGOT Gilles

Professeur d'histoire et culture architecturale à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Bordeaux, HDR, rapporteur externe

Mme CLAUDE Viviane

Professeur à l'Institut d'urbanisme de Paris, HDR, rapporteur externe

Mme PELTRE Christine

Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, rapporteur interne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M DARIN Michaël

Professeur d'histoire et de culture architecturale à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, HDR

M BARNIER Martin

Professeur d'histoire du cinéma à l'Université Lumière-Lyon 2, HDR

Aux cinéphiles qui vénèrent la salle autant que le film !

Remerciements

L'avènement d'une thèse est souvent tributaire de tant de personnes qu'il est difficile de les toutes mentionner. J'adresse donc l'expression de ma gratitude, avec mes excuses anticipées, à tous ceux qui ont rendu possible l'achèvement de ce travail et que j'omets aujourd'hui.

Je souhaite en premier lieu adresser les plus sincères remerciements à ma directrice de thèse, Mme Anne-Marie Châtelet, dont les grandes qualités professionnelles et humaines m'ont aidé à avancer et terminer ce travail dans la confiance et la reconnaissance.

J'éprouve également une profonde gratitude envers M. Michaël Darin qui a contribué, par ses réflexions et ses remarques, à l'approfondissement de cette étude. Aussi, j'envoie mes remerciements à M. Jean-Jacques Meusy, l'historien des cinémas de Paris, dont les recherches méticuleuses ont nourri cette thèse.

Je remercie vivement M. Gilles Ragot, Mme Viviane Claude et Mme Christine Peltre, qui m'ont fait l'honneur d'être mes rapporteurs de thèse. Je suis également reconnaissant à M. Martin Barnier d'avoir aimablement accepté d'évaluer mon travail.

Sincères remerciements aux personnels de différentes archives et bibliothèques, entre autres, Archives de Paris, la Cinémathèque française, l'Institut français d'architecture, Bibliothèque historique de la ville de Paris et Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, qui m'ont toujours obligeamment accueilli et favorablement renseigné.

Je tiens aussi à remercier tous les amis de leur soutien, en particulier M. Ali Eta et Mlle Neda Ghasemvand pour leur précieuse aide technique à la reproduction des plans et la mise en forme des annexes.

Je dois évidemment un grand merci à ma famille : mes parents, sans le soutien et les encouragements desquels ce travail n'aurait pas vu le jour ; mes grands-parents et mes sœurs qui ont toujours cru en moi et m'ont donné confiance ; ma belle-famille qui m'a soutenu et enfin, ma charmante épouse qui m'a supporté en partageant avec dévouement les moments les plus difficiles de mes études doctorales.

Table des matières

Remerciements.....	4
Table des matières.....	5
Introduction.....	9
1. Du P.F.E. à la thèse.....	10
2. Bilan historiographique.....	11
3. Objectif, sources et méthode.....	18
Première partie : Expérimentation, Recherche d'inspiration (1907-1918).....	23
1. De la fonction au projet.....	24
1.1. « Naissance d'une notion ».....	24
1.2. Un nouveau programme architectural.....	27
1.3. Une typologie des projets.....	31
2. Répartition et insertion dans la ville.....	35
2.1. Les premiers quartiers du cinéma.....	35
2.1.1. Première vague (1907-1910).....	35
2.1.2. Seconde vague (1911-1913).....	38
2.1.3. Les années de la guerre (1914-1918).....	41
2.2. Le ciné dans la cité.....	43
2.2.1. Analyse des parcelles occupées.....	44
2.2.2. La salle dans la parcelle.....	48
2.2.3. Du parcellaire au projet.....	50
3. Elaboration des projets : de la commande à l'approbation.....	53
3.1. Typologie des commanditaires.....	53
3.1.1. Commanditaires particuliers.....	56
3.1.2. Sociétés commanditaires.....	57
3.2. Le choix de l'architecte.....	59
3.2.1. Architecte de quartier, premier concepteur de cinéma.....	60
3.2.2. La prise du relai par les « chevronnés ».....	61
3.2.3. Réputation et relations, atout maître des architectes.....	63
3.3. Le cadre réglementaire.....	64
3.3.1. La Préfecture de la Seine et le permis de construire.....	65
3.3.2. La Préfecture de Police et la sécurité publique.....	72

4.	Conception et composition architecturale	79
4.1.	Genèse d'un type architectural	79
4.1.1.	Une disposition typique de cinéma	79
4.1.2.	Une façade-modèle, un mode de décor	83
4.1.3.	Projets contemporains : parallélisme, divergence.....	85
4.1.4.	Postérité immédiate de Cinéma Exploitation	90
4.2.	Références à l'architecture théâtrale	94
4.2.1.	Premiers emprunts du cinéma au théâtre (1910).....	94
4.2.2.	Trois niveaux d'inspiration théâtrale (1911)	97
4.2.3.	Variations du type (1912-1913).....	103
4.2.4.	Eclipse des cinémas primitifs (1914-1918).....	114
4.3.	Evolution technique et conséquences architectoniques	119
4.3.1.	Lumière dans la salle obscure.....	119
4.3.2.	Aération passive, ventilation mécanique	122
4.3.3.	Construction : du bois au métal.....	126
Deuxième partie : Théorisation, synthèse des expériences (1919-1929)		131
1.	L'essor de l'après guerre (1919-1920).....	132
1.1.	Localisation des nouveaux projets	133
1.1.1.	Continuité dans la répartition géographique	133
1.1.2.	Irrégularité des parcelles occupées	134
1.2.	Une nouvelle génération de protagonistes	135
1.2.1.	Nouvelles sociétés commanditaires de salle	135
1.2.2.	Premiers architectes « spécialistes » de cinéma	138
1.3.	Nouveaux projets dans la lignée des anciens	141
1.3.1.	La salle, « l'élément dominant ».....	141
1.3.2.	Disposition intérieure, développement sans innovation	144
1.3.3.	Le décor, une question majeure.....	152
1.3.4.	Monumentalisation des façades.....	159
1.3.5.	Aspects techniques : construction et ventilation.....	165
2.	Premières réflexions sur l'architecture cinématographique (1920-1928).....	173
2.1.	Revue cinématographique, conseils architecturaux	174
2.1.1.	« Construire » selon Georges-Michel Coissac (1920).....	174
2.1.2.	<i>La Cinématographie française</i> et la salle modèle	179
2.2.	Cinéma et milieux architecturaux	182

2.2.1.	Enquête auprès des « maîtres » (1921)	182
2.2.2.	Le cinéma dans les revues d'architecture	189
2.2.3.	Un « traité » d'architecture cinématographique (1925)	203
2.2.4.	Le hangar noir de Mallet-Stevens	213
2.3.	Une étude prospective, un manuel pour exploitants	218
2.3.1.	<i>Mon Ciné : la salle d'avenir</i> (1928)	218
2.3.2.	<i>Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité ?</i>	221
3.	Le coup de frein (1921-1929).....	229
3.1.	Les rares réalisations des années folles	229
3.1.1.	Un cinéma aux Champs Elysées ?!.....	230
3.1.2.	Sociétés immobilières et les Grand Prix de Rome.....	233
3.1.3.	Les projets d'une période de transition	239
3.1.4.	Paramount, révolutionnaire ou synthétique?.....	246
3.2.	Conquête de la légitimité.....	252
3.2.1.	Intellectualisation du cinéma, salles spécialisées (1924-1930)	252
3.2.2.	Nouveau règlement pour les salles de spectacles (1927)	260
3.2.3.	L'école des Beaux arts et le cinéma.....	265
Troisième partie : Renouveau formel et fonctionnel, modernisation (1930-1939)		273
1.	Généralisation du parlant, l'essor des temples cinématographiques (1930-1934).....	274
1.1.	Contexte général de l'élaboration des projets	275
1.1.1.	Implantation des salles selon la vieille recette.....	275
1.1.2.	Variété des commanditaires, architectes spécialisés	276
1.2.	Modernité en forme, continuité dans l'espace	280
1.2.1.	L'acoustique et la conception des salles	280
1.2.2.	Une disposition intérieure désormais « classique ».....	284
1.2.3.	Modernités technique et esthétique.....	287
1.3.	Réception et publication des cinémas	295
1.3.1.	<i>La Construction moderne</i>	296
1.3.2.	<i>L'Architecte et L'Architecture</i>	302
1.3.3.	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i>	309
2.	Cinéma d'actualités, antithèse ou synthèse ?	318
2.1.	Le phénomène Cinéac	318
2.1.1.	Les actualités au cinéma.....	318
2.1.2.	Premier circuit de salles d'actualités	319

2.1.3.	L'œuvre du tandem de Montaut-Gorska.....	327
2.1.4.	Cinéac et les revues spécialisées.....	330
2.1.5.	Paris Soir, imitation ou variation ?	331
2.2.	L'influence de Cinéac, au-delà des salles d'actualités.....	335
2.2.1.	Du « temple » à « l'épicerie » !.....	335
2.2.2.	Rationalisation intérieure, illumination extérieure.....	340
2.2.3.	Cinéma, architecture publicitaire, architecture lumineuse	348
	Conclusion	355
	Bibliographie.....	368
	Sites web consultés.....	376
	Sources	378
	Sources imprimées.....	380
	Périodiques consultés.....	382
	Résumé.....	385
	Résumé en anglais.....	385

Introduction

1. Du P.F.E. à la thèse

Lorsque je proposais, il y a sept ans de cela, la conception d'une « Maison de cinéma » comme mon projet de fin d'étude d'architecture¹, je ne pensais point m'engager dans une voie si longue et périlleuse ! Ce projet étudiantin, dont le programme comprenait plusieurs salles de spectacle, impliquait d'emblée une brève étude de l'architecture des cinémas : un mémoire esquissant les tendances du jour, étoffé facultativement d'un rapide regard rétrospectif. Cela incitait à une première recherche, aussi sommaire fût-elle, sur le cinéma, son histoire et son architecture. La lecture, à cette occasion, d'un ouvrage intitulé *Cinema Builders*², éveilla mon intérêt pour les cinémas d'antan, encore davantage pour le passé des cinémas. Edwin Heathcote, l'auteur britannique du livre, plutôt critique qu'historien de l'architecture, y proposait une histoire stylistique des cinémas. S'appuyant sur des exemples puisés dans le monde entier, il tentait de brosser le tableau des différents « styles » tour à tour adoptés, le long du XXe siècle, dans la conception des salles : de l'exotisme à l'art-déco, du modernisme et de l'expressionnisme à *Folding Architecture* des années 1990. Malgré ses limites et lacunes, notamment dans la problématisation et l'argumentation, cet ouvrage soulevait des questions intéressantes, à l'instar des rapports du Mouvement moderne avec le cinéma et son architecture. Par ailleurs, le lecteur francophone que j'étais ne pouvait ne pas être étonné de la part minimale faite aux cinémas français dans ce panorama international. Quoi qu'il en soit, *Cinema Builders* fournit tant bien que mal un aperçu historique à mon mémoire du projet de fin d'étude, et me persuada, au-delà, de la possibilité d'une histoire architecturale des cinémas. L'arrivée en France en vue de poursuivre les études allait m'offrir l'occasion de définir, mûrir et réaliser ce projet.

Admis en master recherche « Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines » à l'Ecole d'architecture de Versailles, je débutai mes recherches sur les cinémas en France dans le cadre du mémoire, mais dans la perspective d'une thèse. Cette première étude, menée également sous la direction d'Anne-Marie Châtelet, se focalisa sur les salles de Paris édifiées dans l'entre-deux-guerres ; ces limites chronologiques et géographiques étant définies, d'une part, en tenant compte de quelques travaux existants, et d'autre part, en fonction de la matière disponible. A la lecture des articles et ouvrages consacrés aux cinémas français, les années vingt et trente semblaient la période cruciale

¹ *Maison du cinéma de Téhéran*, projet de fin d'étude soutenu à la Faculté de l'architecture de l'Université de Téhéran, automne 2006, sous la direction du professeur Simon Aivazian.

² Heathcote 2001.

dans l'apparition d'une architecture propre au cinéma, l'âge d'or pour ainsi dire de « l'architecture cinématographique »³. Les écrits concordent, cependant, pour affirmer le manque d'une étude méthodique de cette période⁴. Et cela malgré l'abondante publication des salles notamment de Paris dans les revues d'architecture de ces années-là ; reproductions qui permettaient de constituer un corpus plus ou moins représentatif. Ainsi, le mémoire de Master comme la préparation sinon l'ébauche de la thèse, fut essentiellement basé sur les sources imprimées : des périodiques spécialisés, mais aussi deux recueils publiés par des architectes de cinémas, eux-mêmes⁵. Méthodologiquement, cette première étude s'inspira du travail de Johann Friedrich Geist sur les passages couverts⁶, et fut également guidé par les réflexions de Michaël Darin sur l'histoire typologique de l'architecture⁷. D'une part, ces dernières mettaient en évidence l'intérêt, pour l'histoire de l'architecture, des études du « grand nombre » ; études qui intégrant et considérant les réalisations ordinaires parallèlement aux chefs-d'œuvre, permettraient d'apprécier la production architecturale dans sa totalité. D'autre part, les analyses typo-morphologiques des passages de Geist donnaient un exemple pour élaborer une méthode adéquate à l'étude de larges corpus. Dans cette optique, un échantillon d'une quarantaine de cinémas parisiens de l'entre-deux-guerres fit l'objet d'une étude analytique afin de retracer l'évolution architecturale des salles durant une période présumée déterminante. Ce premier essai, loin d'être un travail achevé, permet, à la fois, d'éclaircir les problématiques d'une « histoire architecturale du cinéma », et d'établir les instruments de recherche et d'analyse appropriés pour traiter ces problématiques dans le cadre de la thèse.

2. Bilan historiographique

Si le manque d'étude historique sur l'architecture des cinémas est incontestable, les cinémas ne représentent pas pour autant un domaine totalement inexploré. Lieux de mémoires et donc objets de nostalgie, les salles de cinéma ont suscité, de temps à autre, des écrits et des recherches plus ou moins approfondis. C'est chez les Anglo-saxons que les premiers textes historiques consacrés aux cinémas ont parus, et ce, dès les années 1960⁸. Depuis, chaque décennie a vu la publication d'un, voire de plusieurs livres sur les *Picture Palaces* britanniques ou les *Movie Theatres* américains. Pour la plupart richement illustrés,

³ Comme exemple voir : Lacloche & Gribé 1983, p. 18 ; Cabezas 1985, p. 23.

⁴ Entre autres Buxtorf 2005, p. 119 ; Alberta & Gili 2001, p. 342.

⁵ Vergnes 1925 ; Montaut & Gorska 1937.

⁶ Geist 1988.

⁷ Darin 2007.

⁸ Pour les Etats-Unis voir Hall 1961 ; pour le Royaume-Uni, Sharp 1969.

ces ouvrages se contentent généralement d'exposer une suite de brèves descriptions des salles légendaires, des cinémas les plus emblématiques des Etats-Unis ou de l'Angleterre. Bien que la question de l'architecture n'y soit jamais totalement négligée, elle est souvent abordée sous l'angle de l'aspect décoratif des salles et celui de la stylistique des façades. Certains de ces ouvrages s'intéressent aussi aux protagonistes⁹, auréolant une poignée d'architectes et de directeurs de salles qui auraient marqué de leur empreinte la construction des cinémas de part et d'autre de l'Atlantique. Rapportant souvent les mêmes idées, reprenant parfois les mêmes formules, ces écrits paraissent davantage des récits historiques que des histoires méthodiques. De telles études existent également sur les cinémas de la plupart des pays notamment de l'Europe comme l'Allemagne, la Suède, la Belgique, la Suisse, l'Italie¹⁰ etc. Généralement parues dans les années 80 ou 90, surtout à l'occasion du centenaire du cinéma, ces publications réagissaient à la vague généralisée des démolitions de grands cinémas déclenchée dans les années 1970 ; elles visaient à sensibiliser le public envers un certain « patrimoine », à rendre hommage aux anciennes salles que menaçaient alors les projets commerciaux des trente glorieuses¹¹.

L'exemple français qui se rapproche le plus de ce genre de publication est l'ouvrage de Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, paru en 1981¹². Passionné des salles obscures, ce directeur de galerie d'art, diplômé en sciences économiques et politiques, fut l'instigateur et le président d'une association baptisée Eldorado qui lutta entre 1978 et 1995 pour la sauvegarde des anciens cinémas¹³. En vue de les faire connaître et reconnaître, cette association entreprit de rassembler les informations et documents disponibles sur les salles disparues ou en voie de transformation. Ainsi fut créée une petite collection de pièces écrites (articles, coupures de presses, quelques ouvrages) et de pièces iconographiques (clichés, reproductions de photographies, moins souvent des plans déjà publiés)¹⁴. Légués aux archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine après la disparition de l'association,

⁹ Voir comme exemple Maggie 1994 dont le titre est parlant : *The show starts on the sidewalk : an architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee* ; ce dernier étant un architecte américain (1899-1990) bâtisseur de nombreuses salles sur la cote ouest.

¹⁰ Voir respectivement pour ces pays : Hänsel & Schmitt 1995 ou Baacke 1982 ; Furberg 1989 ; Biver 2009 ; Jezler, Kübler & Lepdor 1996 ; Salamino 2009.

¹¹ Sur ce point, remarquer, dans le catalogue annexé, les nombreux cinémas de Paris fermant leurs portes dans les années 60 et 70 pour céder la place à des supermarchés ou espaces commerciaux ; l'exemple emblématique en étant le plus grand cinéma de l'Europe, le Gaumont Palace de la Place Clichy, démoli et remplacé, en 1973, par un complexe hôtelier, un parking et une galerie commerciale.

¹² Lacloche 1981.

¹³ Il est actuellement (mai 2012) conseiller au Ministère de la culture et de la communication, voir : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Le-ministre-et-son-cabinet/Francis-Lacloche-conseiller-pour-les-programmes-de-democratisation-culturelle-de-soutien-a-la-photographie-et-au-mecenat-en-charge-du-suivi-du-projet-Marseille-Provence-2013>

¹⁴ Pour l'inventaire détaillé de ce fonds voir http://archiwebture.citechaillot.fr/pdf/asso/FRAPN02_ELDOR_REPERAGE.pdf

ces documents auraient par ailleurs servi à quelques publications : plusieurs articles¹⁵, et surtout deux ouvrages dont le premier, *Architectures de cinémas*, est une approche historique, et l'autre, *50 lieux, 50 villes*, plutôt une analyse urbanistique des cinémas¹⁶. Celui-là, premier essai historique en français sur les cinémas, se propose d'esquisser le panorama mondial de l'architecture cinématographique, des origines aux années 1960. Partant, il peut être considéré comme le précédent sinon l'inspirateur de *Cinema Builders* anglais ; malgré une vingtaine d'années d'écart, des affinités de forme et de contenu sont manifestes entre les deux ouvrages. *Architectures de cinémas* est composé de cinq parties plus ou moins thématiques et chronologiques, chacune traitant de la ou des tendances architecturales dominantes dans la construction des salles à différentes époques ; tout cela est étayé d'exemples tirés des grands cinémas américains ou de leurs équivalents européens. Ainsi, dans la première partie, qui va de l'apparition du cinéma jusqu'au début des années 20, sont évoqués les premiers lieux de projections cinématographiques (music-halls, cafés-concerts, théâtres), mais aussi l'exploitation foraine du cinématographe. Puis, des exemples de salles construites dans les années 1910 à l'appui, l'auteur souhaite montrer que les cinémas de cette époque portent la marque soit de l'architecture théâtrale du XIXe siècle soit des baraques au décor fantaisiste des forains. La deuxième partie, intitulée « Les temples », cherche à mettre en évidence l'analogie des cinémas des années 20 et 30 avec les lieux de culte et les cathédrales. Ensuite, dans une ébauche de typologie stylistique, sont évoquées tour à tour les salles atmosphériques des Etats-Unis et leur descendance européenne, les cinémas exotiques à l'architecture inspirée des civilisations anciennes (asiatiques, moyen-orientales, égyptienne), et enfin l'apparition du « style Art déco » en Europe, son essor en Amérique et son application aux salles de cinéma. Le modernisme et le symbolisme font l'objet d'une partie suivante qui aborde également la question de l'image et de l'identité architecturale des cinémas en décrivant l'exemple de deux circuits de salles créés respectivement en Angleterre et en France. A la question du style succède la question urbaine : une brève étude de l'insertion des salles dans les villes, plus exactement de leur place dans le paysage urbain. A cet égard, les façades de plusieurs cinémas édifiés dans l'entre-deux-guerres sont analysées avec un regard sur le décor et son évolution au cours des années trente. La dernière partie traite sommairement des constructions des années 50 et 60, après une évocation de l'évolution urbaine de l'après guerre. L'auteur termine enfin son livre en préconisant des innovations architecturales, à l'instar des salles itinérantes, comme remède à la baisse de la fréquentation des cinémas depuis les années 70. Comme ce résumé le donne à voir et le titre le sous-entend –architecture et cinéma tous deux au pluriel- cet ouvrage illustre des visages de l'architecture cinématographique à travers le

¹⁵ Entre autres : Lacloche & Gribé 1985.

monde ; ceci aussi bien par le texte que par un album assez riche d'images. Il avance des idées intéressantes sur les changements de forme et de style (décor et façade) des cinémas, encore que pour la démonstration, il se contente d'évoquer brièvement quelques exemples des grands cinémas les plus connus et souvent de l'Amérique. Ses limites sont liées à sa large étendue historique et géographique, son acception restreinte de l'architecture, enfin, et surtout, la généralisation des constats relevés dans quelques cas pour ainsi dire singuliers. Par ailleurs, si le peu de développement sur les cinémas français, malgré de nombreuses illustrations, laisse le lecteur sur sa faim, celui-ci est néanmoins enchanté par une riche bibliographie détaillée et classée par pays ; fruit sans doute des recherches menées au sein de l'association Eldorado. Abondamment cité sinon plagié dans les écrits de quelques essayistes-historiens qui se sont depuis intéressés au sujet, l'ouvrage de F. Lacroche demeure, à ce jour, le livre de référence en français sur l'histoire de l'architecture des cinémas. Pour notre part, vues les réserves faites ci-dessus, nous ne nous y référons guère directement, mais seulement lorsqu'il s'agira de mettre à l'épreuve, précisément dans le cas des salles parisiennes, les idées reçues à propos de l'architecture cinématographique.

Un autre ouvrage fondamental et incontournable en français, quoique dans un registre très différent du précédent, est *Paris-Palaces* de Jean-Jacques Meusy¹⁷. Chercheur émérite au CNRS, ce dernier peut être considéré, à l'heure actuelle, comme le seul historien des cinémas en France. Ayant mené des recherches méticuleuses en particulier sur les salles parisiennes d'avant la première guerre, il a publié outre de nombreux articles notamment dans la revue *1895*, deux ouvrages principaux : *Cinémas de France* en 2009, et *Paris-Palaces* en 1995, tous deux couvrant la période 1894-1918. Si le premier, portant le sous-titre « une histoire en images », est un recueil de vieilles cartes postales commentées et expliquées¹⁸, le second propose une histoire presque exhaustive de l'exploitation cinématographique à Paris. Cette étude fort bien documentée, s'appuie d'une part sur des sources imprimées, notamment les périodiques aussi bien généraux que spécialisés, et d'autre part sur des sources d'archives : actes administratifs, brevets, permis de construire etc. Il y a même parfois recours aux témoignages de survivants recueillis par l'auteur lui-même. En croisant tous ces documents, Jean-Jacques Meusy retrace la genèse de l'industrie du cinéma à Paris. Il en aborde les divers aspects, de la production des films et matériels à l'exploitation des salles : les premiers lieux de projections cinématographiques, leurs programmations, tarifs et recettes, l'apparition des métiers du cinéma dont celui de

¹⁶ Lacroche & Gribé 1983.

¹⁷ Voir Meusy 2002.

¹⁸ Pour un compte rendu de cet ouvrage voir : Jean A. Gili, « Jean-Jacques Meusy, *Cinémas de France 1894-1918. Une histoire en images* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 09 mai 2012. URL : <http://1895.revues.org/3812>

l'exploitant, la constitution de toute une corporation, enfin, les événements déterminants et les personnages marquants. Quant à l'architecture, outre de nombreuses illustrations, l'auteur s'emploie à fournir la description de la plupart des salles, évoquant sommairement l'espace intérieur et la façade des cinémas vraisemblablement d'après les plans de permis de construire. Bien que comportant des remarques intéressantes et rapportant des informations inédites, l'ouvrage n'a pas pour principal centre d'intérêt l'aspect architectural des salles, partant, l'auteur s'est contenté d'une approche descriptive sans chercher à problématiser ni approfondir cette question. Vu la singularité et la qualité de ce travail, nous nous reporterons volontiers à ce « classique » de l'histoire des cinémas parisiens, notamment en ce qui concerne les questions liées à l'industrie du cinéma et à l'exploitation des salles.

Sur l'aspect architectural des cinémas dans les années vingt et trente, il faut citer un article paru dans la revue *Bibliothèque de l'école des Chartes* en 2005, dans un numéro thématique consacré aux « réalités architecturales et artistiques aux XIXe et XXe siècles : entre utopie et nostalgie »¹⁹. Signé Anne-Elisabeth Buxtorf, conservateur au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, cet essai de 27 pages s'intitule « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres, l'utopie à l'épreuve de la modernité » ; il s'intéresse au problème que représente, selon l'auteur, la conception de la salle de cinéma pour les architectes : le défi de réaliser un lieu d'illusion propice à la rêverie, tout en aspirant aux idéaux de l'architecture moderne ancrés dans la sincérité et la vérité. Pour aborder cet aspect de la problématique de l'architecture cinématographique, le texte s'appuie tour à tour sur les périodiques de l'époque, sur quelques documents d'archives et sur les travaux existants. L'auteur part de l'idée que la question de la salle de cinéma ne s'est posée « d'une façon aigüe » qu'au lendemain de la première guerre mondiale, avec comme enjeu d'établir l'interface entre le monde diurne de la rue et celui des ombres de la salle. Elle reprend, à cet égard, la fameuse assimilation du cinéma à la cathédrale, analogie empruntée aux journalistes des années trente et basée essentiellement sur l'immensité de la taille et l'énormité de l'échelle de certaines salles de l'époque. L'auteur fait ensuite allusion à une divergence de vues chez les architectes face au problème de la salle de cinéma : d'une part, l'idée de la primauté de l'architecture en tant que « réalité » sur l'illusion du film, extraite des propos inédits d'un architecte interrogé par la revue *l'Esprit nouveau* en 1921 ; d'autre part, l'extrême simplicité et le « minimalisme » architectural de la salle de cinéma préconisé notamment par Robert Mallet-Stevens, adepte du Mouvement moderne dont le projet du Palais de la Lumière à l'Exposition de 1937 est longuement décrit et considéré comme une

¹⁹ Pour le résumé de ce tome voir le site de la revue : <http://www.enc.sorbonne.fr/RevueBEC/bec20051.htm>

ode au cinéma. Revenant à la question principale de l'article, « comment être moderne et dans le même temps attirer un spectateur peu intéressé par le modernisme de l'architecture », Anne-Elisabeth Buxtorf qualifie les salles parisiennes d'exemples d'éclectisme plutôt que d'avant-garde architecturale. Elle estime en fait que tout ce qu'il y a de moderne dans les cinémas parisiens relève de la recherche du confort et se concrétise dans l'agencement et l'équipement intérieur ; c'est d'ailleurs par là même, conclut l'auteur, que les cinémas introduisent une certaine modernité dans la ville. En somme, imprégné des idées reçues, cet essai a néanmoins le mérite de révéler quelques faits historiques jusqu'alors négligés, en particulier la tentative de *l'Esprit nouveau* de faire une enquête sur les conceptions architecturales des cinémas auprès des architectes renommés ; découverte qui offre une piste à suivre.

A l'instar de cet essai, plusieurs articles peuvent être cités traitant chacun d'un certain aspect de l'histoire des cinémas. Quelques uns des plus intéressants de ces écrits ont été publiés dans la livraison consacrée aux « Décors, studios et salles de cinéma » de la revue *Monuments historiques*, parue en février 1985 avec le sous-titre « La dernière séance ». Parmi ceux-là, « Anciennes salles de cinéma et avatars » de Gérard Gribé et Francis Lacroche, reprend et résume les grandes lignes de *Architectures de cinémas*, mais en focalisant sur les salles françaises. Supposant que les théâtres municipaux ont été le modèle initial des cinémas, les auteurs soulignent le rôle du film sonore dans l'abandon des références théâtrales pour l'adoption d'un vocabulaire moderniste. Ils rappellent cependant que le cinéma n'est pas, dans les années 30, le meilleur terrain de l'architecture moderne et que le programme fixé par les exploitants aboutit souvent à des architectures exotiques ou à des aberrations métaphoriques. Ils voient dans la Seconde Guerre mondiale une rupture : le décor perd son intérêt, le public change et « la guerre d'espace » entraîne l'apparition des multisalles. Ces dernières font ensuite l'objet d'une description critique, notamment en ce qui concerne leur architecture dépourvue d'imagination et d'ambiance. Enfin, Gribé et Lacroche sont convaincus que seule une révolution comparable au parlant pourrait redonner au cinéma un nouveau souffle exaltant également son architecture. Dans un autre article de cette même livraison, intitulé « Du cinéma théâtre au théâtre cinéma », Hervé Cabezas s'intéresse aux rapports de ces deux types d'édifice. Non loin des thèses des précédents auteurs, ce conservateur de musée cherche à mettre en évidence, d'abord, l'imitation du théâtre par le cinéma en décrivant les éléments empruntés aux théâtres dans les premières salles de cinéma, et cela tout en rappelant, des extraits à l'appui, que les différences entre les deux genres de spectacle et leurs salles ont été soulignées dès le début des années 1920. De même, il est d'avis que les années trente ont été décisives pour l'évolution des cinémas parisiens en ce qu'elles témoignent de l'abandon de l'héritage architectural du

théâtre. Enfin, l'idée peut-être originale de cet article est qu'avec la généralisation de l'électricité permettant l'obscurité totale dans les salles, le théâtre reprend à son tour certains principes du cinéma, et le sens de l'influence s'inverse. Un troisième article de *Monuments historiques*, signé par Valérie Kauffmann et Vincent Renié, aborde un type particulier de salles dites d'actualités. Considéré comme un fait social qui se concrétise en un objet urbain original dans les années trente, le cinéma d'actualités est opposé, par les auteurs, au cinéma spectacle. Ils proposent une courte histoire du circuit Cineac, première chaîne de cinémas d'actualités, évoquant les caractéristiques architecturales de ses salles qui ont servi d'exemple à d'autres sociétés d'exploitation. L'article se termine, sur un ton presque nostalgique, par la disparition de ces objets urbains dont le seul survivant est le Cinéac d'Amsterdam, œuvre de l'architecte Johannes Duiker, un monument de l'architecture moderne européenne qui fonctionne encore dans son état initial. Malgré leurs limites et leurs approches fragmentaires, les articles réunis dans ce numéro de *Monuments historiques* composent une synthèse des idées et des connaissances historiques jusqu'alors acquises sur les cinémas et leur architecture avant la seconde guerre mondiale ; connaissances auxquelles les rares publications postérieures n'ajouteront pas grand-chose. Lorsque, une dizaine d'années plus tard, la Délégation à l'action artistique de la ville de Paris fera une exposition pour célébrer le centenaire du cinéma, le catalogue paru à cette occasion sera consacré aux « Cinémas de Paris 1945-1995 »²⁰, réunissant un ensemble d'articles plus ou moins indépendants qui brosse le tableau de la situation des cinémas de Paris depuis la fin de la guerre. La répartition géographique, la programmation et la fréquentation des salles, les différents types de salles en fonction des modes d'exploitation et des chiffres d'affaires, le public des salles et son évolution constituent les principaux thèmes abordés. La question architecturale fait l'objet de l'un des cinq chapitres du catalogue ; elle est étudiée à travers un aperçu des cinémas des années trente basé essentiellement sur trois réalisations célèbres de l'époque, comprenant une évocation sommaire des caractéristiques des salles de chaque décennie depuis la libération, pour finir sur les multisalles et les tendances architecturales des années 80 et 90. Si le panorama esquissé de la période 1950-1990 paraît original et fort intéressant, le texte sur la période précédente n'est guère loin d'un recueil de lieux communs. Ainsi, des idées telles que « l'imitation du théâtre par les premiers cinémas », et « le film parlant, la cause d'une architecture propre au cinéma, par ailleurs marquée d'une touche de modernité quoique tempérée des années trente » ont été énoncées et répétées depuis plusieurs décennies, au point de devenir des clichés constituant le fond de tout écrit historique sur l'architecture des cinémas. Il faut aussi remarquer que ces essais ne sont produits ni par des architectes, ni par des historiens du cinéma ou de l'architecture, mais

²⁰ Voir Andia 1995.

sont souvent l'œuvre de cinéphiles, amateurs de l'histoire, conservateurs de musées, de bibliothèques ou de galeries d'art qui se sont intéressés pendant quelque temps aux anciennes salles de cinéma. D'où, d'ailleurs, le traitement superficiel de l'architecture, réduisant souvent cette dernière à une question de style et de décor. Quoi qu'il en soit, la rareté des références et le désintérêt des « spécialistes » sont autant de raisons pour réfléchir sur l'intérêt et les enjeux d'une étude historique approfondie des cinémas et de leur architecture, quitte à défier la carence des sources.

3. Objectif, sources et méthode

C'est donc dans une approche critique des idées reçues que la présente étude aborde la genèse du cinéma en tant qu'architecture ; l'objectif étant de mettre en évidence les différentes phases, les tenants et les aboutissants de l'élaboration d'un nouveau type d'édifice apparu suite à l'invention et au perfectionnement de la cinématographie. Le corpus d'étude et l'étendue des recherches – Paris ; 1907-1939- ont été fixés dans un souci de faisabilité et d'exhaustivité, mais il a été également tenu compte de l'importance historique des dates et de l'aspect symbolique du lieu. Paris est, en effet, communément reconnu le berceau du cinéma. L'année 1907 représente, comme nous le verrons, une date charnière pour le monde cinématographique. Enfin, avec ses conséquences économiques et urbaines, les progrès technologiques et les changements socioculturels qu'elle entraîne, la Seconde Guerre mondiale ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire des cinémas²¹. Cette recherche a donc pris comme point d'ancrage le cas des cinémas parisiens étudiés à partir de sources primaires tout en essayant de le placer dans son contexte. Pour ce faire, elle s'appuie, d'une part, sur les sources imprimées, notamment les revues spécialisées, pour aborder la réception des œuvres, l'échange et la propagation des idées ; d'autre part, sur les travaux existants traitant des expériences faites ailleurs, soit des réalisations connues et reconnues d'autres pays, soit des traditions architecturales transférables d'autres types d'édifices, en particulier du théâtre.

Afin de disposer d'un corpus représentatif des cinémas parisiens, les recherches ont débuté, aux Archives de Paris, par le dépouillement de l'*Annuaire et almanach du commerce*

²¹ Sur ce point, nous nous reportons entre autres à Gribé & Lacloche 1985, p. 29, tout en admettant volontiers que cette affirmation mériterait examen et une étude plus approfondie.

et de l'industrie dit Bottin du commerce²², ce qui a permis de faire la liste des établissements affectés à l'exploitation du cinématographe depuis son invention jusqu'aux années 1940. Les noms, les localisations et les dates recueillies ont ensuite servi au repérage des permis de construire des édifices exploités comme salle de cinéma. Ainsi, à l'issue de cette première étape, un corpus d'environ 200 cinémas projetés entre 1907 et 1940 a pu être constitué, avec un fonds très riche de documents graphiques (plans, coupes et façades) et de pièces écrites (diverses correspondances, prescriptions, devis descriptifs et estimatifs, etc.). Cette documentation a été par la suite exploitée en vue d'établir, pour chaque cinéma, une fiche-type regroupant des informations principales telles les dates, les protagonistes et la nature du projet, complétée par une description des dispositions architecturales projetées et des dispositifs techniques adoptés²³. L'étude comparative de ces réalisations a mis en évidence les principaux traits spatio-formels des projets et a permis de définir un ensemble de critères d'analyse. Par une méthode inspirée de celle de Geist pour l'étude des passages couverts, l'analyse des projets à partir de chaque critère a été traduite dans un tableau, outil de travail qui a permis de mieux appréhender la variété et l'évolution des partis adoptés en réponse à un même problème²⁴. Les constats de ces analyses typo-morphologiques ont constitué à leur tour les prémisses des hypothèses sur l'apparition et l'évolution de l'architecture cinématographique. Outre les Archives de Paris, principale source de cette étude, d'autres archives ont été également consultées en vue d'enrichir la documentation et de croiser les informations, notamment sur les protagonistes des projets, les commanditaires et les architectes des cinémas, mais ces recherches n'ont pas permis un apport considérable. Les archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine (ancien Institut français de l'architecture), consultées dans l'espoir de repérer des fonds d'archives des architectes de cinémas, n'ont finalement fourni que des documents fragmentaires sur quelques projets de salles datant des années trente. De même, le dépouillement des archives de la Société française des architectes (ancienne SADG) n'a apporté comme matériau que des informations primaires sur une dizaine d'architectes de cinéma, précisément les dates et lieux de naissance, de formation et de travail avec parfois leurs principales œuvres, postes, primes et honneurs. En ce qui concerne les exploitants des cinémas potentiellement commanditaires des projets, ont été consultées les archives du Centre national du cinéma et de l'image animé (CNC), celles de la Cinémathèque française et des grandes sociétés cinématographiques notamment Gaumont et Pathé. Très riches sur la production des films, la programmation, la fréquentation, les recettes et globalement les questions liées à

²² Considéré comme l'ancêtre des pages jaunes de l'annuaire du téléphone, le *Bottin du commerce* est une publication en série comportant les noms et les adresses des commerçants et des fabricants de la capitale et de sa banlieue. Pour plus de détails voir Rouleau 1988, p. 22.

²³ Le catalogue des cinémas en annexe est une version modifiée et sélective de ce fichier.

²⁴ Pour un exemple de ces tableaux analytiques voir Annexes, p. 8.

l'exploitation des établissements, ces fonds ne contiennent pas d'éléments importants sur la production des projets architecturaux, ni sur les rapports des exploitants avec les architectes. Enfin, les archives de la Préfecture de Police, dont l'autorisation était indispensable à l'ouverture de tout établissement de spectacle à Paris, n'offrent en ce qui concerne les cinémas qu'une série de rapports du bureau de la censure sur les directeurs de salle pendant la Seconde Guerre mondiale. Par conséquent, le présent travail est une histoire construite essentiellement avec le matériau extrait des archives de la ville de Paris, et plus précisément des permis de construire des cinémas. Les sources imprimées, les revues spécialisées, périodiques architecturaux et cinématographiques, ainsi que d'autres publications de l'époque, recueils, manuels ou ouvrages, ont été davantage l'objet que la source d'étude ; n'ayant servi qu'occasionnellement à corroborer ou à vérifier la documentation recueillie, elles ont été généralement exploitées pour élucider le contexte théorique de la construction des cinémas et la réception de cette production architecturale.

Les recherches ont montré, dès le prime abord, que le parc cinématographique parisien, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, est essentiellement le résultat de trois vagues de construction de cinémas [Annexes, Graph 1. p. 6]²⁵, trois vagues qui ont déferlé sur la capitale française à la suite d'événements marquants de son histoire (la Grande guerre, la crise économique de 1929) ou de l'histoire du cinéma (le passage de l'attraction à l'art, l'avènement du parlant). Cette évolution quantitative, à laquelle ont contribué des facteurs d'ordres socio-économique, artistique et technologique, semble en outre se conjuguer avec des mutations dans le domaine de l'architecture : un nouveau discours théorique (l'émergence du Mouvement moderne) et des progrès techniques (éclairage électrique, ventilation mécanique, nouveaux matériaux et procédés constructifs). Ces constats ont entraîné la périodisation de cette « histoire architecturale du cinéma » en trois tranches dont chacune se caractérise par certains enjeux dominants dans la construction des salles. Par ailleurs, la méthodologie adoptée pour l'étude de ce grand nombre d'objets consiste à établir une typologie pour un « macroprojet » -le Cinéma parisien- en partant de l'analyse d'un nombre représentatif de « microprojets » -les cinémas de Paris. Effectuées suivant des critères fixes et pertinents, ces analyses permettent de placer chaque projet dans l'ensemble des œuvres contemporaines, et de mettre en évidence les innovations, les reprises, les ruptures et les continuités. Dans cette perspective, ont été posés quatre groupes de critères d'analyse, autrement dit quatre axes majeurs d'étude : premièrement, la répartition spatiotemporelle des cinémas, l'évolution de l'implantation des salles et leur insertion dans le tissu urbain ; deuxièmement, les différents intervenants et leurs parts

²⁵

Les références entre crochet dans le texte renvoient aux Annexes, tome II de la présente thèse.

respectives dans l'élaboration des projets ; troisièmement, la conception architecturale des cinémas, composition des plans et des façades, aspect décoratif et dispositifs techniques et structurels ; quatrièmement, la réception des œuvres, l'appréciation et la répercussion des cinémas chez les professionnels, notamment dans les milieux d'architecture. Ainsi, la structure et le plan général de la thèse procède du croisement de la périodisation tripartite avec ces quatre axes d'étude : chaque période constituant une partie de la thèse, chaque critère d'analyse, un chapitre. Cela dit, il est clair que selon les périodes, ces critères prennent plus ou moins d'importance et sont, donc, plus ou moins développés. De même, ils ne sauraient être considérés comme totalement indépendants les uns des autres, la corrélation étant évidente entre l'implantation, la conception, et même la réception des projets et leurs protagonistes ; partant, ces quatre groupes de critères ont été étudiés aussi bien dans une approche diachronique que synchronique.

Première partie :
Expérimentation, Recherche d'inspiration
(1907-1918)

1. De la fonction au projet

1.1. « Naissance d'une notion »

Le cinéma, pour l'historien d'architecture, n'est point né le 28 décembre 1895 ! Quoique l'histoire retienne cette date comme la naissance du cinéma ; avec de surcroît, cette tendance à faire remonter ses origines aux exploits des inventeurs du XIXe siècle, tentatives qui avaient cherché, chacune d'une manière, à créer l'illusion de mouvement des images photographiques²⁶. La fameuse séance du Salon Indien, dans les sous-sols du Grand Café²⁷, marque en effet l'aboutissement de tous ces essais. Ce fut la première présentation publique et payante d'un engin magique, baptisé « cinématographe » par ses inventeurs ; engin qui mettait en œuvre la technique jusqu'alors la plus performante de prise et de projection de « vues ». Le succès au rendez-vous, les « représentations cinématographiques » se poursuivirent dans différentes salles de spectacles et locaux disponibles. D'abord cafés-concerts, music-halls, cirques, plus tard théâtres, surtout pendant la saison de leur fermeture traditionnelle²⁸, devinrent le cadre des manifestations du cinématographe. Les foires, également, s'emparèrent de cette nouvelle « attraction » et en tirèrent profit pendant une dizaine d'années²⁹. Cela dit, s'agissait-il là du cinéma à proprement parler ? Oui, et non ! La polysémie du mot soutient l'antinomie, « cinéma » signifiant à la fois la technique de reproduction du mouvement et l'art qui en émane, aussi bien qu'un type de divertissement et le cadre de son déroulement. Le cinéma, en tant que technique, vit effectivement et officiellement le jour lors de ladite première séance organisée par les frères Lumière ; il fit, immédiatement et pour toute une décennie, l'objet d'exploitation commerciale comme « curiosité scientifique » ; ce fut d'ailleurs dans ces termes qu'Antoine Lumière, le père des inventeurs décrit le cinématographe, à la fin de la fameuse soirée du Salon Indien³⁰. Vu à ses débuts « comme un objet de curiosité, d'une vogue passagère et

²⁶ Sur les différentes techniques de projection d'images animées préluant au cinématographe, voir Deslandes 1966, ou Sadoul 1973.

²⁷ Pour le récit de cette soirée – événement voir Coissac 1925, p. 187 ; surtout la relation rapportée de Georges Méliès, p. 192 ; aussi pour une description de cette première salle de projection : Meusy 2002, pp.22 -27.

²⁸ Sadoul 1978, p. 366 ; Meusy 2002, p.135.

²⁹ Sur l'exploitation foraine du cinématographe voir Sadoul 1978, pp. 335 et suivantes ; Antonietto 1985 ; Forest 1995, pp. 27-30 ; Meusy 2009, pp. 31 et suivantes.

³⁰ Cf. Coissac 1925, p. 192 ; également Sadoul 1978, p. 14.

sans avenir »³¹, le cinématographe ne servait, en réalité, qu'à « apporter la diversité parmi les tours de chant, les numéros de prestidigitation, de jonglerie ou d'acrobatie »³². Quand bien même certaines salles sommairement aménagées eussent été consacrées exclusivement aux représentations cinématographiques³³, néanmoins, le cinéma en tant qu'un divertissement à part entière, pouvant capter et fidéliser un public à lui seul, surgit une douzaine d'année après la séance inaugurale du Grand Café.

La « réelle naissance » du cinéma, son passage d'un « numéro complémentaire » à un spectacle autosuffisant, se réalise à travers une évolution sous l'effet, entre autres mais essentiellement, des progrès techniques et artistiques effectués entre 1897-1902 : la production de bandes de plus long métrage permettant de réaliser, au-delà des vues animées de quelques minutes, de vrais films, d'une part et de l'autre, les exploits de Georges Méliès qui révèlent le potentiel artistique de cette invention technique et l'engagent dans une « voie théâtrale »³⁴. Tout ceci contribue, en effet, à la métamorphose du cinématographe, l'état embryonnaire, en cinéma, le « nouveau-né ». Par conséquent, définir une date précise serait quelque peu imprudent et sûrement sujet à controverse. Cependant, nombre d'historiens du cinéma s'accordent pour considérer les années 1906, 1907 comme un moment charnière de cette évolution. Rappelons, par exemple, que pour Georges-Michel Coissac, le cinéma n'est qu'objet de curiosité jusqu'en 1906³⁵ ; d'après Georges Sadoul la période de 1903-1909, qu'il nomme « l'époque Pathé », correspond au passage du cinéma de l'artisanat à l'industrie : « Pathé crée et truste l'industrie du cinéma »³⁶ ; il finit le second tome de son *Histoire générale du cinéma*, consacré aux pionniers, par un chapitre nommé « 1908, année pivot » dont la dernière phrase en dit long : « Les pionniers, à qui les inventeurs avaient donné un appareil scientifique à exhiber, s'en étaient servis pour créer, en dix ans, le cinéma »³⁷. De même, Jean-Jacques Meusy intitule le cinquième chapitre de son *Paris Palaces* : « 1906-1907, Le grand tournant »³⁸ ; « C'est en 1907, écrit-il, que se concrétisent les grands changements qui vont faire complètement sortir le cinéma des limbes et lui permettre de se transformer en une grande industrie ... »³⁹. Enfin, pour ne pas citer que des auteurs français, l'historien américain du cinéma muet, Richard Abel, distingue, lui, deux phases pour le cinéma à ces débuts : la première, « cinéma d'attraction », est,

³¹ Pour reprendre les mots du premier historien du cinéma : Coissac 1925, p. 346.

³² Meusy 2002, p. 75.

³³ Pour une description sommaire et un inventaire des premières salles accueillant le cinématographe voir Meusy 2002, pp. 40-45, Annexe pp. 527-538.

³⁴ Cf. Sadoul 1978, p. 64.

³⁵ Coissac 1925, p. 346.

³⁶ Sadoul 1978, p. 221.

³⁷ Ibid. p. 540.

³⁸ Meusy 2002, p. 129.

³⁹ Ibid. p. 152 ; voir aussi Meusy 2009, p. 94.

selon lui, caractérisée par des représentations de « moments de spectacle » alors que dans la seconde, qui « débute aux alentours de 1906 », les films prennent de façon croissante un aspect narratif⁴⁰.

En effet, à partir de 1906, la cinématographie connaît des changements profonds et commence à être pris plus au sérieux dans divers milieux. Chez les gens du théâtre, des acteurs, dramaturges et metteurs en scène ne dédaignent plus de prendre part à la réalisation des films. Ainsi assiste-t-on à l'apparition du premier « film d'art », l'adaptation au cinéma de *L'Enfant prodigue*, un grand succès de la pantomime de l'époque. Ce film est réalisé à l'instigation d'Edmond Benoît Lévy, une des grandes figures du cinéma à ses débuts, et par le metteur en scène Michel Carré, un personnage jouissant de crédit et de renom dans les milieux théâtraux. Même si ce premier « long métrage » – 1600 m, représentant 1h20 de spectacle, du jamais vu auparavant!- ne remporte pas un grand succès, il présage néanmoins « l'art muet » ; « art » qui obtiendra ses lettres de noblesse un an plus tard avec *L'Assassinant du Duc de Guise* dont la première fera date et sera un tournant dans l'histoire du film⁴¹. De même, dans la presse, un plus grand intérêt est accordé au cinéma et la première revue cinématographique, *Phono-Ciné-Gazette*, voit le jour en février 1906⁴². Créée par le même Edmond Benoît Lévy en 1905 sous le nom de *Phono-Gazette*, cette revue bimensuelle s'intéressait initialement aux machines parlantes. Puis, à partir du treizième numéro, elle commence à consacrer un fascicule au cinéma avant de devenir, quatre mois plus tard, la *Phono-Ciné-Gazette*⁴³. Parallèlement à ces indices de reconnaissance du cinéma, une industrie cinématographique se met progressivement en place : les compagnies productrices de films et de matériels se développent, augmentent leurs capitaux à l'instar de Pathé⁴⁴, ou changent et consolident leurs statuts juridiques comme Gaumont ; de nouvelles firmes se créent telle la Société des Cinémas Halls et le Film d'Art. Cette dernière est, par ailleurs, à l'origine des changements décisifs dans la production cinématographique, à travers des réalisations telles que *L'Assassinant du Duc de Guise*⁴⁵. Plus déterminante encore est l'adoption de la location des bandes au lieu de leur vente par le plus grand producteur de films français, *Pathé*. Décidée en juillet 1907, cette mesure entraînera le déclin progressif de l'exploitation foraine alors à son apogée, et favorise les exploitations sédentaires ou la sédentarisation des exploitants⁴⁶. Tous ces

⁴⁰ Cf. Abel 2005, p. 124. (Notre traduction).

⁴¹ Sur les premiers films d'art voir Sadoul 1978, pp. 498 et 504.

⁴² Sur l'intérêt de la grande presse pour le cinéma à cette époque voir Jeanne & Ford 1961, p. 75 ; ils citent, d'ailleurs, *Le Fascinateur* de G.M. Coissac comme la première revue professionnelle du cinéma, créée en 1903.

⁴³ Cf. Meusy 2002, p. 139.

⁴⁴ Voir Le Forestier 2006.

⁴⁵ Cf. Sadoul 1978, p. 499.

⁴⁶ Pour une étude détaillée du processus et des conséquences de cette initiative, voir Meusy 2004.

événements, peu ou prou simultanés, sont autant les causes que les signes de l'émergence d'un phénomène nouveau, d'une nouvelle « notion » représentant l'embryon d'un art industriel ou plutôt d'une industrie artistique baptisée cinéma ; une « industrie », d'emblée, unanimement admise, mais un « art » guère reconnu avant une vingtaine d'années.

1.2. Un nouveau programme architectural

Avec l'arrivée de long-métrages dramatiques, les séances cinématographiques se prolongent ; le film se confirme comme un spectacle suffisant en soi ou, tout au moins, les rôles du film et des numéros d'attraction s'inversent –ceux-ci venant dorénavant pallier les plages entre les projections de celui-là. Ainsi apparaît une nouvelle pratique socioculturelle pour l'usage du cinématographe, ce qui pourrait se traduire, si l'on se réfère à la définition avancée par Thomas Markus, en une nouvelle « fonction »⁴⁷. Tant que celle-ci n'est pas nommée, toujours selon le même auteur, elle restera équivoque : « Dès qu'une nouvelle fonction est nommée, affirme-t-il en effet, son ambiguïté disparaît. Son nom affecte le choix du concepteur, la manière dont le bâtiment est financé, son emplacement et les précédents à considérer »⁴⁸. Cela dit, le passage d'une nouvelle fonction à un nouveau programme architectural appelant à son tour des formes et espaces spécifiques ne semble pas aussi évident⁴⁹. D'ailleurs, Thomas Markus nie ouvertement toute dépendance ou concomitance irrévocable entre la triade fonction-forme-espace ; l'exemple de la Sunday School qu'il évoque est, à cet égard, très éclairant : « ... en tant que fonction, écrit-il, cet amalgame d'instruction, de travail et de culte, survécut, d'un siècle et dans divers bâtiments, au type d'édifice qui l'avait incarné »⁵⁰. Il semblerait, en fait, que des facteurs d'ordre socio-économique, politico-législatif mais aussi sémantique jouent un rôle plus ou moins important, selon les cas, dans la cristallisation d'une fonction en un programme architectural⁵¹. Il s'agit donc, dans le cas du cinéma, de découvrir d'une part, le moment historique de la dénomination de cette nouvelle fonction, et d'autre part, les signes de sa concrétisation en un nouveau programme architectural. Le mot « cinématographe », désignant initialement l'appareil - à la fois caméra et projecteur- des frères Lumière⁵², est un terme davantage

⁴⁷ “Function [...] is the social practice of the use inscribed in the building.” Markus 1993, p. 9.

⁴⁸ Ibid. p. 12 (Notre traduction).

⁴⁹ Par programme nous entendons ici le maillon intermédiaire, dans le processus de la conception architecturale, reliant la fonction et la forme ; pour un court historique du mot programme voir Zetlaoui-Léger 2009, p. 144.

⁵⁰ Markus 1993, p. 12. (Notre traduction).

⁵¹ Sur ces trois aspects voir respectivement Jackle 1993 ; Châtelet 1999 ; Eco 2003.

⁵² Ce nom, créé et déposé par l'inventeur Léon Bouly en 1892 pour désigner son appareil de prise de vues, devient disponible en 1894, faute de paiement d'annuité, et sera repris par les frères Lumière pour leur invention brevetée le 13 février 1895. Cf. Marie, Lefebvre & Mannoni 1996, p. 25.

scientifique que commercial ; de ce fait, il a été utilisé, assez rapidement, pour nommer l'ensemble des engins du même genre, et l'adjectif qui en dérive, « cinématographique », ajouté à « représentations », a servi pour désigner les spectacles donnés par ces appareils. Dès 1898, la Préfecture de Police de Paris cite nommément le cinématographe dans un texte réglementant les spectacles publics ; son ordonnance du 1^{er} septembre de cette année-là astreint à une demande d'autorisation préalable « toute personne qui voudra ouvrir ou exploiter un café-concert ou tout autre spectacle public tel que cirque, hippodrome, vélodrome, panorama, diorama, cinématographe, etc. »⁵³. Or, de toute évidence, il est, ici encore, question d'un numéro d'attraction parmi bien d'autres, au même rang que panorama et diorama.

C'est à partir de 1901 que, dans un registre moins officiel, apparaît une rubrique « cinématographes » ; il s'agit de *l'Annuaire et almanach du commerce et de l'industrie* ou le *Bottin du commerce*⁵⁴. Sous cette rubrique, on retrouve des sociétés œuvrant dans la fabrication et la vente d'appareils de prise et de projection de vues, avec toutefois la précision du nom spécifique dont chacun est baptisé tels biophonographe, mutoscope, vitagraphe, cinéma-stéréoscope, mirographe, etc. En 1906, une notice ajoutée sous la rubrique « Cinématographe » suggère au lecteur de « voir aussi au Bottin Mondain, dans les *Attractions diverses* »⁵⁵ ; sous cette dernière catégorie, à compter de 1908, une sous-section intitulée « Cinématographes » regroupe les salles où sont données des représentations cinématographiques, et dont la plupart porte un nom composé avec « cinématographe » ou son abrégé « cinéma ». Jusqu'en 1916, les cinémas seront répertoriés, dans le Bottin du commerce, dans une sous-catégorie des Attractions diverses, et la rubrique « Cinématographe » comprendra généralement les industriels actifs dans ce domaine. Ces derniers seront listés, à partir de cette date-là, sous un nouveau titre : « Cinématographique », pour céder la mention « Cinématographe », dès 1918, aux salles de cinéma. En tout cas, pour l'année 1908, le Bottin du commerce recense 30 cinématographes en activité à Paris. Or, d'après Jean-Jacques Meusy, à cette date, une cinquantaine de salles seraient consacrées, de façon permanente ou occasionnelle, à l'exploitation cinématographique⁵⁶. La comparaison des deux listes montre, d'une part, que les salles citées par l'auteur de *Paris Palaces* mais absentes de *l'Annuaire du commerce*, apparaîtront dans ce dernier au fur et à mesure : la plupart en 1909, le reste jusqu'en 1912 ; d'autre part, certaines de ces salles sont connues davantage pour leur vocation principale que pour leurs

⁵³ Article 98 de l'ordonnance du 1^{er} septembre 1898 de la Préfecture de Police, *Bulletin municipal officiel*, 17^e année, n° 258, 24 septembre 1898, p.2567.

⁵⁴ Sur cette publication voir supra, p. 17.

⁵⁵ *Annuaire et almanach du commerce et de l'industrie 1906*, Archives de Paris, Microfilm cote 2mi143.

⁵⁶ Meusy 2002, Annexe pp. 527-538.

séances cinématographiques occasionnelles, à l'instar du Théâtre du Châtelet, le Cirque d'Hiver, le Casino de la Nation et le Musée Grévin. Parmi les lieux répertoriés comme les premiers vrais cinématographes de Paris, une quinzaine ont fait l'objet de demandes en autorisation de bâtir auprès de la Préfecture de la Seine, entre février et décembre 1907⁵⁷. Permissions accordées, cette même année voit la première vague de construction des salles de cinématographe déferler sur la capitale. Pour en revenir à notre petite étude étymologique, il est intéressant de remarquer que, contrairement à la coutume, les premières demandes de permis de construire des cinémas ne comportent aucune précision quant à l'usage des constructions projetées. C'est notamment le cas du Cinéma Brasserie Rochechouart, situé dans la rue éponyme, et de l'Eden Lyrique, sis rue d'Avron, datant respectivement du 27 février et du 18 mai 1907⁵⁸. De surcroît, dans ces deux cas, les plans soumis à la Préfecture ne rendent pas compte de la disposition intérieure des salles [Annexes, p. 24]. C'est à compter de août 1907 qu'apparaît, aussi bien dans les lettres de pétitionnaires que sur les rapports d'architectes voyers, la mention « construction à l'usage de représentations cinématographiques ». Citons comme l'un des premiers exemples, le Parisiana Cinéma de la rue des Pyrénées, dont le permis de construire porte la date du 30 juillet 1907⁵⁹. La même inscription, à quelques mots près⁶⁰, servira désormais à désigner, sur les pièces administratives, l'affectation des salles à construire ; et cela jusque dans l'après Grande Guerre, où elle sera généralement remplacée par la simple mention « cinéma ». Néanmoins, le mot « cinéma » apparaît précocement, en janvier 1908, sur le permis de construire du *Paris Cinéma* de l'avenue de Saint Ouen, encore que mis entre parenthèses, et précédé d'annotation « salle de spectacle »⁶¹.

Bien que cette vague de projets de 1907 semble donner le coup d'envoi d'un nouveau programme architectural, les deux années suivantes réservent quelques surprises aux exploitants novices du cinématographe. On parle, en 1908 et 1909, de la première crise mondiale de l'industrie cinématographique dont les origines seraient à chercher, d'une part, dans l'emballement de l'année précédente qui aurait déséquilibré la balance de l'offre et de la demande, et d'autre part, dans la monotonie et la banalité des sujets de films⁶². Nombreux sont, en effet, ceux qui, dans l'espoir de faire rapidement fortune, se lancent dans

⁵⁷ Concernant le reste des cinématographes parisiens en 1907, à défaut de permis de construire, et sauf perte de documents aux archives, ils devraient avoir résulté de reconversion de salles existantes, ce qui ne nécessitait pas l'autorisation de la Préfecture.

⁵⁸ Archives de Paris, VO11 3095 et VO11 172.

⁵⁹ Archives de Paris, VO11 2875.

⁶⁰ On retrouve également et entre autres des expressions telles *Salle de spectacles cinématographiques*, *Cinématographe* et moins fréquemment *Cinéma* ou *Etablissement cinématographique*.

⁶¹ Permis de construire, 56 avenue de Saint Ouen, daté 14 janvier 1908, Archives de Paris, VO11 3364.

l'exploitation du cinématographe, installant provisoirement un appareil et un écran dans un hangar, atelier, bar ou même boutique ; bien entendu, le succès n'est pas toujours au rendez-vous⁶³. Quoi qu'il en soit, en supposant que les salles inaugurées chaque année procèdent en partie des projets entamés l'an passé, les effets de cette crise devraient se manifester par une baisse du nombre de cinématographes ouvrant leurs portes en 1909-1910, ainsi que par un coup de frein à l'élaboration de nouveaux projets de salles en 1908-1909. Ceci pourrait ébranler, retarder voire annihiler la définition et l'établissement du nouveau programme architectural. Or, l'Annuaire du commerce recense, pour 1909 et 1910, une vingtaine de nouveaux cinématographes, et Jean-Jacques Meusy signale, dans son inventaire, l'ouverture, en 1908 comme l'année suivante, de 18 salles de cinéma à Paris. Ces deux sources concordent, donc, pour dénier toute baisse sensible ou significative quant au nombre annuel de nouveaux établissements cinématographiques. En revanche, le dépouillement des archives n'a permis de repérer que deux permis de construire de cinématographe en 1908 et cinq en 1909. Outre la possibilité d'une perte des documents, ceci pourrait s'expliquer par la précarité et l'aménagement sommaire –dispensé de permission de la préfecture- d'une partie des établissements de cette période. La courte destinée d'un tiers des exploitations entamées en 1909, échouant durant les deux années suivantes, vient corroborer cette hypothèse⁶⁴. Par conséquent, cette première crise de l'industrie cinématographique affecte l'établissement des salles et leur élaboration architecturale plus qualitativement que quantitativement, et cela de façon plutôt passagère, puisque dès 1911, l'élan est repris. Le Bottin du commerce compte 26 nouveaux cinématographes pour cette année alors que l'inventaire de *Paris Palaces*, permet d'en dénombrier 35. Cette cadence de multiplication des nouveaux établissements se maintiendra jusqu'en 1916, année où les conséquences de la guerre se feront nettement sentir. Du côté des permis de construire, également, ce rythme se confirme : la Préfecture de la Seine délivre, en 1910, non moins de neuf autorisations pour salles de représentations cinématographiques outre la dizaine de permis accordés cette même année pour bâtir des hangars, salles de bal ou concert, garages et ateliers qui seront, par la suite, exploités comme salle de cinéma. La construction des cinémas se poursuivra à cadence accélérée jusqu'au déclenchement des conflits en 1914, et le nombre annuel de projets soumis à la Préfecture culmine à 13 pour les deux années précédant la guerre. De ce qui précède on peut déduire que, avec l'apparition et l'acception générale du terme, la « salle de

⁶² Pour l'analyse des causes de cette crise et ses proportions voir Meusy 2002, pp. 191-193 ; Sadoul 1978, pp. 439 et suivantes ; ce dernier met l'accent sur ce qu'il appelle « la crise du sujet 1907-1909 » mais évoque également la « Krach de Wall Street » comme l'une des causes de cette première crise du cinéma.

⁶³ On peut en effet compter, entre 1907 et 1912, non moins de 25 cinématographes ouverts à Paris pour une durée de un à trois ans seulement ; cf. Bottin du commerce, Archives de Paris, 2mi 146/150/151/155/161/166.

⁶⁴ Cf. Meusy 2002, Annexe pp. 527-538.

représentations cinématographiques » désigne effectivement, à compter de 1907, une nouvelle fonction qui se traduit, à travers le flot de projets d'édifices spécifiques, en un nouveau programme architectural. La définition et la concrétisation de ce nouveau programme architectural mérite à présent étude et analyse.

1.3. Une typologie des projets

Le programme que définit la salle de représentations cinématographiques semble, d'emblée, d'une simplicité évidente : outre un espace réservé au public généralement assis comme dans toute salle de spectacle, il consiste à installer un écran en face de lui, ainsi qu'à établir un local abritant l'opérateur et l'appareil. La construction en dur d'une cabine isolant le cinématographe, est prescrite, dès 1898, par une ordonnance de la Préfecture de Police. Auparavant, l'engin magique placé dans la salle, était caché de la vue des spectateurs dans une baraque ou, comme au Salon Indien, dans « une sorte de loge drapée de velours »⁶⁵. En 1897, un incendie éclate dans la petite salle sommairement aménagée pour des représentations cinématographiques au sein du Bazar de la Charité, une manifestation caritative organisée par les dames de la haute société parisienne. Faisant une centaine de victimes majoritairement femmes et enfants, ce désastre traumatise le Tout-Paris et entraîne, pour quelques années, la bouderie de la bourgeoisie envers le cinématographe⁶⁶. C'est dans ce contexte que le Préfet de Police prend l'ordonnance de 1898 réglementant l'établissement et l'ouverture des salles de spectacles. Les leçons tirées du drame de l'année précédente semblent inspirer la majeure partie des prescriptions en ce qui concerne le cinématographe. Ainsi est-il ordonné, entre autres, de « placer l'appareil à projections dans une cabine construite en matériaux incombustibles et du côté opposé à la sortie du public »⁶⁷. C'est à compter de cette date que la cabine de l'opérateur devient l'élément concret qui caractérise les salles autorisées à donner des représentations cinématographiques. Aussi, lorsqu'une dizaine d'années plus tard, les premiers projets de cinémas sont dessinés, il est question de créer une salle de spectacle a priori quelconque, intégrant néanmoins deux éléments spécifiques, l'écran et la cabine dont le positionnement réciproque et par rapport au public s'avère d'une importance primordiale.

⁶⁵ Deslandes 1966, p. 231.

⁶⁶ Pour le récit et les conséquences de cet événement voir Meusy 2002, pp. 53 à 60.

⁶⁷ L'article 108 de l'ordonnance du 1^{er} septembre 1898 de la Préfecture de Police, *Bulletin municipal officiel*, 17^e année, N° 258, 24 septembre 1898, p.2567.

Ces premiers projets de cinéma correspondent à ceux qui sont soumis aux services d'architecture de la ville pour obtention de permis de construire. Que pour un projet, un permis de construire ait été demandé ne signifie pas qu'il s'agit nécessairement d'élever un bâtiment neuf ; à l'inverse, toute modification du bâti existant n'est pas, à cette époque, assujettie à l'approbation de la Préfecture. En fait, le permis de construire est alors, d'une part, une mesure d'hygiène contre l'insalubrité, et d'autre part, un moyen de maintenir les alignements fixés pour les voies. De ce fait, il n'est obligatoire que pour les projets affectant l'un de ces deux aspects⁶⁸. Ceci explique l'écart entre les nombres de salles répertoriées dans l'Annuaire de commerce et les salles ayant obtenu l'autorisation de bâtir. En fonction de la nature et de l'ampleur des travaux, les projets déposés pour le permis de construire pourraient se regrouper en trois catégories que nous désignerons par « aménagement », « restructuration » et « édification ». La catégorie « aménagement » comprend toutes les reconversions en salle de représentations cinématographiques de locaux -clos et couverts-existants, le plus souvent, des hangars, anciennes salles de spectacles, boutiques, salles de café ou brasseries, ateliers d'artisanat, etc. Les principaux enjeux de ce type de projets sont de disposer les rangées de sièges, créer et installer la cabine et l'écran, supprimer le cas échéant quelques cloisons, transformer éventuellement le décor intérieur et la façade, ainsi que modifier au besoin les ouvertures, entrées et sorties. Dans les « restructurations », il s'agit d'établir la salle dans un espace clos mais, au moins en partie, découvert (généralement la cour intérieure ou l'arrière cour d'un immeuble existant). Ici, vient s'ajouter aux enjeux de l'aménagement, le problème de la couverture –construction d'un toit se posant sur les mitoyens ou, parfois, sur une nouvelle ossature indépendante. Enfin, par « édification » nous entendons tout projet consistant à ériger un nouvel édifice pour les représentations cinématographiques que ce soit sur un terrain nu ou à l'emplacement de constructions à démolir. Ainsi, outre les travaux qu'impliquent les deux types précédents, dans une édification, est posée, de façon plus aiguë, la question du parti constructif et celle de la création d'une façade. Cette taxinomie des projets permet d'esquisser quelques hypothèses quant aux enjeux économiques, socioculturels et urbanistiques de la création des cinémas. Nous nous contentons, ici, de certaines constatations générales, mais tirerons parti de cette typologie tout au long de notre étude pour une meilleure analyse et comparaison des projets. Aussi faut-il noter, avant tout, qu'abstraction faite des matériaux utilisés, de la qualité de construction et des coûts fonciers, un projet d'édification exige un investissement plus important qu'un projet de restructuration qui, à son tour, est plus coûteux qu'un simple aménagement ; ceci, compte tenu de l'importance des travaux qu'entraînent respectivement ces trois types de projets. Par conséquent, l'importance de chacune de ces

⁶⁸ Voir infra, 3.3.1. *Préfecture de la Seine et le permis de construire*, p. 64.

trois catégories pourrait être en partie indicatrice du niveau des investissements dans l'exploitation cinématographique qui, partant, refléterait la prospérité ou la stagnation de l'industrie du cinéma dans son ensemble.

L'examen de la répartition temporelle des trois types de projet révèle, de prime abord, la prépondérance des édifications pour toute la période de 1907-1918 [Annexes, Graph 3. p. 6]. En effet, des 73 projets de cette période faisant partie de notre corpus d'étude, 42 consistent à élever des constructions neuves, contre 18 projets de restructuration des immeubles et 13 reconversions du bâti existant. Rappelons toutefois que le faible nombre de projets d'aménagement repérés aux archives pourrait résulter du fait que les modifications intérieures seraient souvent exemptes de permission de la préfecture. En tous les cas, le pourcentage annuel d'édifications varie entre la moitié et les deux tiers pour toute la période d'avant la guerre ; 1908 et 1910 exceptés, et pour cause : la conséquence de la crise cinématographique déjà évoquée aux alentours de 1909. L'évolution du nombre annuel d'édifications montre que la première vague des salles de cinéma, en 1907, comporte le plus grand nombre de ce type de projet. Après une baisse abrupte, l'année suivante, ce nombre ne cesse d'augmenter régulièrement jusqu'en 1914, sans toutefois jamais regagner le niveau de 1907. Quant aux restructurations, si l'on excepte la première année, leur nombre annuel reste quasi constant, ce qui est également le cas des aménagements, avec néanmoins une poussée remarquable en 1912 vraisemblablement liée à l'emplacement de ces projets, implantés majoritairement dans les quartiers centraux et déjà structurés de Paris. Nous aborderons progressivement les caractéristiques de ces trois types de projets, sous l'angle de leur répartition géographique, leurs commanditaires et concepteurs, et leurs traits architecturaux. A ce stade, formulons simplement quelques remarques quant à l'importance et à l'ordre de grandeur des salles procédant de chaque type de projets. Dans la catégorie des cinémas aménagés, qui offrent, en 1918, environ 7000 places aux parisiens, on retrouve des salles de 280 à 1200 places avec une majorité comportant entre 300 et 450 places ; la moyenne du nombre des places pour cette catégorie s'élève cependant à 590. En ce qui concerne les cinémas procédant de restructuration, l'éventail est encore plus large : tandis que la plus grande salle de cette catégorie comporte 1230 places, la plus petite n'en compte que 120 ; les 18 salles de ce type, réparties de façon très homogène entre les deux extrêmes, totalisent près de 11000 places, ce dont il résulte une moyenne de 610 places par salle. Enfin, on retrouve la même diversité dans la catégorie des cinémas édifiés qui, proposant ensemble plus de 36000 places, se répartissent entre 200 et 1832 places. On trouve, dans cette catégorie, 13 salles de plus de 1000 places contre 5 salles de moins de 400 places, ce qui donne une moyenne de 865 places par établissement. Les édifications engendrent donc des salles plus importantes que les deux autres types de projets ; en

d'autres termes, les grands cinémas de Paris, pendant cette première période, sont généralement des constructions neuves. Les restructurations, compte tenu de la diversité de la taille des salles, sont implantées aussi bien dans de petites cours d'immeubles que dans de vastes parties vacantes au cœur des îlots. Enfin, si l'on considère que les aménagements comprennent pour une grande part, les transformations d'anciennes salles en cinéma, il paraît que les grands établissements de spectacles ne tendent pas encore à se convertir en cinéma et que seules quelques modestes salles s'y prêtent. Lors de l'analyse détaillée des projets nous aurons l'occasion de vérifier ces différentes hypothèses.

2. Répartition et insertion dans la ville

2.1. Les premiers quartiers du cinéma

2.1.1. Première vague (1907-1910)

C'est un lieu commun que de considérer les Grands boulevards parisiens comme lieu de naissance et terre d'accueil des cinémas ; d'autant plus que les boulevards rimaient traditionnellement, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec les promenades, les divertissements, les spectacles, en un mot avec la vie mondaine des parisiens⁶⁹. En effet, la première séance cinématographique eut lieu dans un Salon de café du boulevard des Capucines. De surcroît, d'après l'un des seuls inventaires des premiers écrans parisiens⁷⁰, des 14 établissements proposant régulièrement des représentations cinématographiques avant 1907, neuf se trouvaient sur la ceinture qui relie la Madeleine à la République. Or, toujours selon la même source, cette tendance est bouleversée en 1907, l'année que nous avons prise comme la « naissance architecturale » du cinéma. Sur les 21 « cinémas » qui, d'après Jean-Jacques Meusy, sont ouverts au cours de cette année, un seul est implanté sur les Grands boulevards. Ceci est confirmé par la liste des cinématographes du *Bottin du commerce* de 1908 qui ne recense qu'une dizaine de salles de cinéma situées sur les boulevards parmi la trentaine énumérée pour toute la ville. Ce changement de localisation des salles pourrait s'expliquer par plusieurs éléments : d'abord, la saturation prématurée des Boulevards ; ensuite, le défaut de terrains appropriés (assez vaste et de prix abordable) dans ce secteur ; enfin, le profond changement de statut du cinématographe -de l'attraction au spectacle- qui impliquerait de séduire et de fidéliser un public plus large, partant, de conquérir de nouveaux quartiers.

Pour étudier la répartition des salles dans les arrondissements suivant leurs effectifs, commençons par le XX^e qui accueille, durant cette période de quatre ans, non moins de onze établissements cinématographiques. Une grande majorité de ceux-ci (au nombre de huit) s'installent au nord de l'axe Gambetta – Belgrand, sur ou à proximité immédiate de

⁶⁹ Pour un aperçu de l'histoire des loisirs sur les grands boulevards voir Andia 2000, en particulier « Les loisirs publics et privés », pp. 134-156 ; ainsi que Musée Carnavalet 1985, pp. 83-155.

⁷⁰ Meusy 2002, Annexe, pp. 527-538.

deux voies presque parallèles, les rues de Belleville et de Ménilmontant. Deux axes « nord-sud » se distinguent également : la rue des Pyrénées d'une part, et de l'autre, les boulevards de Charonne, de Ménilmontant et de Belleville ; ces deux axes relient respectivement quatre et trois cinémas. Aussi, les deux tiers des cinémas du XXe s'implantent non loin des frontières nord et ouest avec le XIXe et le XIe arrondissement. Derrière le XXe, arrive le XVIIIe arrondissement avec huit salles de cinéma. Ici, la localisation des établissements semble encore plus concentrée ; ils s'installent tous le long des voies nord-sud : d'une part, les deux axes majeurs reliant les boulevards des Fermiers - Généraux et des Maréchaux, l'avenue de Saint Ouen à l'ouest, et les boulevards Barbès et Ornano à l'est, sur lesquels s'alignent trois salles, d'autre part, dans une moindre échelle, les rues Stephenson et Ramey qui admettent chacune un cinéma. Dans le XIXe arrondissement, les cinémas s'implantent autour de deux principales voies convergentes, de part et d'autre du Bassin de la Villette, les avenues de Flandre et Jean Jaurès. Dans le XIVe arrondissement, aussi, les salles sont regroupées autour de deux axes : les rues de la Gaîté et Raymond Losserand ; en dehors desquelles, seule la rue d'Alésia possède son propre cinéma. En revanche, le XVe arrondissement se caractérise par une certaine dissémination des salles ; les cinémas s'y établissent plus distancés les uns des autres et de façon à couvrir presque toute la largeur de l'arrondissement le plus vaste de Paris. Cette affirmation vaut également pour le XVIIe qui, comptant quatre salles, se range à côté du XIIIe. Dans ce dernier, l'avenue des Gobelins se démarque avec deux cinémas à moins de 200 m de distance. Enfin, on arrive aux IX, X et XIe arrondissements qui totalisent une douzaine de cinémas. Dans ce secteur, signalons d'abord la concentration des salles sur la frontière des Xe et XIe, la rue du Faubourg du Temple ; ensuite, l'implantation des cinémas aux confins du secteur, notamment quatre cinémas à proximité des frontières avec les XXe, XVIIIe et VIIIe arrondissements. Reste également à noter la place singulièrement minime des Grands Boulevards parmi les premiers « quartiers du cinéma ». En effet, on ne pourra compter, pour cette période de quatre ans, que deux salles parvenant à fonctionner de façon continue sur les boulevards. Ce tour d'horizon nous permet certaines constatations : tout d'abord la nette disparité entre les rives gauche et droite ; celle-ci comptant près de deux fois et demie plus de salles que celle-là. Ensuite, ce même écart se manifeste entre l'est et l'ouest de la rive droite, autrement dit les arrondissements nord-est de Paris sont les mieux équipés en salles de cinémas. Or, ces quartiers-là ont été, depuis les grands travaux d'Hausmann, la terre de refuge des classes populaires et surtout d'une population ouvrière chassée des quartiers centraux de la ville⁷¹. Si l'on se rappelle la composition du public du cinéma à cette époque,

⁷¹ Voir Rouleau 1985, p. 236 ; surtout les cartes de la répartition socioprofessionnelle de la population parisienne à la fin du XIXe siècle, reproduites et commentées pp. 251 et 252, dressées à l'origine, en 1889, par Dr Jacques Bertillon dans *l'Atlas de statistique graphique de la Ville de Paris*, Service de la statistique municipale, Paris, Masson, 1889.

constitué majoritairement de familles modestes⁷², il s'avère que les cinémas vont chercher la clientèle dans son quartier. Par surcroît, d'autres facteurs d'ordre économique et urbanistique, viennent privilégier ces secteurs aux yeux des exploitants : d'une part les prix fonciers moins élevés dans ces secteurs⁷³ permettraient un investissement prudent dans une entreprise dont la destinée n'est pas alors totalement assurée ; d'autre part, ces quartiers annexés à la capitale depuis à peine un demi-siècle et dont l'urbanisation ne s'est pas encore achevée à l'époque⁷⁴, offrent le terrain nécessaire à la construction de vastes établissements qui produisent de plus importantes recettes et s'avèrent plus rentables que les petites exploitations.

A l'examen des autorisations de bâtir délivrées par la Préfecture, ce constat se confirme. Les dix derniers arrondissements (du Xe au XXe, excepté toutefois le XVIe) se partagent les 23 permis de construire accordés avant 1910, avec néanmoins une nette avance pour le XXe, le XIXe et le XVIIIe [Annexes, Graph 2. p. 6 ; Carte 1. p. 9]. Ceux-ci sont, en effet, l'assiette de 11 projets dont huit visant à construire de nouvelles constructions pour de grandes salles d'une moyenne de 700 places. Outre l'espace disponible dans ces secteurs, aussi bien des terrains nus qu'occupés par des constructions précaires susceptibles d'être démolies, le parcellaire semble offrir, dans ces quartiers, quelques avantages. Comme l'a bien démontré Bernard Rouleau « la parcellisation de l'espace urbain apparaît toujours liée à son organisation viaire, et celle-ci à la mise en place du tissu bâti »⁷⁵ ; autrement dit les bâtiments forment la rue qui à son tour affecte la parcellisation des terrains. De surcroît, il existe une corrélation entre la typologie des rues et celle des commerces qui s'y installent⁷⁶. Sous cette angle, la concentration des cinémas le long de certains axes, phénomène que nous venons de constater, paraît significative. Nous avons en effet remarqué l'importance singulière des limites d'arrondissements de la rive droite dans la répartition des salles, notamment celles du XXe d'avec le XIe et le XIXe, le prolongement de cette dernière entre le Xe et le XIe, les confins du XVIIIe d'avec le XVIIe et enfin les frontières du IXe avec les VIIIe et XVIIIe arrondissements. Certains de ces axes constituent, en réalité, la ceinture des boulevards des Fermiers – Généraux : les boulevards de Charonne, de Ménilmontant, de Belleville à l'est, et ceux de Clichy et des Batignolles à

⁷² Voir entre autres Durand 1958.

⁷³ Le prix des terrains, à l'époque, variait considérablement d'une rue à l'autre dans un même arrondissement de Paris, notamment en fonction de la superficie, de la largeur de façade, etc. Vers 1905-1906, le mètre carré de terrain dans le XXe (R des Pyrénées, Bd de Belleville et de Charonne) était en moyenne 100 Fr ; dans le XIXe (R de Flandre) et le XVIIIe (Ave de Saint Ouen, Bd Barbès) il pouvait atteindre 200 Fr, dans les arrondissements du centre IIe (R Saint Denis), IIIe (R du Temple), VIIIe (Bd des Batignolles) il dépassait largement les 700 Fr. Cf. Maublanc 1908 ; Halbwachs 1909.

⁷⁴ Cf. Rouleau 1985, p. 281.

⁷⁵ Ibid., p. 341.

⁷⁶ Rouleau 1988, p. 116.

l'ouest. Or, une telle concentration d'établissements de loisirs (guinguettes, bals, restaurants, ...) autour de cette ceinture n'est pas sans précédent ; ses origines remontent à l'Empire et à la Restauration, sinon à l'époque même de l'élévation de l'enceinte⁷⁷. Une réputation de « zone de détente » est traditionnellement attribuée aux rives de ces voies majeures ; leur forte fréquentation depuis la fin du XIXe siècle en est, d'ailleurs, un signe⁷⁸. Quant au restant des frontières d'arrondissements évoquées, il s'agit d'anciennes routes rayonnantes qui reliaient le vieux Paris aux faubourgs, prochains arrondissements de la couronne, telles la rue du Faubourg du Temple et son prolongement, la rue de Belleville, ou encore l'avenue de Saint Ouen. Nous avons également signalé l'importance d'autres voies qui ne sont pas la limite de deux arrondissements, comme les avenues de Flandre et Jean Jaurès. De même que pour les boulevards des Fermiers - Généraux, la fonction de distraction est reconnue de longue date à ces axes de communications de Paris avec sa banlieue et au de-là avec les pays voisins. De ce type de voies, dont certaines sont entrées dans la légende grâce à leurs ambiance et établissements, on a aussi repéré deux autres sur la rive gauche regroupant les cinémas du XIVe arrondissement : les rues de la Gaîté et Raymond Losserand, anciennes routes respectivement de Montrouge et de Vanves⁷⁹. Restent enfin deux cas un peu particuliers, la rue des Pyrénées et le boulevard Ornano ; toutes deux de larges voies plus récentes, orientées nord-sud, ouvertes au début des années 1860 donc après l'annexion⁸⁰, la première reliant les communes de Charonne et de Belleville, la seconde, contournant Montmartre vers le nord. Somme toute, il paraît que la localisation des salles de cinéma dans cette première vague, est définie essentiellement en fonction de facteurs d'ordre urbain, historique et social ; sont effectivement favorisés les secteurs bénéficiant d'un double caractère : d'une part, la traversée de voies majeures radioconcentriques, reliant soit le centre et la périphérie soit les arrondissements entre eux, profitant d'un passé plus ou moins lointain comme zone de distraction ; d'autre part, la proximité des quartiers populeux et populaires côtoyant les zones industrielles de Paris.

2.1.2. Seconde vague (1911-1913)

La seconde vague d'équipement de Paris en salles de cinéma s'étend sur trois années de 1911 à 1913. Elle se distingue de la première, d'abord, au niveau du nombre

⁷⁷ Ibid. p. 110.

⁷⁸ Ministère des Travaux publics 1891, Pl. 18 : carte du nombre de voyageurs des lignes d'Omnibus et de Tramway.

⁷⁹ Pour les cas légendaires de Belleville, Gaîté, Flandre et R. Losserand, voir Hillairet 1997, p. 173, 563, 529, 322.

⁸⁰ Ibid. pp. 203 et 309.

annuel de nouveaux établissements ; les trois années précédant la guerre voient, en effet, chacune l'ouverture d'au moins 31 cinémas⁸¹, ce qui marque une hausse de plus de 50% par rapport aux années précédentes. Sur le plan de la répartition géographique, cette seconde vague recouvre la quasi-totalité des arrondissements de Paris, encore que le grand écart entre les rives droite et gauche demeure et tende même à s'amplifier. Si de 1907 à 1910, 43 cinémas⁸² s'installent sur la rive droite contre 21 sur la rive gauche, ces chiffres, pour les trois années suivantes, remontent respectivement à 58 et 24. Posant le nombre de places comme critère de comparaison, la disparité entre les deux rives paraît encore plus importante ; alors que, pendant la première période, la rive droite disposait de 32000 places contre 15250 pour la rive gauche, dans la seconde période, les nouveaux cinémas de la rive droite totalisent 48200 places tandis que ceux de la rive gauche n'en offrent que 17720⁸³. Néanmoins, le nouvel élan de création de salles offre leurs propres cinémas à des quartiers jusqu'alors dépourvus, à l'instar des secteurs du centre rive gauche, du VIIIe ou encore du XVIe arrondissement. Aussi fait-il apparaître de nouveaux « quartiers de cinéma » marquant notamment le retour des cinémas vers le centre ville, surtout du côté des grands boulevards [Annexes, Carte 1. p. 9].

Pour broser le tableau de la répartition des salles dans cette seconde vague, il faudrait d'abord souligner l'importance du XIIIe arrondissement où s'établissent, en l'espace de trois ans, une dizaine de cinémas, lui conférant ainsi la première place parmi les vingt arrondissements de Paris. La quasi-totalité des cinémas du XIIIe, et c'est d'ailleurs une singularité, donnent directement sur de larges artères : d'une part, les principales voies convergentes vers la place d'Italie, notamment les avenues des Gobelins et de Choisy, puis dans une moindre échelle, le boulevard de l'Hôpital et l'avenue d'Italie ; d'autre part, les deux axes majeurs est-ouest : la rue de Tolbiac et les boulevards de Port-Royal et Saint Marcel. Ces derniers marquant la frontière entre le XIIIe et le Ve, on retrouve donc l'un des traits de la période précédente, à savoir la concentration des salles sur les limites des arrondissements, sauf que cette fois, contrairement à la précédente, c'est sur la rive gauche que cela se produit. Aussi, dans la continuité de la première période, l'avenue des Gobelins se confirme comme un « boulevard du cinéma », avec la nouvelle salle qui vient s'y installer en face des deux autres déjà existants. Une autre caractéristique de cette seconde période gît dans la concentration des cinémas du côté de centre rive droite, notamment le long ou à proximité des grands boulevards ; ceux-ci drainent en effet non moins de huit nouveaux

⁸¹ Cf. Meusy 2002, Annexe pp. 527-538 ; on s'y réfère plus volontiers puisque les listes du Bottin du commerce ne rendent pas compte de la date exacte d'ouverture des salles, celles-ci y apparaissant souvent avec un à deux ans de retard.

⁸² Précisons que, ici, sont prises en compte seulement les salles ayant fonctionné plus de deux années consécutives.

⁸³ Calculs effectués à partir des chiffres empruntés à Jean-Jacques Meusy, Ibid.

établissements dont cinq ouvrant directement sur les boulevards. Restent ensuite à signaler le boulevard et la rue de Clichy (trois salles), les rues des faubourgs Montmartre, Poissonnière, Saint Denis, Saint Martin et Saint Antoine (chacune un cinéma) ainsi qu'au cœur du XIe, la rue de la Roquette où s'installent, à quelques centaines de mètres de distance, deux salles de cinéma. Les deux vagues successives des cinémas parisiens se rapprochent en revanche, en ce qui concerne les quartiers du nord et nord-est. Les trois derniers arrondissements, avec 19 nouveaux établissements, restent toujours parmi les meilleurs équipés. Dans le XXe, tout comme la période précédente, les rues de Belleville et des Pyrénées voient chacune l'ouverture de deux cinémas supplémentaires. De même, la localisation des salles dans le XIXe ne connaît pas de changement ; les avenues de Flandre et Jean Jaurès accueillant trois des cinq cinémas de cet arrondissement. Enfin, si aux confins du XVIIIe, l'avenue de Saint Ouen et le boulevard de Clichy drainent encore la moitié des salles inaugurées dans cet arrondissement, une nouvelle rue fait également son entrée dans les quartiers de cinéma : il s'agit de la rue Ordener dans laquelle sont implantés à peu de distance, deux établissements cinématographiques. Cette seconde vague des projets est particulièrement marquée par l'apparition des premiers cinémas dans les quartiers occidentaux, cependant, la disparité est-ouest n'en reste pas moins grande ; on ne peut relever que douze salles dans les VIIIe, XVIe et XVIIe arrondissements contre une quarantaine dans le reste des quartiers de la rive droite. De plus, on n'observe pas la même localisation concentrée des cinémas à l'ouest qu'à l'est. Néanmoins, on peut constater que les salles s'installent plutôt sur des voies principales soit au niveau du quartier (les rues d'Auteuil et de Passy) soit au niveau de la ville (les avenues de Wagram, des Champs Elysées ou encore Victor Hugo, aboutissant toutes à la place de l'Etoile). Sur la rive gauche, XIIIe arrondissement mis à part, le développement du parc cinématographique se poursuit, sinon au ralenti, du moins à la même cadence que la période précédente ; le Ve et le VIIe voient leurs premières salles s'ouvrir ; dans le premier, c'est le boulevard Saint Michel qui attire les exploitants, dans le second, l'avenue Bosquet. Dans le XVIe, seule la rue Saint Charles possédant déjà un cinéma, en accueille un deuxième, et les rues de la Convention et Lecourbe comportent désormais chacune un établissement cinématographique. Enfin, le XIVe ne compte que deux nouveaux cinémas pendant ces trois années, l'un sur l'avenue d'Orléans (l'actuelle Général Leclerc), l'autre dans le quartier de Montparnasse et la rue d'Odessa, tous deux de longue destinée, celui-là existant toujours et celui-ci ne disparaissant que dans les années 1970.

De ce qui précède, on peut déduire que, d'une part, les lignes directrices de la localisation des cinémas repérées dans la première vague sont toujours de mise dans cette seconde période ; notamment, l'implantation des salles dans les quartiers à dominante

ouvrière se confirme. C'est ainsi qu'il faudrait expliquer la concentration des établissements cinématographiques dans le XIII^e arrondissement peuplé en grande partie de classes populaires et ouvrière⁸⁴, tout comme les quartiers nord et nord-est de Paris qui connaissent depuis la période précédente pareil sort. D'autre part, l'installation bien qu'encore sporadique de cinémas dans des secteurs plus élégants, ainsi que l'afflux des salles du côté des grands boulevards révèlent un double fait : d'abord un regain d'intérêt de la bourgeoisie pour le cinéma suscité entre autres par l'évolution qualitative des programmes mais aussi par la disparition du traumatisme du « Bazar de Charité »⁸⁵ ; ensuite, des investissements plus importants dans l'exploitation cinématographique suite au passage de la crise de 1908-1909 et à la consolidation de l'industrie du cinéma⁸⁶. Ce dernier point est d'ailleurs corroboré par la composition des projets : parmi les 33 permis de construire des cinémas, on relève quatre restructurations et huit aménagements contre 21 édifications qui exigent par définition de plus amples capitaux, encore que la plupart de ces projets d'édification soient implantées dans les arrondissements périphériques où le prix des terrains sont moins élevés. Aussi, l'agrandissement des salles dans la seconde vague par rapport à la première témoigne de l'augmentation des investissements. Par conséquent, on peut supposer que les trois années précédant la guerre sont le début d'une ère de prospérité du cinéma et de développement de son architecture, interrompue par le déclenchement des conflits.

2.1.3. Les années de la guerre (1914-1918)

L'impact des hostilités sur l'industrie cinématographique se fait sentir dès l'été 1914, notamment à travers la rupture de la production de films et la fermeture de nombreuses salles⁸⁷, mais surtout, ce qui nous intéresse le plus, par le ralentissement des constructions de cinémas à Paris. Ainsi, les cinq années de 1914-1918 ne totalisent que le tiers des nouvelles salles des trois années précédentes, soit une trentaine dont un quart de courte durée d'exploitation ne dépassant pas la fin de la guerre. Quant aux proportions des salles, paradoxalement, ce sont de grands établissements qui parviennent à survivre aux conflits. On compte non moins de huit salles de plus de 1000 places pour cette période, autant de cinémas de taille moyenne et grande (entre 700 et 1000 places), et seulement quelques petites exploitations (de 250 à 400 places). Sur la répartition géographique des établissements, l'écart entre les rives gauche et droite se creuse davantage, celle-là ne

⁸⁴ Cf. Rouleau 1985, pp. 251 et 252.

⁸⁵ Voir supra, p. 31, note 66.

⁸⁶ Sur les grandes sociétés d'exploitation après 1910, voir infra, 3.1.2. *Sociétés commanditaires*, p. 57.

⁸⁷ Mitry 1968, Tome II, p. 33.

recevant que le sixième des nouvelles salles. En revanche, la distribution des cinémas sur celle-ci semble beaucoup plus équilibrée, sinon égalitaire, entre le nord-est et l'ouest ainsi qu'entre le centre et la périphérie. En effet, au cours de l'année 1914, ce sont toujours les quartiers de l'est et du nord qui accueillent la moitié des nouveaux cinémas ; le reste, hormis les deux grandes salles du XIVe, s'installe vers le centre rive droite. Ce dernier secteur admet également la moitié des établissements de l'année suivante ; tandis qu'au nord (le XVIIIe) et sur la rive gauche (le XVe), on assiste à l'ouverture d'un seul cinéma, dans le seul XVIe, s'établissent deux nouvelles salles. En 1916, comme en 1918, le XVII devient l'unique arrondissement à voir l'inauguration d'un établissement cinématographique. Enfin les quatre cinémas de 1917, s'installent dans les IVe, IXe, XIVe et XVIe arrondissements. Comparées aux périodes précédentes, les années de la guerre se caractérisent donc, d'abord, par un arrêt subit de création de cinémas dans des quartiers jusqu'alors les plus « cinéphiles » ; notamment le XXe et le XIIIe arrondissement qui, à eux seuls, avaient accueilli, jusqu'à la guerre, 31 salles plus ou moins prospères ; y a-t-il déjà une saturation ou une concurrence assez importante pour décourager les nouveaux exploitants ? La forte mobilisation dans les quartiers populaires a-t-elle rendu désertes les salles existantes et dissuadé les exploitants potentiels ? En tout cas, il est aussi d'autres quartiers tels le centre rive gauche (Ve et VIIe) et le VIIIe arrondissement où aucune nouvelle salle ne voit le jour, ces cinq années durant ; ceux-ci, de surcroît, n'ayant commencé leur équipement en cinémas que depuis la seconde vague et encore assez modérément.

Ailleurs, la localisation des salles n'accuse pas de changement notable par rapport à la période précédente ; dans le XVIIIe arrondissement qui compte le plus grand nombre de nouveaux cinémas (pourtant quatre seulement en l'espace de cinq ans!), les principales voies nord-sud (l'avenue de Saint Ouen, le boulevard Barbès, la rue de la Chapelle) et les boulevards des Fermiers Généraux drainent les nouveaux établissements. Dans le XVIe qui arrive derrière, la rue de Passy et le quartier d'Auteuil Sud demeurent privilégiés, et au nord, c'est à proximité de l'avenue Foch que s'installe un cinéma. Ceci révèle, tout comme la période précédente, l'importance des grandes avenues rayonnant de la Place de l'Etoile, quoique les Champs Elysées restent encore à l'écart de la conquête du cinéma. De même, les deux salles du XVIIe s'établissent sur les avenues de Wagram et de la Grande Armée. Vers le centre rive droite, la proximité des grands boulevards est toujours prisée par les exploitants, quoique le nombre de nouveaux établissements n'y dépasse pas trois ; sans oublier le boulevard Sébastopol, la rue Saint Martin, la rue et le Faubourg Saint Antoine dont chacun s'équipent d'une nouvelle salle. Sur la rive gauche, la logique de localisation des périodes antérieures se perpétue ; dans le XVe, la rue Lecourbe, dans le XIVe, le quartier de Montparnasse et la rue d'Alésia accueillent leurs deuxièmes cinémas alors qu'une seule

salle quelque peu excentrique ouvre ses portes non loin de la Porte d'Orléans. On pourrait donc constater que la guerre, bien que freinant la création des cinémas, n'entraîne pas de changement dans l'implantation de nouveaux établissements. Il semblerait, en effet, que les exploitants novices préfèrent suivre l'expérience réussie de leurs devanciers en s'installant dans les mêmes quartiers et souvent sur les mêmes artères, encore que, à une certaine distance de façon à éviter la concurrence des salles déjà en place. Cela dit, l'installation d'un grand nombre de cinémas dans les quartiers aisés (XVIe, XVIIe, IXe) accuse une certaine généralisation du cinéma s'adressant désormais à un public socio-culturellement plus large et varié. Cet élargissement de la clientèle aux classes bourgeoises appelle des investissements plus importants pour subvenir aux coûts de l'emplacement des salles et de leur établissement plus confortable voire luxueux ; ce qui serait en revanche récompensés par la possibilité de pratiquer des tarifs plus élevés. Tout cela pourrait avoir entraîné, outre le changement de la répartition, une évolution dans la conception architecturale des cinémas ; nous examinerons cette question prochainement. A ce stade, précisons seulement que, des huit projets de cinéma ayant reçu permis de construire durant la guerre, trois seront abandonnés en cours de réalisation pour raison de la mobilisation de leurs commanditaires ou architectes⁸⁸. Quant à la nature de ces projets, il s'agit de trois édifications de salles toutes de plus d'un millier de places, dans les XIVe, XVIe et XVIIe arrondissements, mais aussi de trois restructurations de bâtis pour créer des salles de 700 à 1000 places dont deux dans le XVII et une dans le IXe, et enfin, de deux aménagements de salles dont une à 450 place dans le IXe et l'autre à 850 dans le XXe. Il paraît donc que la prédominance des projets d'édification s'est amenuisée ; les exploitants préfèrent ainsi, dans cette période de guerre, au lieu d'ériger de grands établissements dans les arrondissements populaires, aménager des salles non moins importantes dans le bâti existant des quartiers plus aisés.

2.2. Le ciné dans la cité

En parlant des quartiers de cinéma, nous avons évoqué l'éventualité de l'attrait de certains secteurs en vertu de leur parcellaire avantageux ; l'examen de cette hypothèse implique de mettre en évidence, d'abord, des caractéristiques communes aux parcelles occupées par les cinémas ; ensuite, d'observer si certains types de parcelles sont effectivement privilégiés, et enfin, si ceux-ci incarnent réellement l'apanage des quartiers de cinéma. Dans un second temps, nous analyserons l'implantation des salles dans les parcelles afin de repérer d'éventuels impacts du parcellaire sur l'architecture des cinémas.

⁸⁸ Archives de Paris, Vo11 1408/2487/2873.

Dans l'étude des quartiers de cinéma, nous avons essayé de prendre en compte toutes les salles de Paris, mais désormais nous focaliserons sur les cinémas dont le permis de construire a été retrouvé et constituent notre corpus d'étude. Pour donner une idée de la représentativité de ce corpus, rappelons qu'il englobe 69 des 150 salles ouvertes de 1907 à 1918, plus quatre projets non réalisés datant pour la plupart des années de la guerre.

2.2.1. Analyse des parcelles occupées

Nous avons déjà évoqué la corrélation mise en évidence par Bernard Rouleau entre les rues, leurs commerces et le parcellaire⁸⁹ ; il convient, donc, de commencer l'analyse des parcelles en fonction des voies qu'elles bordent. En ce qui concerne la largeur des rues admettant les cinémas, l'éventail est considérablement large, allant de 8 m (rue du Temple, rue La Condamine) à 70m (avenues des Champs Elysées et de la Grande Armée). Cependant, les trois périodes successives se différencient plus ou moins sur ce point. Dans la première vague (1907-1910), la largeur des rues dans lesquelles s'installent les cinémas varie entre 10m (les rues Victor Cousin et Raymond Losserand) et 44m (rue des Pyrénées) avec une moyenne de 20m. Dans la seconde vague, les deux extrémités s'étendent à 8m et 70m, et on assiste à une augmentation annuelle de la moyenne, passant de 21m en 1911, à 22m80 en 1912, et enfin, à 23m20 en 1913. Les cinémas de l'avant guerre, ne s'installent qu'exceptionnellement dans des rues de moins de 12m ou de plus de 35m de largeur. Cette tendance est, en revanche, modifiée pendant les années de la guerre, où la largeur des rues accueillant les nouvelles salles, s'échelonne entre 20m et 70m pour une moyenne avoisinant 36m⁹⁰. Par conséquent, les établissements cinématographiques s'implantent peu à peu dans des parcelles bordées par des voies de plus en plus larges, autrement dit, ils conquièrent progressivement les grandes artères de la ville. De même, l'examen de la situation des parcelles par rapport au réseau viaire accuse une préférence grandissante pour les parcelles qui se trouvent sur ou à proximité des croisements de rues. Si dans la première vague, moins d'un tiers des salles sont établies dans des parcelles d'angle, traversant, situées en face de croisées des rues ou sur une place, cette proportion est d'environ 40% dans la seconde vague, et atteint trois quarts pour les années de la guerres. Ceci s'explique par la recherche de localisations « stratégiques », d'accès facile et multiple, bénéficiant des flux de passants considérés comme clientèle potentielle. Par ailleurs, comme cela a été mis en

⁸⁹ Cf. Rouleau 1988, p. 116.

⁹⁰ Encore que cette dernière période ne soit pas comparable aux deux précédentes en ce qui concerne le nombre des cinémas ; celle-là ne comptant que huit salles dans notre corpus, contre 32 et 33 pour les première et seconde périodes.

évidence par B. Rouleau, il existe dans tous les quartiers de Paris, « une sorte de spécialisation des commerces en fonction de la largeur des rues », et notamment une concentration des commerces d'agrément ou de luxe « le long des voies plus larges surimposées, voies de dégagement pourvues de larges trottoirs »⁹¹. Dans cette optique, l'élargissement graduel des voies au bord desquelles s'installent les cinémas peut être interprété comme le classement de l'exploitation cinématographique dans le rang des commerces de luxe, autrement dit, l'acquisition progressive par le cinéma d'un certain « prestige ». Cela dit, la concentration progressive des cinémas sur les voies de plus en plus larges parallèlement à l'agrandissement graduel des salles n'annonce pas encore une corrélation entre la largeur de rue et les proportions de salle. On retrouve tout au long de cette période, des salles de plus d'un millier de places implantées dans des rues de moins de 10m de largeur aussi bien que des cinémas de moins de 400 places établis aux bords des voies larges au-delà des 40m ; pour les deux cas extrêmes, citons le Batignolles Cinéma de la rue La Condamine, une salle de 1475 places construite en 1913 dans une rue large de 8m, et le Parisiana Cinéma de 1907, 380 places, dans la partie de la rue des Pyrénées dont la largeur atteint 44m. Comme nous le verrons, les relations entre la capacité des salles, leur situation dans le réseau viaire et la largeur des voies qu'elles bordent, ne fera l'objet de réglementation que vers la fin des années 1920⁹².

Nous poursuivons l'étude parcellaire avec une analyse planimétrique basée sur deux types de critères : les proportions (largeur, surface), et la forme. En ce qui concerne la largeur des parcelles sur rue ou la façade, la diversité est impressionnante, allant de 3m seulement (Cinéma Park, rue des Pyrénées, 1914) à 47m (Cinéma Music Hall Empire, rue du Faubourg Montmartre, 1912). Pour mieux en apprécier l'étendue, comparons les moyennes annuelles de la largeur des parcelles occupées : avant 1912, cette valeur avoisine 17m, sauf en 1908-1909 où elle n'est que de 14m30. Pour 1912 et 1913, en revanche, on enregistre une hausse considérable de cette moyenne, atteignant respectivement 19m50 et 18m80. Une nouvelle chute pendant les années de la guerre, la ramène presque au niveau de 1908-1909, soit 14m90. Cette oscillation, comparée à la hausse constante de la capacité des établissements, décèle l'indépendance des proportions de la salle et de la largeur des parcelles sur rue, autrement dit de la façade. D'ailleurs, les cinémas n'occupent pas toujours des parcelles entières, mais partagent souvent la façade avec des boutiques, cafés, bars ou encore des entrées d'immeubles de logement. La diversité des parcelles affectées aux cinémas est encore plus appréciable, lorsque l'on pose la surface comme critère de comparaison : alors que la plus petite parcelle ne fait que 140m², la plus vaste s'étend sur

⁹¹ Ibid. p. 115 et 124.

2850m² (il s'agit respectivement du Bijou Cinéma, rue Riquet, 1910 et du Cinéma Max Linder, boulevard Poissonnière, 1917). La moyenne annuelle des surfaces des parcelles permet, également, de rendre compte de l'évolution de leur étendue. Les premiers cinémas parisiens de 1907 s'installent dans des parcelles mesurant en moyenne 750m², tandis que pour les deux années suivantes, la surface moyenne des parcelles atteint à peine 315m². Le rétrécissement des parcelles destinées aux cinémas, pendant la phase critique de 1908-1909, va de pair avec le rapetissement des salles dont la capacité moyenne passe de 707 places en 1907 à 490 pour les deux années suivantes. Cela dit, dès 1910, la surface moyenne des parcelles remonte à 600m², et enregistre désormais une augmentation régulière à raison d'environ 100m² par an jusqu'en 1912-1913. Cette extension des parcelles rime avec une augmentation, au même rythme, de la capacité moyenne des salles, passant de 592 places en 1910 à 671 en 1911, puis à 775 en 1912, pour atteindre 830 à la veille de la guerre. Quant à la période des conflits, ces valeurs connaissent toutes deux un saut considérable, la surface moyenne des parcelles s'élève à 1370m², et la capacité moyenne des salles dépasse le millier de places. Ainsi, force est de constater qu'il existe, *a priori*, une relation quasi linéaire entre la surface de la parcelle et la capacité de la salle ; encore que certaines déviations se manifestent sporadiquement, celles-ci relevant soit de l'affectation partielle d'une vaste parcelle au cinéma, soit de l'existence de plusieurs niveaux de places dans la salle, ce qui permettrait l'augmentation de la capacité sur une surface donnée.

L'analyse formelle des parcelles affectées aux cinémas permet de les regrouper en quatre catégories principales : les parcelles rectangulaires, trapézoïdales, en trapèze rectangle et enfin, en formes composées que nous appellerons enveloppantes ; ces dernières figurant généralement des compositions en L ou en T. Quant à leur récurrence, on retrouve, en premier lieu, les parcelles rectangulaires qui accueillent un tiers des cinémas de toute cette période ; pour la première vague des salles (1907-1910), on pourrait même parler de l'hégémonie de ce type qui regroupe 80% des cas. Ceci étant, à partir de 1910, la fréquence des parcelles rectangulaires se réduit au profit, notamment, des formes en trapèze rectangle et enveloppante en L. Les parcelles en trapèze rectangle représentent le second type le plus courant et correspondent à 22 des 73 cinémas de cette époque ; elles sont aussi présentes dans les deux vagues successives des salles que pendant les années de la guerre. Cette configuration parcellaire est souvent le résultat de la superposition d'une voie radiale à la trame plus ou moins orthogonale existante ; ces percées obliques engendrent, effectivement, des îlots triangulaires qui sont d'ordinaire divisés en parcelles trapézoïdales-rectangles. Cette forme urbaine porte, généralement, la marque des grands

⁹² Ordonnance préfectorale du 1^{er} janvier 1927, voir infra, p. 259.

travaux de Haussmann⁹³. La plupart des cinémas établis sur des parcelles de cette forme se situent dans le XIIIe, XVIIe, XVIIIe et XXe arrondissement ; ceux-là mêmes qui ont été essentiellement structurés et aménagés sous le Second Empire et par les projets haussmanniens. Les avenues de Wagram et de Saint Ouen, par exemple, comptent chacun deux exemples de ce type. Comme nous le verrons plus loin, cette configuration de parcelle en trapèze rectangle se trouve à l'origine d'une composition de plan très courante dans les cinémas, non seulement de cette période, mais aussi postérieurs ; le parti consiste à aménager un hall triangulaire côté rue pour obtenir une salle en rectangle au fond de la parcelle⁹⁴. Les parcelles enveloppantes, qu'elles soient en L ou en T, sont également caractéristiques de la seconde vague des cinémas (1911-1913). Celles-ci ont en général une superficie plus grande que les trois autres types ; leur surface moyenne est de 1084m² contre 778m² pour les parcelles trapézoïdales, 658m² pour les parcelles rectangulaires et 595m² pour les parcelles en trapèze rectangle. Par conséquent, la tendance progressive des salles à s'établir dans des parcelles plus étendues, que nous avons déjà repérée, ne semble pas sans rapport avec la récurrence du type enveloppant à partir de 1911. Loin derrière ces trois formes principales, les parcelles trapézoïdales ne concernent que 4 projets de toute cette période ; tous datant de la seconde vague des cinémas voire des années de la guerre. La répartition géographique des différents types parcellaires permet, également, certaines constatations : d'abord, la nette concentration des parcelles en trapèze rectangle dans les quartiers limitrophes du nord et du nord-est dont la raison a été en partie dévoilée ci-dessus ; ainsi, les quatre derniers arrondissements (XVIIe au XXe) comportent les trois quarts de ce type de parcelle, tandis que l'on n'en retrouve que rarement dans les secteurs centraux et sur la rive gauche ; le XIIIe arrondissement excepté, dont la quasi-totalité des salles sont établies dans des parcelles de cette forme. En revanche, dans les Xe et XIe, XIVe et XVe arrondissements, les parcelles rectangulaires dominent largement ; alors même que plus on s'approche du centre et de l'ouest (du Ier au IXe arrondissement), plus importante est la diversité formelle des parcelles affectées aux cinémas, et plus courants sont les différents types enveloppants. Cela dit, la variété tant proportionnelle que formelle des parcelles, aussi bien vers le centre que sur la couronne parisienne, ne permet pas d'avancer que les secteurs centraux soient progressivement prisés par les exploitants simplement en vertu de leur parcellaire. Il semblerait, au contraire, que des enjeux économiques, parmi lesquels la rentabilité de l'établissement, ont orienté les exploitations vers certains quartiers où elles se sont installées dans des parcelles plus ou moins appropriées. Néanmoins, plus une parcelle est étendue et sa forme complexe, plus nombreuses sont les possibilités qu'elle offre à la

⁹³ Voir Panerai 1997, p. 32.

⁹⁴ Voir comme exemples Cinéma Excelsior de 1910 [Annexes, p. 35] ; Cinéma Poloche de 1911 [Annexes, p. 38].

salle qui s'y établit, notamment en ce qui concerne ses proportions et sa forme ; vérifier cette proposition implique, à présent, l'étude de l'implantation des cinémas dans les parcelles.

2.2.2. La salle dans la parcelle

Nous avons déjà évoqué le fait que les cinémas n'occupent pas toujours des parcelles entières ; partant, on peut reconnaître deux catégories de parcelles : celles entièrement affectées au cinéma que l'on désignera par « parcelles exclusives », et celles qui, au contraire, regroupent diverses activités dont une exploitation cinématographique ; on nommera ces dernières « parcelles mixtes ». La comparaison de ces deux catégories permet de constater que les parcelles exclusives disposent, en général, de surfaces bien moindres que les parcelles mixtes ; si celles-là ont des superficies s'échelonnant entre 140m² et 1600m² pour une moyenne d'environ 500m², la moyenne des superficies de celles-ci s'élève à 950m² pour une étendue de 190m² à 2700m². Ceci n'implique pas, toutefois, que les salles établies dans les parcelles mixtes soient conséquemment plus vastes que celles installées dans des parcelles exclusives. Au contraire, ces dernières s'avèrent d'ordinaire plus spacieuses comptant en moyenne 825 places contre 700 pour les établissements dans les parcelles mixtes. Quant à la forme des parcelles, la catégorie des « mixtes » comprend la majorité des parcelles enveloppantes, et semble donc recouvrir une plus grande diversité formelle, de ce fait, l'implantation des salles dans celles-ci mériterait une analyse plus détaillée. *A contrario*, les établissements dans les parcelles exclusives incarnent des dispositions, à cet égard, moins complexes ; le cinéma -la salle et ses dépendances- occupe la parcelle entière et s'adapte au contour de celle-ci. Néanmoins, de rares cas d'exception sont à remarquer dont, notamment, celui, singulier et fort intéressant du Zénith Cinéma (rue Malte Brun, 1910) ; le cinéma installé dans une vaste parcelle de 1600m², ne couvre que la moitié de cette aire, laissant une grande cour contiguë destinée à une salle en plein air. Dans une « parcelle exclusive », la salle se situe obligatoirement sur la bordure de la voie publique, sauf dans le cas, extrêmement rare, des parcelles exclusives enveloppantes en T ou L. Ici, l'essentiel du volume de la parcelle se situe au cœur de l'îlot relié à la rue par un passage, à l'instar de l'Artistic Cinéma Pathé [Annexes, p. 44]. En revanche, dans une « parcelle mixte », la salle peut être établie en profondeur, à une distance plus ou moins importante de la voie publique, et partage la façade, presque toujours, avec d'autres unités fonctionnelles occupant la même parcelle.

Cela dit, seul un tiers des établissements intégrés dans des parcelles mixtes sont privés de contact immédiat avec la rue. Ceux-ci, installés au fond des parcelles,

communiquent avec la voie publique à travers un passage dont la longueur peut varier entre 7 et 40 m. De même, concernant l'emprise sur la façade, ces cinémas-là n'excèdent pas cinq mètres de largeur, ce qui correspond, en réalité, à la largeur de leurs passages d'accès. Ce type d'établissements en « cul-de-sac » que l'on retrouve généralement dans les trois derniers arrondissements, mais aussi autour des grands boulevards, se raréfie au fur et à mesure ; si la première vague des cinémas en compte sept, la seconde n'en comprend que cinq et la période de la guerre, seulement deux. Dans l'analyse de ce phénomène, on ne devrait pas négliger la marque de la hiérarchie traditionnelle du parcellaire parisien, selon laquelle les activités sont organisées, dans une même parcelle, suivant un ordre décroissant d'importance en partant de la rue⁹⁵. La valorisation du cinéma à compter de 1910, dont les traces ont été déjà repérées dans la répartition géographique des salles, affecte également l'implantation des cinémas au sein des parcelles mixtes. Elle entraîne le rapprochement de la salle à la frontière de la parcelle avec la rue. Nous avons déjà constaté que les deux tiers des établissements dans les parcelles mixtes sont en contact immédiat avec la rue, ajoutons simplement que la plupart de ceux-ci (17 sur 26) datent d'après 1910.

En ce qui concerne le voisinage du cinéma, quatre types de « fonction » peuvent côtoyer la salle dans une même parcelle ; en premier lieu et le plus couramment, l'habitation. En fait, dans la majorité des cas, il s'agit d'appartements répartis en un ou plusieurs étages au dessus du cinéma, côté façade. Peu nombreux sont les exemples où le cinéma, installé au fond de la parcelle, cède la façade à un immeuble de logement ; très rares, ceux dans lesquels le cinéma établi en façade repousse l'habitation au fond de la parcelle. La « restauration », souvent sous forme de bar, café ou brasserie, constitue le second type de fonction qui partage fréquemment une parcelle avec le cinéma. On compte une dizaine d'exemples de salles établies, sur front de parcelles, attenantes à des débits de boissons. Ces derniers occupent presque toujours une partie de la façade, forment des unités fonctionnelles indépendantes, bien que des fois accessibles depuis le hall du cinéma. Mais ils diffèrent, en tout cas, des bars faisant partie des dépendances des cinémas. Cette contiguïté bar-cinéma est plutôt caractéristique du seconde vague des établissements parisiens et particulièrement de l'année 1913. Le voisinage du commerce de détail sous forme de boutiques est, en revanche, plus courant dans les installations des années 1907-1910. Toujours en contact immédiat avec la rue, les boutiques flanquent souvent l'entrée de la salle, cette dernière se trouvant au fond de la parcelle. Ceci laisserait entendre que le cinéma, à ses débuts, se situe au même niveau sinon au dessous du commerce de détail dans l'échelle hiérarchique du parcellaire parisien. Enfin, on peut rencontrer, quoique

⁹⁵ Voir Loyer 1987, p. 51.

rarement, au cœur d'une même parcelle, des espaces affectés à l'artisanat, des ateliers, remises ou magasins, côtoyant une salle. Cette promiscuité n'est relevée que dans la première vague des cinémas et exclusivement dans des secteurs « artisanaux », le XXe et le Xe arrondissement. Tout cela révèle qu'au fur et à mesure que le cinéma prend de l'importance, sa place dans la hiérarchie parcellaire évolue, de même que la nature des activités qu'il admet dans son voisinage. Il s'approche de plus en plus de la rue, se libère de la promiscuité des ateliers et boutiques pour s'entourer d'établissements de service, bars ou cafés, pouvant accueillir les spectateurs avant ou après les séances. A cet égard, la concurrence et la sécurité du public paraissent également déterminantes ; les mesures contre l'incendie se renforcent graduellement et le nombre de salles à Paris se multiplie au galop, ce qui aurait amené les exploitants à installer leurs établissements en bordure des voies pour atteindre un double objectif : d'une part, assurer une évacuation rapide en cas de sinistre, d'autre part, bénéficier d'une « vraie » façade sur la rue pour attirer les passants et faire œuvre de publicité.

2.2.3. Du parcellaire au projet

Avant d'étudier l'élaboration des projets, la question se pose de savoir si l'implantation des cinémas dans la parcelle affecte leur conception architecturale et le cas échéant, de quelle manière ; en d'autres termes, dans quelles mesures l'architecture des salles porte la marque du parcellaire. A ce propos, nous analysons les rapports entre les contours de la parcelle et la configuration de la salle, à travers le croisement des trois types de projets (aménagement, restructuration, édification) avec les deux catégories de parcelles accueillant les cinémas (parcelles exclusives et mixtes). Si, les édifications sont également réparties entre les deux types de parcelles, en revanche, les aménagements et les restructurations sont, par définition, situés dans des parcelles mixtes. Les trois quarts des cinémas établis dans les parcelles exclusives sont des constructions neuves. Cela dit, même dans ce type de projets, la concordance exacte entre les contours parcellaires et la forme de la salle n'est observée que dans un cas sur quatre. Malgré la grande diversité des formes de parcelles, le plan rectangulaire des salles n'est transgressé qu'exceptionnellement, et de plus, seulement à partir de 1912. Ceci accuse quelques « déformations »⁹⁶ des salles par rapport aux contours parcellaires. En fait, seules quatre parcelles rectangulaires et une trapézoïdale transcrivent leur configuration aux cinémas qu'elles admettent. Dans le restant des cas, pour donner à la salle une forme géométrique régulière, il y a recours à différents

⁹⁶ Ce terme est utilisé ici dans le sens défini par Borie 2006, p. 79.

artifices. Ceux-ci peuvent varier de simples troncatures à la création de dépendances dans les parties déformantes de la parcelle. Concernant les édifications dans les parcelles exclusives, l'observation d'un plan géométriquement régulier, en l'occurrence rectangulaire, prévaut, surtout avant 1912, contre l'impact de la forme parcellaire. Aussi, les quelques exceptions des années suivantes, ressortiraient davantage à l'acceptation d'un nouveau modèle planimétrique, à savoir trapézoïdal, qu'à la transcription de la configuration de parcelles. Quant aux rares projets d'aménagement et de restructuration dans des parcelles exclusives, il s'agit soit d'agrandissement d'anciennes salles en ajoutant un balcon ou annexant une cour arrière, soit de reconversion d'anciens hangars. Dans les deux cas, la forme rectangulaire projetée pour la salle correspond exactement à celle de la parcelle. Ainsi, dans ces projets, d'une part, la salle souvent établie dans des locaux existants, en hérite la forme, et de l'autre, la régularité des parcelles exclut, dans la plupart des cas, tout effort de modification de l'enveloppe extérieure.

Dans les parcelles mixtes affectées aux édifications, on retrouve la même diversité formelle des parcelles et la même dominance du plan rectangulaire de salle. La possibilité de pallier les irrégularités formelles des parcelles, moyennant l'installation d'autres unités fonctionnelles, confère souvent une plus grande malléabilité à cette catégorie de projets. Cependant, il n'est pas question d'indépendance totale de la configuration de salle vis-à-vis du contour parcellaire, sauf dans deux cas exceptionnels où le cinéma est établi au sein d'un parc. On retrouve, donc, l'obéissance de l'enveloppe des salles aux limites parcellaires dans un tiers des exemples. De même, les déformations de l'enveloppe intérieure n'apparaissent que rarement dans ces projets. Les aménagements dans les parcelles mixtes, en revanche, n'engendrent que des salles rectangulaires, et cela malgré le fait que seul un tiers de ces parcelles est de cette forme ou s'y rapproche. En fait, dans quatre des neuf projets de cette catégorie, le contour de la salle coïncide plus ou moins avec celui de la parcelle, tandis que dans quatre autres, des espaces réservés aux diverses fonctions ou aux dépendances du cinéma emplissent les « difformités » de la parcelle de façon à procurer à la salle un plan rectangle. Enfin, parmi la quinzaine de projets de restructuration ayant pour cadre des parcelles mixtes, si le modèle rectangulaire est largement dominant, on ne pourrait relever que trois exemples de concordance exacte des enveloppes extérieure et intérieure. Ceci étant, comme dans cette catégorie, la parcelle est d'ordinaire déjà occupée par d'anciennes constructions et que le cinéma vient s'installer dans l'espace résiduel, les traces de la forme parcellaire sont souvent visibles sur la configuration de la salle. C'est ainsi que l'on relève, dans ces projets, les formes des plus insolites telles en L, triangulaire ou en éventail, résultant souvent de configurations irrégulières de parcelles et/ou de contours d'édifices existants. La totale indépendance formelle de la salle de l'enveloppe parcellaire reste, ici

comme dans les catégories précédentes, une singularité ; il ne s'agit plus d'établir la salle au sein d'un parc, mais dans une parcelle ordinaire où des cours se fauillent entre la salle et les mitoyens.

De ce qui précède il ressort que, concernant la forme des salles et le contour parcellaire, trois niveaux de relation peuvent être distingués : premièrement, « coïncidence ou obéissance », où la forme de la salle est définie par le tracé de la parcelle ou ses translations ; c'est le cas de tous les aménagements et restructurations dans les parcelles exclusives, mais aussi des édifications, exceptées celles qui accusent une volonté d'adopter un certain modèle *a priori* incompatible avec la configuration parcellaire. Le second niveau que l'on pourrait qualifier de « conformité ou concordance », se caractérise par le fait que la configuration de la salle porte la marque du parcellaire tout en s'en dégageant par certaines modifications ou déformations ; on retrouve ce niveau de rapport dans la plupart des projets établis en parcelles mixtes, qu'il s'agisse d'édification, d'aménagement ou de restructuration, mais également dans une partie des édifications en parcelles exclusives, datant généralement d'après 1912. Enfin le troisième niveau de relation, « autonomie ou indépendance » de la forme de salle du contour parcellaire, n'est repéré que dans quelques rares cas où le cinéma est installé dans une parcelle mixte, entouré d'espaces libres –cours- ou bien au sein d'un parc ou jardin. Les causes et les conséquences de ces différents niveaux de rapports entre la forme de la salle et la configuration parcellaire seront plus amplement analysées lors de l'étude de la conception architecturale des cinémas.

3. Elaboration des projets : de la commande à l'approbation

A travers les paragraphes suivants, nous essayons d'éclairer le visage des protagonistes des projets de cinémas ; y sont donc étudiés les différents acteurs qui œuvrent ou interviennent dans les trois étapes du processus d'élaboration des projets, à savoir la commande, la composition et l'approbation ; triade qui ressortit respectivement aux commanditaires, aux architectes et à l'administration.

3.1. Typologie des commanditaires

Les premiers cinémas de Paris, projetés avant 1918, sont toujours commandés par les futurs exploitants des salles. Ils sollicitent, soit directement soit par l'intermédiaire de leurs architectes, l'autorisation de bâtir à la Préfecture de la Seine ; autrement il n'y pas, à cette époque, d'entreprise ou d'entrepreneur qui construise un cinéma dans le but d'en céder l'exploitation à autrui, le commanditaire et « l'usager », l'exploitant, sont donc le même⁹⁷. Cela dit, deux catégories de commanditaires peuvent être distinguées : les exploitants particuliers et les sociétés d'exploitation. Parmi les 73 projets étudiés, 33 sont établis sur la commande de 31 individus, et les 40 restant sont dessinés pour 30 sociétés différentes⁹⁸. Ceci conduit à attribuer des parts quasi-égales aux deux types de commanditaires dans la production des projets de cinémas. En fait, ces commanditaires, aussi bien les particuliers que les sociétés, se trouve chacun à l'origine d'un seul projet, sauf deux exceptions dans chaque catégorie. Chez les particuliers, on relève deux exploitants de cinématographe dès 1907, qui font construire leur deuxième salle, quelques années après la première. Ajoutons à ceux-là, un troisième qui constitue une société en nom collectif pour mettre en place son second établissement. Parmi les sociétés commanditaires, seules la Cinéma Exploitation et la Société des cinémas modernes comptent respectivement dix et deux projets dans notre corpus. Par conséquent, il paraît que la construction des cinémas parisiens de cette époque

⁹⁷ Ce constat est tiré de la comparaison des pétitionnaires de permis de construire (propriétaires ou locataires des terrains) avec les exploitants des salles après l'ouverture.

⁹⁸ Ici on se réfère aux permis de construire, précisément aux indications sur les pétitionnaires des demandes d'autorisation de bâtir, rapports d'architectes voyers et bulletins d'alignement.

relève davantage de l'entreprise des particuliers ou de petites sociétés que de celle de quelques grandes compagnies cinématographiques qui se sont déjà mises en place. Ces dernières préféreraient, apparemment, acquérir des salles existantes ou nouvellement construites au lieu d'en faire édifier. Par ailleurs, la répartition spatiotemporelle des projets de chaque catégorie de commanditaires permet quelques remarques intéressantes. D'une part, une nette majorité des projets de la première vague (1907-1910) résultent d'entreprises individuelles, tandis qu'à compter de 1911, et surtout en 1912, deux tiers des commanditaires de cinémas sont des sociétés d'exploitation. Pendant les années de la guerre, les deux types de commanditaires égalisent en nombre de projets. D'autre part, sur le plan géographique, chacun des deux types de commanditaires semble marquer son territoire dans la ville. Dans les arrondissements de la couronne, le XVIIe excepté, les commandes de cinémas proviennent majoritairement des particuliers. En revanche, dans les quartiers centraux, les onze premiers arrondissements, ce sont principalement des sociétés d'exploitation qui sont à l'origine des nouveaux établissements. De même, les quartiers est-parisiens, notamment le XIIIe et le XXe, apparaissent comme le fief des commanditaires particuliers, tandis que les sociétés semblent viser plutôt les secteurs occidentaux tels le XVIIe et le IXe arrondissement. L'explication de cette répartition gît, d'une part, dans l'organisation graduelle de l'exploitation cinématographique⁹⁹, et d'autre part, dans la différence des moyens financiers des deux types de commanditaires. La mise en place progressive d'une industrie cinématographique entraîne la création de grandes sociétés d'exploitation, qui deviennent les nouveaux commanditaires des projets de salle. D'un autre côté, les établissements dans les quartiers aisés semblent exiger de plus amples capitaux¹⁰⁰, par conséquent, la conquête de ces secteurs ne serait en général envisageable que pour de grandes sociétés, disposant souvent de moyens plus importants. L'écart entre les niveaux de fonds investis par chaque catégorie de commanditaires se reflète, également, dans les proportions des salles projetées. Ainsi les cinémas provenant d'entreprises individuelles comportent-ils en moyenne 600 places alors que les établissements des sociétés ont une capacité moyenne de 860 places. Nonobstant, la diversité proportionnelle des projets est aussi importante chez les particuliers que les sociétés commanditaires. Parmi la trentaine de salles des particuliers, on retrouve la plus petite de cette période à 120 places, mais également trois grandes salles de plus d'un millier de places. De même, à côté d'une quinzaine d'établissements comportant plus de 1000 places, on peut compter de modestes cinémas de 240 sièges établis par les sociétés d'exploitation.

⁹⁹ Sur l'organisation de l'industrie cinématographique française voir Meusy 2002, 7^{ème} chapitre : « De 1910 à la guerre, Développement et innovation », en particulier « La profession d'exploitant et les métiers annexes », p. 369.

¹⁰⁰ Sur la différence considérable des prix de terrains dans les différents secteurs de Paris voir supra, p. 37, note 73.

Outre la répartition des projets, les deux types de commanditaires se différencient quant à la propriété des terrains ou locaux affectés aux cinémas. Les deux tiers des particuliers sont propriétaires du foncier, la même fraction des sociétés commanditaires loue un terrain ou un local pour installer la salle. Au demeurant, la localisation des projets des propriétaires et des locataires accuse les fameuses dichotomies centre-périphérie et est-ouest. Vers le centre-ville, les commanditaires de cinémas sont généralement locataires, dans les arrondissements de la couronne, majoritairement propriétaires. Aussi, dans les secteurs orientaux, en particulier le XIIe et le XIIIe, le XVIIIe et le XXe arrondissement, la plupart des locaux affectés aux cinémas appartiennent aux commanditaires, alors qu'à l'ouest, surtout dans le XVIIe et le IXe, la location des propriétés est largement dominante. En ce qui concerne la nature des projets, une nette majorité des édifications et restructurations est entreprise par des sociétés commanditaires. En revanche, la plupart des aménagements sont commandés par les particuliers, notamment dans la première vague des projets (1907-1910) et pendant les années de la guerre. Ce type de travaux n'est entrepris par les sociétés que durant la période 1911-1913 et surtout en 1912. De même, les édifications et les restructurations sont légèrement plus fréquentes sur des terrains propres aux commanditaires, alors qu'une large majorité des aménagements se réalisent dans des emplacements en location. De ce qui précède ressort la possibilité de brosser le profil de chacun des deux types de commanditaires. D'un côté, le commanditaire particulier est souvent un propriétaire de bien immobilier situé dans les quartiers populaires, qui fait édifier sur son terrain, plus rarement aménager dans sa propriété, une salle petite ou moyenne (moins de 500 places). Pour quelques exemples de ce type, citons M. Rey, le commanditaire en 1907 du Parisiana Cinéma, une salle de 380 places de la rue des Pyrénées dans le XXe arrondissement ; Jules Gay qui fait construire, en 1911, le Cinéma des Familles à 350 places, rue de Tolbiac dans le XIIIe ; ou encore M. Lièvre le propriétaire du Family Cinéma de la rue d'Avron, XXe arrondissement, un établissement de 485 places créé en 1912. En revanche, une société commanditaire, constituée souvent avec un capital considérable, dans le but de l'exploitation cinématographique, loue d'ordinaire un terrain ou une cour d'immeuble, généralement dans les quartiers favorisés, pour établir une grande salle (plus de 850 places). Ce type de commanditaire est incarné, entre autres, par la Société des cinémas modernes, constituée en 1910, au capital de 500000Fr¹⁰¹, qui commande l'édification du Ternes Palace, un grand cinéma de 1200 places dans le XVIIe. Autre exemple, la société Lutetia Wagram qui, disposant d'un capital de 525000Fr¹⁰², fait construire, en 1913, non loin de la Place de l'Etoile, un établissement éponyme, comptant

¹⁰¹ Archives de Paris, D31 U3 1311 d. 331.

¹⁰² Archives de Paris, D31 U3 1504 d. 444.

1100 places. Au-delà de ces portraits à grands traits, nous allons essayer, à présent, d'étudier un peu plus en détail chacun des deux types de commanditaires.

3.1.1. Commanditaires particuliers

Parmi les 31 individus qui se lancent, pendant la période 1907-1918, dans l'aventure d'établir une salle, trois quarts sont des personnages quasi inconnus ; ils le resteront d'ailleurs même après leur incursion dans le monde du cinéma. Certains dont l'exploitation échoue au bout de quelques années, cèdent leurs établissements à d'autres exploitants plus expérimentés. Pour une grande majorité, la suite de leurs affaires n'est pas claire, et cela malgré la longue carrière des salles. Seul un sur quatre d'entre eux fera une vraie « carrière cinématographique » : assure, d'une façon durable, l'exploitation de la salle, développe son entreprise en créant ou acquérant d'autres établissements, ou même s'engage pleinement dans l'industrie, en participant à la production et location des films ou aux activités syndicales. Encore faut-il remarquer que ceux-ci sont presque tous commanditaires des projets de la première vague des cinémas parisiens (1907-1910) ; seule exception, l'acteur Max Linder qui fait édifier et s'offre une salle en 1917. Il paraît donc que les premiers commanditaires-exploitants particuliers, ou les pionniers, ont eu nettement plus de chance de conduire leur affaire à la prospérité et pour cause ; comme nous l'avons remarqué, à compter de 1911, l'essor des sociétés d'exploitation comme maîtres d'ouvrages, donc la concurrence sévit de plus en plus. Sur cette petite minorité de commanditaires particuliers dont l'entreprise prospère, nous disposons d'un peu plus d'informations, notamment en ce qui concerne leurs occupations antérieures et leurs parcours dans l'exploitation du cinématographe. Ils arrivent de divers horizons tentant de se faire une place dans l'industrie cinématographique émergente. Dans la première vague des cinémas (avant 1910), on retrouve souvent des débitants de boissons, des électriciens, commerçants d'appareils électriques ou phono-photographiques qui, suite à l'établissement d'une salle, se convertissent en exploitant. L'exemple de ce type est Jean Ferret ; un vendeur roubaisien d'appareils électriques. Migrant à Paris en 1906, il loue la Brasserie Rochechouart pour y installer une salle de représentations cinématographiques. Il sera profondément impliqué dans le cinéma, aussi bien dans les activités corporatistes que dans les recherches de perfectionnement de la technique cinématographique. Il fait notamment breveter l'une de ses inventions, un écran extra-lumineux pour une meilleure qualité d'image. Ferret deviendra, par la suite, le directeur de deux autres cinémas dans le XIII^e arrondissement, tout en

assurant la direction du Cinéma Brasserie Rochechouart même après l'acquisition de cette salle, en 1910, par la Société des cinémas modernes¹⁰³.

A partir de 1910, on rencontre parmi les commanditaires particuliers de cinémas, certains détenteurs de capitaux, des banquiers ou rentiers. Comme nous le verrons, dès le début, certains banquiers font partie des principaux actionnaires des sociétés d'exploitation cinématographique, mais ils ne seront des maîtres d'ouvrage à titre individuel que dans les années 1910. L'illustre figure de ce type de commanditaires est Charles Guernieri, banquier, gros actionnaire, dès 1907, et membre du conseil d'administration de plusieurs sociétés d'exploitation satellites de la firme Pathé. Associé à Serge Sandberg, futur producteur¹⁰⁴ de films, dans la Société générale d'attractions, Guernieri se trouve à l'origine de nombreuses salles parisiennes¹⁰⁵. Il est également le commanditaire, comme propriétaire et à titre individuel, des modifications du Cinéma du Panthéon projetées en 1910¹⁰⁶. L'exemple de Guernieri laisse supposer que l'exploitation cinématographique fait ses preuves comme entreprise lucrative durant la première période (1907-1910), et l'établissement des salles s'avèrent un investissement rentable, partant, les possesseurs de capitaux qui, jusqu'alors, se contentaient d'investir dans des sociétés exploitantes, n'hésitent plus à s'y impliquer profondément, à leurs propres risques et périls. Peut-être est-ce pour cette même raison que, à partir de 1912, on compte un nombre considérable de dames et de demoiselles parmi les commanditaires des cinémas ; chose jusqu'alors inouïe car dans la première vague des établissements cinématographiques, la présence féminine est assez rare, et le rôle des femmes se limite souvent à être les associées de leurs époux. En tout cas, dans la couple d'années précédant la guerre, on rencontre de nombreuses femmes, veuves ou célibataires, toutes propriétaires foncières, qui entreprennent des projets de grandes salles de cinéma comptant souvent plus de 750 places.

3.1.2. Sociétés commanditaires

Dès 1907, on assiste à l'apparition de quelques puissantes sociétés d'exploitation constituées principalement à l'instigation de la firme Pathé, le plus important producteur de films de l'époque. La volonté de la Compagnie Pathé frères, de préserver la jouissance de

¹⁰³ Meusy 2002, pp. 171, 264, 347.

¹⁰⁴ Voir Sandberg 1994.

¹⁰⁵ Cf. Meusy 2002, pp. 180, 181, 266, 320 et 321.

¹⁰⁶ Archives de Paris, permis de construire 13 rue Victor Cousin, VO11 3873 ; ce document semble, d'ailleurs, contredire les propos de Jean-Jacques Meusy affirmant l'acquisition et l'exploitation de cette salle, à compter de 1909, par Girin et Kastor ; voir Meusy 2002, p. 179.

ses produits entraîne l'idée de contrôler l'exploitation. Celle-ci se concrétise, d'une part, à travers l'instauration de la location des films, et d'autre part, l'incitation de la mise en place de « réseaux » de salles. Ces établissements auraient le monopole des films de la marque Pathé, mais seraient astreints, en contrepartie, à s'approvisionner exclusivement chez elle¹⁰⁷. C'est ainsi que voit le jour, en juillet 1907, la société anonyme Cinéma Exploitation au capital initial de un million de francs. Elle est constitué par l'entourage de Charles Pathé, pour la plupart des rentiers issus de la noblesse, ainsi que des banquiers et industriels déjà actionnaires de « la firme au coq ». Les frères Pathé, eux-mêmes font partie des principaux souscripteurs¹⁰⁸. Cette société occupe une place importante dans l'élaboration architecturale des cinémas parisiens vu qu'elle se trouve à l'origine de l'édification d'une dizaine de salles. Cela est d'autant plus significatif que la plupart des sociétés comparables se contentent souvent d'acquérir et de transformer des salles existantes à l'instar de l'Omnia ou de la Compagnie des Cinémas Halls¹⁰⁹. En fait, avant 1911, de telles sociétés anonymes, aux énormes capitaux et aux actionnaires nombreux, sont rarement impliquées dans la construction des cinémas. De 1907 à 1910, la plupart des sociétés commanditaires des projets sont du type « en commandite simple » et surtout « en nom collectif ». Outre leurs statuts juridiques, ces trois types de sociétés se différencient souvent en nombre de coassociés, et surtout par leurs niveaux respectifs de capitaux sociaux. Les sociétés anonymes d'exploitation disposent, généralement, de capitaux initiaux allant de 300000Fr à 2000000Fr, constitués des apports d'une vingtaine d'actionnaires. En revanche, les fonds des sociétés en nom collectif ou en commandite simple ne dépassent qu'exceptionnellement les 150000Fr, pour un nombre de coassociés comptable sur les doigts d'une main. Cette différence d'importance explique la répartition spatiotemporelle des projets des différents types de sociétés. La multiplication des sociétés anonymes semble ainsi survenir après une phase préliminaire au cours de laquelle l'exploitation cinématographique devrait faire ses preuves. Nous avons déjà remarqué la tendance des sociétés commanditaires de cinémas à s'implanter dans les quartiers élégants de Paris, il faudrait, à présent, préciser que ceci est particulièrement vrai dans le cas des sociétés anonymes. Hormis la Cinéma Exploitation, toutes les sociétés anonymes installent leurs salles exclusivement dans quatre arrondissements : le XVIIe, le XVIe, le IXe et le IIe. En revanche, les projets entrepris par les sociétés en nom collectif ou en commandite, se répartissent équitablement entre les quartiers riches et pauvres. Cela dit, une certaine corrélation est remarquée entre le capital de la société et la localisation de son projet. Ainsi, les sociétés en nom collectif avec des

¹⁰⁷ Voir Meusy 2002, p. 177 et suivantes.

¹⁰⁸ Archives de Paris, D31U3 1159 – 355.

¹⁰⁹ Sur ces deux sociétés, voir Meusy 2002, respectivement pp. 147 et 173.

capitaux dépassant les 100000Fr rivalisent avec les sociétés anonymes dans la conquête des quartiers ouest-parisiens, notamment le XVIIe, le XVe, le XIVe et le IXe arrondissement.

L'ampleur des projets entrepris est un autre trait de différenciation des deux types de sociétés : d'une part, la capacité moyenne des salles projetées par les sociétés anonymes dépasse le millier de places, alors que pour les cinémas des sociétés en nom collectif, cette moyenne est de 680. D'autre part, les aménagements de salle, censés être réalisable avec des budgets plus restreints, relèvent presque exclusivement des sociétés en nom collectif. Somme toute, les sociétés en nom collectif ou en commandite simple se rapprochent des commanditaires particuliers, surtout en ce qui concerne le capital disponible, la répartition et l'ampleur des projets. Par conséquent, désormais, parlant de sociétés commanditaires, nous entendrons seulement les sociétés anonymes, classant les sociétés en nom collectif et en commandite simple dans la catégorie des commanditaires particuliers. La question, à présent, est de savoir si ces deux catégories de commanditaires, se différencient essentiellement en moyens financiers, font appel, pour la réalisation de leurs projets, à des architectes de profils différents.

3.2. Le choix de l'architecte

En examinant les permis de construire des premiers cinémas, on ne retrouve qu'exceptionnellement le sceau d'un même architecte sur plusieurs projets. La pluralité des commanditaires semble se conjuguer avec la variété des concepteurs. Cela est particulièrement notable dans les projets entrepris par des particuliers où l'on ne repère qu'un seul architecte à l'origine de deux salles différentes. En revanche, chez les sociétés commanditaires, une certaine tendance est observée à engager le même architecte pour plusieurs sinon l'ensemble des cinémas du « circuit » ; c'est notamment le cas de la Cinéma Exploitation qui confie, en 1907, la conception de sa dizaine de salles à l'architecte Georges Malo. De même, la Société des cinémas modernes, commande ses deux salles de 1911 et 1913 à l'architecte Jean-Marius Girard (1866-1936). Ce dernier construit, la même année 1911, un cinéma pour la première société. Ainsi, une première occasion de « se spécialiser » en salle de cinéma est offerte aux architectes par ces sociétés, phénomène qui paraît pourtant marginale et sans suite dans la période 1907-1918. Les critères et la motivation des commanditaires dans le choix de leurs architectes est, en fait, une question problématique, d'autant plus que l'on ne dispose d'aucun document à cet égard, faute de fonds d'archive des architectes. Cependant, en s'appuyant sur certains indices, on pourrait admettre trois

types de critères. Premièrement, la « proximité » comme origine de connaissance des maîtres d'ouvrages et d'œuvres. Lorsque l'architecte engagé par un exploitant a son cabinet et/ou d'autres chantiers dans le quartier – l'arrondissement - du futur cinéma, il est envisageable que le commanditaire se soit adressé, pour la conception de son établissement, à un « architecte de quartier ». Deuxièmement, l'expérience et la compétence de l'architecte. Il est en effet plausible qu'un architecte reçoive la commande d'un cinéma en vertu de son expérience générale ou de son autorité dans la réalisation de projets similaires tels que théâtre, salle de spectacles etc. Troisièmement enfin, le réseau relationnel et la réputation de certains architectes pourraient également leur servir d'atout. Ainsi, à partir d'éventuels motifs de leur engagement, une « typologie » des architectes de cinéma peut être établie. Cette méthode nous permettra d'esquisser des profils-types d'architectes qui, face à un programme nouveau et en l'absence d'expérience, sont appelés à poser la première pierre de l'architecture cinématographique.

3.2.1. Architecte de quartier, premier concepteur de cinéma

L'*Index par noms d'architectes des demandes de permis de construire parisiens* révèle que nombre de ces architectes sont à l'œuvre dans certains arrondissements remarquablement plus qu'ailleurs¹¹⁰. Ceci rend concevable l'idée même d'« architecte de quartier ». Dans la construction des premiers cinémas de Paris, la part de ce type d'architectes est considérable, notamment dans les établissements des particuliers. Parmi les 36 architectes qui ont signé les projets des exploitants particuliers, la moitié se caractérise par ce trait ; huit d'entre eux ont leurs cabinets mais aussi plusieurs autres constructions dans l'arrondissement même du cinéma qu'ils conçoivent ; sept autres, bien que domiciliés ailleurs, ont déjà élevé divers édifices dans le même secteur ; et enfin, trois autres ont uniquement leurs agences dans les quartiers où ils construisent un cinéma. En revanche, les sociétés commanditaires ne privilégient guère les « architectes de quartier », car deux tiers des douze architectes qu'elles engagent semblent totalement « étrangers » aux quartiers où ils sont appelés à construire. Par ailleurs, même chez les particuliers, on assiste à un net amincissement progressif de la part de ce type d'architectes. Dans la première vague des cinémas (1907-1910), deux tiers des projets sont dessinés par des « architectes de quartier », pour la seconde vague (1911-1913), cette proportion tombe à un quart avant de ne devenir quasi-nulle durant les années de la guerre. Sur le plan géographique, l'impact de ces architectes n'est pas uniformément réparti ; il accuse la fameuse disparité

¹¹⁰ Bertaut (s.d.) Vol. 13, 14, 15.

centre/périphérie parisienne¹¹¹. La quasi-totalité des œuvres de ces architectes se situe sur les arrondissements de la couronne, surtout du XIIIe au XXe ; la moitié en revient aux trois derniers arrondissements. Par contre, tous les cinémas du centre, à l'exception d'un seul dans le VIIIe, sont signés par des architectes qui ne pourraient avoir bénéficié de l'avantage de « proximité ». Ainsi paraît-il que, dans un premier temps, les commanditaires particuliers qui sont pour la plupart, rappelons le, des propriétaires fonciers dans les secteurs périphériques, font appel à des architectes actifs dans ces mêmes quartiers. Ensuite, au fur et à mesure d'organisation d'exploitation et d'apparition de grandes sociétés, concomitamment au glissement des cinémas de la périphérie vers le centre, la part des architectes de quartier se réduit et la proximité perd de son importance dans le choix des architectes par les commanditaires.

3.2.2. La prise du relai par les « chevronnés »

En fonction d'ancienneté, trois catégories d'architectes de cinémas se distinguent : d'abord, les architectes supposés « occasionnels » dont les constructions à Paris sont très peu nombreuses, se limitant souvent aux seuls cinémas réalisés. Pour cette catégorie, il est difficile de placer le projet de cinéma dans l'ensemble de l'œuvre de l'architecte. Contrairement à ceux-là, il est un autre groupe d'architectes que l'on pourrait qualifier de « chevronnés ». En activité à Paris depuis de nombreuses années, ces derniers ont élevé plusieurs constructions avant d'édifier un cinéma. Enfin, la troisième catégorie regroupe les architectes « en fin de carrière » dont les cinémas semblent faire partie des dernières œuvres réalisées. La première catégorie ne compte qu'une petite minorité des architectes de cinémas - seulement six parmi la cinquantaine. Partant, un certain niveau d'expérience est le trait commun de la plupart des premiers concepteurs des salles. Par ailleurs, les architectes « occasionnels » ne sont engagés que par des commanditaires particuliers, et leur nombre va décroissant de façon considérable : quatre dans la première vague des projets (1907-1910), plus que deux dans la seconde (1911-1913) et nul pour les années de la guerre. C'est dans la catégorie des « chevronnés » que l'on trouve la grande majorité des architectes de cinéma, une trentaine, contre une quinzaine seulement pour celle des architectes « en fin de carrière ». Cela dit, les parts de ces deux catégories ne sont pas proportionnellement constantes pendant les trois périodes successives : si dans la première, elles égalisent presque, dans la seconde, les « chevronnés » sont notablement plus nombreux, alors que la tendance s'inverse pour la période de 1914-1918. Ceci ressortit probablement aux

¹¹¹ A ce sujet, voir Rouleau 1985.

circonstances et aux conséquences de la guerre. D'une part, la mobilisation des plus jeunes aurait entraîné l'engagement des plus anciens. D'autre part, la guerre aura marqué la fin de carrière de nombreux architectes, tombés sur les champs de bataille, parmi lesquels ceux des cinémas.

Quoi qu'il en soit, la conception des cinémas de Paris est généralement confiée à des bâtisseurs expérimentés, en apogée ou en fin de carrière. Reste néanmoins à savoir dans quels types de construction ces architectes ont acquis leur expérience. A cet effet, on distingue quatre types de programmes : habitation (immeubles de rapport, pavillons, hôtels particuliers), « industriel » (ateliers, hangars, usines), commercial (magasins, cafés-restaurants, hôtels), et enfin les projets de loisirs (salles de spectacles, cirques, bals, etc.). L'examen des réalisations antérieures de ces architectes révèle, d'abord, qu'ils ont presque tous bâti quelques habitations, mais encore, que près d'un tiers d'entre eux n'aurait construit que des logements avant de recevoir la commande d'une salle. Plus intéressant est le fait qu'un nombre considérable d'entre eux -22 sur la cinquantaine- ont édifié, auparavant, un voire plusieurs projets « industriels » ; il s'agit, pour la plupart, d'ateliers ou de hangars, et moins souvent des usines. Les ressemblances sur le plan spatial et structurel entre la salle de cinéma et les bâtiments industriels – espaces dégagés, larges portées, etc. - y sont-elles pour quelque chose ? Y aurait-il là une volonté de la part des commanditaires de s'adresser à des architectes expérimentés dans des programmes à certains égards similaires ? Cela paraît d'autant plus probable que, comme nous le verrons, nombre de ces premiers cinémas parisiens ne sont, en réalité, autres que d'anciens hangars réaménagés en salles de représentations. Par surcroît, la majorité des « architectes industriels » de cinémas sont engagés par des commanditaires particuliers, et construisent des salles, entre 1907 et 1910, dans le XXe, XVIIIe et XVe arrondissement, les plus industrialisés de Paris à l'époque. Néanmoins, à compter de 1911, faire appel aux architectes d'immeubles de rapport ou d'ateliers-hangars pour concevoir des cinémas devient moins courant. La plupart des architectes de cinémas auront alors l'expérience de divers types d'édifices, notamment commercial comme des boutiques, magasins, cafés, restaurants, etc. Enfin, parmi les cinquante architectes de cinémas, seule une dizaine a déjà réalisé des projets fonctionnellement semblables tels que salle de spectacles (théâtres, diorama, music-halls ou cafés-concerts, etc.), cirque, vélodrome, maison du peuple, ou autres. Cette minorité d'architectes « de loisirs » sont sollicités aussi bien par des particuliers que par des sociétés commanditaires. Leurs projets se répartissent presque uniformément sur les trois vagues des cinémas parisiens. En revanche, force est de constater que les cinémas des quartiers aisés, notamment ceux des VIIIe, IXe, XVIe et XVIIe arrondissements, portent davantage la marque de ces architectes. En d'autres termes, les commanditaires des cinémas dans les

quartiers élégants semblent privilégier les architectes expérimentés en programme similaires, ce qui peut être interprété comme une ébauche de « spécialisation ».

3.2.3. Réputation et relations, atout maître des architectes

Le troisième type de critères qualifié de « réputation et relations » semble caractériser plus ou moins la moitié des architectes de cinéma, et ce sous quatre formes différentes : une quinzaine d'entre eux sont, en fait, héritiers ou successeurs d'anciens architectes parisiens, et profiteraient ainsi d'un « réseau » ou d'une clientèle déjà constituée. Presque tous ces architectes successeurs-héritiers sont engagés par des commanditaires particuliers. Ils sont souvent sollicités pour les projets de la période 1911-1913, et particulièrement pendant la guerre. Est-ce à dire que, durant la période a priori stagnante des conflits, seuls les architectes bénéficiant d'une clientèle fidèle parviennent à obtenir des commandes ? D'autre part, un sur cinq des architectes de cinémas occupe des positions pouvant conférer une certaine renommée : d'aucuns travaillent dans l'administration de la ville comme expert ou conseil de la Préfecture, membre de la commission d'hygiène, inspecteur des bâtiments civils, architecte de la Préfecture de police ou encore maire adjoint d'arrondissement. D'autres, moins nombreux, enseignent dans les écoles d'architecture surtout comme professeur de dessins. Contrairement à la précédente, cette catégorie d'architectes est relativement plus sollicitée dans la première vague des cinémas (1907-1910). Une troisième catégorie d'architectes « renommés » comprend les auteurs d'œuvres plus ou moins reconnues à l'instar des pavillons de l'Exposition universelle de 1900, d'édifices publics ou monuments publiés dans les revues d'architecture. Or, les huit architectes de ce groupe appartiennent aussi à la catégorie précédente ; car la quasi-totalité des architectes primés et publiés dans les revues occupent également des fonctions administrative ou pédagogique. Il faudrait enfin évoquer le cas exceptionnel d'architectes proches des premiers milieux cinématographiques, voire personnellement impliqués dans l'exploitation. L'exemple singulier de ce type est Georges Malo. L'architecte de la société Cinéma Exploitation, il est également l'un des souscripteurs de la société Cinéma National qui a le monopole des films Pathé dans le sud-ouest de la France¹¹². De surcroît, il est domicilié et originaire de Vincennes, la ville où Charles Pathé a installé et développé sa compagnie dès 1894. Les relations de voisinage et d'amitié ne seraient vraisemblablement pas étrangères à l'engagement de cet architecte dans la conception des premières salles parisiennes. En tout cas, sa contribution à l'architecture cinématographique, à travers l'élaboration d'une série de

¹¹² Meusy 2002, pp. 180 et 194.

plans-types pour les salles de la société Cinéma Exploitation, est non négligeable. Au demeurant, la réputation et les relations semblent davantage déterminantes dans le choix des commanditaires particuliers ; quoique les œuvres des architectes ainsi engagés se répartissent uniformément dans les quartiers de Paris : on les retrouve aussi bien dans les quartiers centraux que périphériques, autant dans les arrondissements aisés que populaires.

A travers cette étude typologique des architectes, nous avons abordé certains aspects de la motivation de leur choix. Il est évident que la barrière entre les différents types évoqués n'est pas infranchissable. Chaque architecte incarne sans doute une combinaison des critères étudiés. D'ailleurs, certaines combinaisons sont à cet égard intéressantes : par exemple, aucun architecte de la catégorie des « réputés » (fonctionnaires en administration ou auteurs d'œuvres reconnues) ne fait partie des « architectes de quartier » ; ou encore, presque tous les « architectes de proximité » (domicilié dans les quartiers des cinémas qu'ils édifient) sont fils d'anciens architectes actifs dans les mêmes secteurs ; enfin, aucun « architecte de quartier » ne semble profiter de réputation ou de relations, pas plus que les « spécialistes » (auteurs au préalable de projets similaires). Pour résumer, la proximité et l'expérience dispenseraient les architectes de réputation et de relations, et vice-versa. Du reste, chaque type d'architectes semble se manifester plus ou moins en fonction du contexte spatiotemporel des projets ; les « architectes de quartier », plutôt aux débuts et dans les arrondissements périphériques ; les « expérimentés » pour ne pas dire les spécialistes, davantage dans les quartiers aisés et à partir de la seconde vague des cinémas ; les successeurs d'anciens architectes, surtout pendant les années de la guerre. Cet ordre de récurrence des différents types va de pair avec l'évolution même du cinéma ; plus le cinéma prospère plus les architectes appelés à lui ériger des salles ont du « prestige ». Cela dit, il se pourrait que le choix définitif de l'architecte fût décidé autant, sinon d'avantage, en fonction des caractéristiques du projet proposé (pertinence des solutions apportées aux problèmes architecturaux, conformité esthétique au goût du commanditaire, conventions financières, etc.) que des caractères de l'architecte lui-même.

3.3. Le cadre réglementaire

Le troisième maillon des intervenants dans l'élaboration des projets est constitué par les instances auxquelles ressortit l'approbation de la conformité des projets aux règlements en vigueur. La ville de Paris a été plus ou moins sous l'autorité des représentants de l'état

depuis la révolution¹¹³. Au début du XXe siècle, le Préfet de la Seine s'y trouve encore chargé des affaires qui sont du ressort des maires dans les autres communes. Le préfet de Police, pour sa part, est responsable de la sécurité des parisiens. Or, en application de « la loi du 15 février 1902 relative à la protection de la santé publique »¹¹⁴, les maires des communes sont tenus à déterminer un règlement sanitaire et « les prescriptions destinées à assurer la salubrité des maisons [...] et des autres agglomérations quelle qu'en soit la nature »¹¹⁵. Ceci est censé se concrétiser, notamment dans les communes de plus de 20000 habitants, à travers l'assujettissement de la construction de « toute habitation » à la permission du maire¹¹⁶. A cet effet, est établi par la Préfecture de la Seine « l'arrêté du 22 juin 1904 portant règlement sanitaire de la ville de Paris ». D'après ce règlement « aucune construction neuve ou modification de construction existante ne pourra être entreprise sans une autorisation préalable du Préfet »¹¹⁷. La Direction administrative des services d'architecture et des promenades et plantations de la Préfecture est chargée d'examiner les demandes de permis de construire. Elle est donc la première instance à laquelle devraient être soumis les projets des cinémas parisiens. D'autre part, pour assurer la sécurité du public, l'ouverture de tout établissement de spectacles à Paris est soumise à une autorisation préalable du Préfet de Police¹¹⁸. Partant, tout projet de cinéma, pour être réalisé, devrait être approuvé aussi bien par le Service d'architecture de la Préfecture de la Seine que par le Bureau des théâtres de la Préfecture de Police. Ces deux formalités resteront à effectuer séparément et de manière parallèle jusqu'en 1927. A compter de cette date-là, la délivrance des permis de construire sera soumise à l'obtention au préalable de l'autorisation du Préfet de Police. Nous étudions ces deux procédures et leurs effets concrets sur les projets dans l'ordre suivant lequel les exploitants de cinémas devaient les accomplir.

3.3.1. La Préfecture de la Seine et le permis de construire

L'obligation de faire une demande d'autorisation pour construire à Paris remonte au XVIIIe siècle. Elle trouve ses origines dans la déclaration du 10 avril 1783 du roi¹¹⁹, dispositif qui visait, à travers la vérification du respect des nouveaux alignements, l'élargissement des rues et l'amélioration du réseau viaire de Paris. Au XIXe siècle, cette mesure fut relayée,

¹¹³ Pour l'historique de l'évolution de l'administration de la capitale voir Spitz 2004.

¹¹⁴ *Journal officiel*, 19 février 1902.

¹¹⁵ L'alinéa 2 de l'article premier de ladite loi.

¹¹⁶ L'article 11 de ladite loi.

¹¹⁷ L'article 19 du règlement sanitaire de la ville de Paris, 22 juin 1904.

¹¹⁸ L'ordonnance du Préfet de Police, 1^{er} septembre 1898.

¹¹⁹ Voir à ce sujet Darin 2009, p. 46.

entre autres, par un décret-loi signé Louis Napoléon, en 1852. Celui-ci obligeait les constructeurs parisiens à se conformer, outre l'alignement et le nivellement, aux prescriptions qui leur seraient faites « dans l'intérêt de la sûreté publique et de la salubrité »¹²⁰. Ainsi, l'autorisation de bâtir devient un outil administratif pour faire respecter les alignements sur la voie publique, régler les gabarits et assurer la salubrité des nouvelles constructions. Lors de l'apparition des premiers cinémas, au regard de l'administration (la Préfecture de la Seine), les textes auxquels devaient se conformer les constructeurs des salles étaient, d'une part, le décret, du 13 août 1902, « portant règlement sur les hauteurs et les saillies des bâtiments dans la ville de Paris », et d'autre part, l'arrêté du 22 juin 1904 « portant règlement sanitaire de la ville de Paris ». C'est en fait ce dernier règlement qui, couramment cité dans les permis de construire des cinémas, a souvent été à l'origine de modification des projets. Cet arrêté, promulgué par le Préfet de la Seine, est connu sous le nom de « règlement sanitaire de la ville de Paris ». Il trouve sa raison d'être dans la loi du 15 février 1902 sur la protection de la santé publique. Comprenant 117 articles, ce texte se compose de deux titres principaux traitant respectivement de la salubrité et de la prophylaxie des maladies contagieuses. La question de la salubrité est abordée en cinq chapitres dont le troisième, par ailleurs le plus long avec 75 articles, regroupe les prescriptions concernant les « habitations ». A noter que par « habitation » est entendue toute construction quelle qu'en soit la nature puisque l'article 112 de l'arrêté considère ces dispositions « applicables à tout le territoire de la commune et [même] aux établissements et édifices publics, écoles, bâtiments hospitaliers, casernes, administrations publiques, etc. etc. ». Les articles 19 et 20, formant la première section de ce chapitre, statuent « l'autorisation de construire ». Ils précisent qu'« aucune construction neuve ou modification de construction existante ne pourra être entreprise sans une autorisation préalable du Préfet » ; obligeant du même coup le propriétaire à « remettre à l'administration avec sa demande et revêtus de son visa les dessins cotés (plans, coupes et élévations) de tous projets de travaux ». Ceux-ci devaient, évidemment, être dressés dans l'observation du présent règlement sous peine de refus de l'autorisation. Les dispositions à observer dans les constructions sont ensuite formulées sous neuf sections plus ou moins thématiques. La deuxième section revigore, grosso modo, les prescriptions du décret du 13 août 1902 en ce qui concerne les minimums de vue directe des pièces destinées à l'habitation. La troisième section traite des dispositions des caves. La quatrième section décrit les dispositions relatives au rez-de-chaussée et aux autres étages ; c'est dans cette section que sont instaurées les principales normes qui affecteront le plus les projets de cinémas. Après des mesures d'imperméabilité du sol à rez-de-chaussée (articles 31 et 32), il est prescrit qu'à

¹²⁰

Décret-loi du 26 mars 1852 relatif aux rues de Paris, articles 3 et 4.

tous les étages, excepté celui le plus élevé de la construction, toute pièce pouvant servir à l'habitation de jour ou de nuit aura une surface minimum de 9 mètres [carrés] au sol, sera munie de conduit de fumée mais aussi « éclairée et aérée sur rue ou sur cour au moyen d'une ou de plusieurs baies dont l'ensemble devra présenter une section totale au moins égale au sixième du sol de ladite pièce ». Seules exceptions : la cuisine qui pourra avoir une dimension moindre et la loge de concierge dont la surface minimum est fixée à 12 mètres¹²¹. L'article suivant précise qu'au dernier étage de la construction, la surface minimum de chaque pièce pourra être réduite à 8 mètres mesurée à 1m30 de hauteur du sol sans que le volume de la pièce soit inférieur à 20 mètres cubes. Le minimum de section totale des baies aérant et éclairant la pièce est aussi diminué au huitième du sol de ladite pièce. Quant aux cages d'escalier, il est seulement exigé qu'elles soient aérées et éclairées « convenablement et dans toutes leurs parties »¹²². Comme nous allons le voir, ce sont ses dernières dispositions, concernant l'aération et l'éclairage des pièces d'habitation, qui seront invoquées, jusque dans les années trente, comme les principaux motifs de refus des permis de construire des cinémas.

L'application aussi bien du décret de 1902 que de l'arrêté de 1904 incombe aux Services d'architecture de la Préfecture de la Seine¹²³. En ce qui concerne l'alignement des constructions, c'est, à cette époque, le Service du plan de Paris qui, suite à la demande de permis de construire, notifie au pétitionnaire, sous forme d'un bulletin, la largeur de la voie, la longueur de face du bâtiment et l'alignement à respecter. Quant au gabarit réglementaire et au règlement sanitaire, les architectes voyers des arrondissements sont chargés de vérifier l'observation des dispositions prescrites dans les travaux projetés. Pour ce faire, après une visite des lieux, et la consultation du bulletin d'alignement, l'architecte voyer de l'arrondissement ou son adjoint examine les plans que le pétitionnaire a présentés à l'appui de sa demande de permis. Il rédige, ensuite, un rapport pour donner son avis, sous forme de proposition au Directeur des services d'architecture, quant à l'accord ou le refus de l'autorisation. Et cela en affirmant la conformité des travaux projetés aux règlements, ou en invoquant les transgressions comme « motifs de refus ». Le cas échéant, le pétitionnaire pourrait modifier ses plans ou en présenter d'autres, afin de faire disparaître les motifs de refus, obtenir l'avis favorable de l'architecte voyer et par la suite le permis de construire. Une fois les travaux terminés, l'architecte voyer est tenu à vérifier s'ils ont été exécutés suivant les plans approuvés et conformément aux clauses et conditions de la permission. Ceci

¹²¹ *Arrêté du 22 juin 1904 portant règlement sanitaire de la ville de Paris*, article 33.

¹²² *Ibid.* Article 35.

¹²³ Pour le décret de 1902, voir l'arrêté du Préfet de la Seine du 18 septembre 1902, l'article 2 ; quant à l'arrêté du 22 juin 1904, son article 117.

donnerait lieu au classement de l'affaire. En cas d'abus, il déciderait si ceux-ci sont de nature à être autorisés ou sanctionnés. Cette procédure demeure inchangée pour toute la période 1907-1918 et même au-delà, jusqu'à l'après seconde guerre. Néanmoins, elle se traduira en formalités progressivement plus rigoureuses. En témoigne notamment la diminution considérable du nombre des projets obtenant d'emblée le permis de construire. En 1907, la moitié des projets de cinéma soumis aux architectes voyers sont approuvés sans aucune remarque ni injonction de modification. Dans les années suivantes ceci n'arrivera qu'exceptionnellement et, à partir de 1913, on ne verra plus aucun projet obtenir l'autorisation sans avoir fait au préalable l'objet d'un refus¹²⁴. Autrement dit, tous les projets de cinéma, à compter de 1913, subissent des modifications plus ou moins importantes exigées par les architectes voyers. Par ailleurs, les trois quarts des projets recevant d'emblée le permis de construire se situent dans quelques arrondissements précis, à savoir les trois derniers (XVIIIe, XIXe et XXe) plus le Xe ; ils sont, donc, examinés par les mêmes architectes voyers, apparemment plus indulgents que leurs collègues dans les autres arrondissements. Il s'agit des architectes voyers du XXe et du XVIIIe, Legros et Gravereaux, les architectes voyers adjoints des Xe, XVIIIe, XIXe et XXe, respectivement Bussin, Tanquerel, de Fontviolant et Mesnager. Tout ceci conduit à admettre une part non négligeable aux architectes voyers dans le maintien ou la modification des projets de cinémas. Quelles sont, alors, les conséquences concrètes de leur intervention ?

En 1907, la raison la plus couramment invoquée pour le refus de permis est le défaut ou l'imprécision des documents graphiques présentés à l'appui de la demande ; plans, coupes ou élévations manquant ou insuffisamment cotés. Ceci demeure un motif de refus peu ou prou récurrent jusqu'aux années de la Grande Guerre. Vers la fin de cette période, rares sont les projets dont les plans donnent d'emblée satisfaction aux architectes voyers ; indice de l'examen plus méticuleux des projets par ces derniers. D'autres motifs de refus, invoqués dès 1907, mais nettement moins fréquemment, trouvent leur assise dans l'article 33 du règlement sanitaire. Surface inférieure au minimum réglementaire de certaines pièces, défaut de tuyau de fumée ou encore insuffisance d'aération et d'éclairage naturel des pièces donnent occasionnellement lieu à la modification des projets. Le dernier trait de cette triade est invoqué lorsque la section totale des baies aérant et éclairant une pièce est inférieure au sixième de sa surface. Cet article prend de plus en plus d'importance à compter de 1908, au point de constituer l'un des principaux motifs de refus des permis aux cinémas durant toute la période 1910-1918. Il ne manque pas pour autant de déclencher, d'emblée, la controverse entre les architectes de cinémas et les architectes voyers ; ceux-ci considérant souvent la

¹²⁴ Dossiers de permis de construire, Archives de Paris, série VO11.

salle de représentations comme une pièce quelconque, ceux-là soulignant en revanche qu'il ne s'agit pas d'une pièce d'habitation et exigeant une certaine dérogation. Le cas du Cinéma Pathé Clichy, l'une des salles Cinéma Exploitation projetées en 1907, est, à cet égard, particulièrement informatif. Son dossier de permis de construire révèle les premiers débats sur l'application de l'article 33 du règlement sanitaire aux salles de cinéma. Dans le premier projet, cette directive concernant l'éclairage et l'aération des pièces n'est pas respectée, puisque la seule ouverture libre de la salle, sous forme de lanterneau, ne serait que de 36 m² alors que la surface de la salle s'élèverait à 660 m². L'architecte voyer du XVII^e arrondissement, un certain Nessi, chargé de l'examen du projet, considère, dans son premier rapport, que cette baie est insuffisante à ventiler la salle ; il précise, par surcroît, que : « ... si l'obscurité est nécessaire pour les besoins du spectacle, il ne s'ensuit pas que la salle publique soit dépourvue d'un éclairage naturel pouvant être momentanément supprimé pendant la durée des séances de jour ... »¹²⁵. Il propose donc de refuser l'autorisation de bâtir. Georges Malo, l'architecte de la société pétitionnaire, conteste cette décision par une lettre au Préfet. Il invoque la « coutume » en évoquant la dizaine de salles qu'il fait édifier pour le même commanditaire sans rencontrer de semblables remarques. L'architecte Malo insiste, en outre, sur le fait que ces « salles ne sont pas construites pour l'habitation, mais simplement pour représentations »¹²⁶. Suite à cette réclamation, l'architecte voyer Nessi, se livre à un nouvel examen des plans, mais maintient dans son second avis, la proposition de refus. Il réplique, quant à l'argument de Malo :

*... la raison donnée à ce sujet est insuffisante. Toutefois, poursuit-il, comme des divergences de vues seraient de nature à susciter des difficultés à l'administration, le soussigné est d'avis, si telle est l'opinion de Mr l'architecte voyer en chef, de soumettre l'examen de cette affaire à la commission supérieure de voirie.*¹²⁷

Cette dernière instance soutient le refus de permis en émettant l'avis qu' « ... il y a lieu en l'espèce d'appliquer strictement le règlement sanitaire, c'est-à-dire d'exiger pour les baies d'aération une surface au moins égale au huitième de la surface de la salle »¹²⁸. Cette sentence n'est pas sans susciter quelques remarques ; d'une part, la salle de représentations est considérée comme une pièce au dernier étage d'un immeuble, d'où la baisse du minimum exigible de section des baies de un sixième à un huitième de la surface au sol. D'autre part, dans le cas des cinémas, la fonction d'aération des baies semble primer,

¹²⁵ Dossier de permis de construire n° 4291, 76 Avenue de Clichy, XVII^e, daté 21 décembre 1907, Archives de Paris, VO11 714. Rapport de l'architecte voyer daté le 24 décembre 1907.

¹²⁶ Ibid. Lettre de Georges Malo, architecte, au Préfet du département de la Seine, datée le 25 mars 1908.

¹²⁷ Ibid. Rapport de l'architecte voyer, 2^{ème} avis daté le 17 avril 1908.

¹²⁸ Ibid. Avis de la Commission supérieure de la voirie, daté 24 avril 1908.

au regard de l'administration, puisque la Commission supérieure de voirie utilise explicitement, dans son avis, le terme « baies d'aération » sans faire mention de l'éclairage. D'ailleurs, dans ce genre de salles, l'éclairage est généralement assuré artificiellement, et conformément aux consignes de la Police, par l'électricité. Quoi qu'il en soit, cette solution semble servir désormais de jurisprudence en matière d'aération et d'éclairage des cinémas. Les architectes sont, donc, fréquemment contraints de rectifier leurs projets initiaux, perçant de baies supplémentaires ou agrandissant le lanterneau de la salle de manière à assurer la section d'ouverture exigée ; et cela jusqu'à la mise au point de la ventilation mécanique à la veille de la Grande Guerre.

C'est, effectivement, en 1913 que les débats sur la question émergent de nouveau ; cette fois dans l'affaire du cinéma Jeanne d'Arc projeté par l'architecte Adolphe Gérard pour un certain Edmond Brocard. Après avoir vu rejeter ses plans initiaux, essentiellement en raison de non respect de l'article 33 du règlement sanitaire, l'architecte Gérard adresse une première lettre au Préfet pour demander :

*... la permission de ne pas observer strictement le règlement relatif aux vues et fenêtres dans un bâtiment d'habitation, attendu que dans les salles de cinéma, la lumière du jour est contraire au genre d'exploitation. Quant à l'aération, précise-t-il, elle est assurée par des baies dans les murs sur cours et façades, et en plus par des trémies au plafond correspondant à des hottes dans la couverture munies de ventilateurs électriques ce qui assurera une ventilation constante et énergique.*¹²⁹

En réponse à cette requête, l'architecte voyer du XIII^e arrondissement soutient sa proposition de refuser le permis, mais soumet la demande de dérogation à la Commission supérieure de voirie. Il fait toutefois part de son avis favorable pour l'accord de tolérance, en raison de l'allusion faite aux « ventilateurs électriques » qu'il souligne, d'ailleurs, en rouge, dans la lettre du pétitionnaire¹³⁰. Néanmoins, la Commission, dans sa séance du 9 mai 1913, émet un avis de refus, ce qui entraîne la réitération de sa requête de la part de l'architecte Gérard. Dans sa seconde lettre, ce dernier signale, un plan du plafond à l'appui, que pour cette salle de 332 m², la surface des ventilations au plafond est de 36 mètres plus les baies latérales. Puis, s'appuyant encore sur le fait que « l'éclairage par la lumière du jour est impossible dans ce genre d'exploitation », il rappelle l'accord de la Préfecture de Police

¹²⁹ Dossier de permis de construire n° 1635, 45 Bd St Marcel, XIII^e, daté 17 avril 1913, Archives de Paris, VO11 3324. Lettre de l'architecte Adolphe Gérard au Préfet de la Seine, datée 30 avril 1913.

¹³⁰ Ibid. Rapport de l'architecte voyer, 2^{ème} avis, daté 8 mai 1913.

quant à l'ouverture de cette salle « sans aucune observation aux plans déposés ». Il souligne enfin que

*... l'éclairage intérieur de la salle est assuré au moyen de lampes électriques [...] Quant à l'aération de la salle, elle est assurée au moyen de 3 ventilateurs aspirateurs à commande électrique de 0,46m de diamètre, avec une vitesse de 1000 tours à la minute permettant le renouvellement complet de l'air de la salle soit 220 m³ en 7 minutes [...] Je crois pouvoir vous affirmer, s'empresse-t-il d'ajouter, que peu de salles de ce genre possède un éclairage, une aération et une ventilation aussi efficaces que ceux que je propose et dont la Préfecture de Police a reconnu le bien fondé ...*¹³¹

Ces explications détaillées et complémentaires semblent finalement convaincre la Commission Supérieure de Voirie, car cette fois-ci, la demande de tolérance est accueillie favorablement et le permis de construire est enfin délivré¹³².

Bien que les questions d'éclairage et d'aération ne soient jamais dissociées dans le traitement des dossiers, il semblerait que dès lors que la ventilation mécanique parvient à régler le problème de l'aération, l'éclairage électrique est également admis, par l'administration, comme suffisant. Cependant, le cas du cinéma Jeanne d'Arc, le premier à notre connaissance, n'est guère singulier. Seulement un mois plus tard, dans une affaire semblable, le propriétaire du cinéma Lutetia Wagram, dans le XVII^e arrondissement, obtient de la Commission supérieure de voirie l'autorisation de ventiler la salle « au moyen de ventilateurs électriques de façon à ce que le renouvellement de l'air dans cette salle se fasse une fois et demie son cube en une heure »¹³³ ; et cela, sans devoir décrire en détail le système de ventilation prévu. Presque aux mêmes dates, un certain Comte de Viforano, propriétaire du Ciné Magic dans le VII^e, se voit accorder une telle dérogation rien qu'en prenant l'engagement écrit, près l'architecte voyer de l'arrondissement, de « renouveler une fois et demie par heure le cube d'air de la salle de spectacle par tous moyens appropriés et nécessaires à cela »¹³⁴. Le statut du Comte a-t-il joué en sa faveur ? Peut-être, mais, en tout cas, la généralisation progressive de l'octroi de telle tolérance accuse sinon l'indulgence de la Préfecture sur l'application de l'article 33 du règlement sanitaire aux cinémas, du moins son effort à admettre les nouveaux moyens techniques, ventilation mécanique et éclairage

¹³¹ Ibid. Lettre de l'architecte Gérard au Préfet de la Seine, datée 31 juillet 1913.

¹³² Ibid. Avis de la Commission supérieure de voirie dans sa séance du 1^{er} août 1913.

¹³³ Dossier de permis de construire n° 3779, 31-33 Ave de Wagram, XVII^e, daté 5 août 1913, Archives de Paris, Vo11 4004. Lettre de Vernon, l'un des propriétaires de la salle, au préfet de la Seine, datée 3 septembre 1913.

¹³⁴ Dossier de permis de construire n° 3448, 22 Ave de la Motte Piquet, VII^e, daté 15 juillet 1913, Archives de Paris, VO11 1753.

électrique, dans les salles. La prescription du règlement sanitaire pour une aération directe et un éclairage naturel reste évidemment en vigueur et exigible, elle donnera encore lieu à de nombreux refus de permis. Néanmoins, des dispositions alternatives sont également consenties, pourvu qu'elles répondent à une nouvelle norme tacitement établie. Selon cette dernière, à défaut d'aération naturelle réglementaire, l'air de la salle devrait être renouvelé entièrement, par quelque moyen que ce soit, une fois et demi par heure. Quant à l'éclairage, le raisonnement des architectes de cinémas semble enfin l'emporter, d'où le silence de l'administration sur l'éclairage naturel des salles. En ce qui concerne l'éclairage artificiel, les architectes voyers ne disposent pas encore d'instruments réglementaires pour y intervenir. Cette tâche incombe à la Préfecture de Police car les installations électriques ont, à cette époque, plutôt trait à la sécurité publique.

3.3.2. La Préfecture de Police et la sécurité publique

Outre le permis de construire, les projets de salles de spectacles doivent obtenir l'autorisation du Préfet de Police ; ainsi, en parallèle avec les architectes voyers, le Bureau des théâtres de la Préfecture de Police est chargé d'examiner les plans des cinémas pour approuver leur convenance en matière de sécurité. Or, les archives de la Préfecture de Police, pour cette période, ne sont pas aussi bien conservées que celles de la Préfecture de la Seine¹³⁵. Il nous est donc impossible d'apprécier les interventions concrètes et la réelle part du Bureau des théâtres dans la modification des plans de cinémas. Par conséquent nous nous contenterons d'étudier et de commenter les règlements établis par la Préfecture de Police. Le premier texte réglementaire mentionnant nommément les cinématographes date de 1898 ; il s'agit de l' « Ordonnance concernant les théâtres, cafés-concerts et autres spectacles publics » du Préfet de Police promulguée le 1^{er} septembre de cette année. Cette ordonnance, rapportée par celle du 10 août 1908, n'a été appliquée qu'aux établissements créés en 1907. Elle mérite, néanmoins, étude et analyse particulière notamment dans la perspective de retracer l'évolution de la réglementation des cinématographes. Le texte initial comprend 113 articles sous quatre titres dont les deux premiers décrivent longuement (articles 1 à 97) les dispositions à respecter dans les théâtres ; de la construction en général à l'éclairage, du service médical à la police des représentations. C'est sous le troisième titre, intitulé « Des cafés-concerts et autres spectacles publics », que l'on retrouve les seuls passages intéressant les cinématographes. L'article 98 de cette ordonnance inclut le cinématographe dans les spectacles publics dont l'exploitation est soumise à une

¹³⁵ Voir supra, Introduction, p. 20.

autorisation préalable de la Préfecture de Police. Il est précisé par la suite que la demande d'une telle autorisation devra être accompagnée, « s'il y a lieu », des plans et coupes à l'échelle de 0,02 cm pour mètre, en triple expéditions avec l'indication du nombre de places, et que « l'autorisation ne sera accordée qu'après l'enquête et exécution des prescriptions reconnues nécessaires pour assurer la sécurité du public »¹³⁶. Ainsi, d'une part, les exploitants de certains établissements, probablement ceux aménagés dans le bâti existant, sont dispensés de fournir les plans et coupes de leurs salles. D'autre part, les élévations n'étant pas exigées, la préfecture ne s'intéresserait qu'à la disposition intérieure des salles, et ce jusqu'en 1908 où ces deux traits seront modifiés.

Malgré la nette distinction faite, dans ce texte, entre théâtres et autres salles de divertissements, l'article 99 prescrit, pour tout établissement de spectacles, la plupart des mesures imposées aux théâtres.

*Les dispositions de la présente ordonnance, y lit-on, établies pour les théâtres, en ce qui concerne les loges d'artistes, l'éclairage électrique lorsqu'il sera appliqué ou imposé, les lampes de secours, le chauffage, la ventilation, les dégagements, la circulation intérieure et la sortie du public sont applicables aux cafés-concerts et autres salles de divertissements publics.*¹³⁷

Ces derniers ne sont, en fait, exempts que des prescriptions concernant la scène, et cela pour cause : l'article 104 ne leur admet qu'une « scène sans machination, sans dessus ni dessous ». Parmi les dispositions communes aux théâtres et autres établissements, celles qui affectent le plus la conception architecturale des cinémas concernent la circulation du public, notamment les escaliers qui « seront toujours droits sans quartiers tournants », et d'une largeur proportionnelle au nombre de spectateurs et au moins de 1m50¹³⁸. De même, la largeur des dégagements et des sorties doivent être proportionnelles à l'importance de la salle et jamais inférieures respectivement à 2m et 4m¹³⁹. Aussi, pour la disposition et la desserte des places, certaines normes sont établies ; les sièges devront être disposés en rangs distancés au moins de 0m45 et desservis par « des chemins d'au moins 1m de largeur et en nombre suffisant pour assurer une prompte évacuation »¹⁴⁰. Quant à la ventilation, il est seulement édicté : « tout chauffage, par quelque méthode que ce soit, doit être

¹³⁶ *Bulletin municipal officiel*, 17^{ème} année, N° 258, 24 septembre 1898.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid. Article 24.

¹³⁹ Ibid. Articles 27 et 28.

¹⁴⁰ Ibid. Articles 36 et 37.

accompagné d'une ventilation énergique d'air salubre, en quantité suffisante »¹⁴¹. Sur l'éclairage, l'article 41 précise qu' « il ne pourra être fait usage, pour l'éclairage du théâtre, que de la lumière électrique ». Cependant, l'article 101 de l'ordonnance précise que « l'éclairage électrique pourra être imposé à tout café-concert ou salle de divertissements publics lorsque la sécurité publique l'exigera », ce qui sous-entend que l'obligation de l'éclairage électrique dans les théâtres ne s'appliquerait pas nécessairement à tous les autres établissements de spectacles.

Sous le troisième titre de cette ordonnance, on retrouve un paragraphe intitulé « Dispositions spéciales aux cinématographes ». Celles-ci au nombre de neuf, constituent l'article 108 de l'ordonnance, et concernent, toutes, de manière directe ou indirecte, l'aménagement de la cabine de projection. Cette dernière devient désormais un élément indispensable des salles de représentations cinématographiques. L'alinéa 2 de cet article exige des directeurs de cinématographes de « placer l'appareil de projection dans une cabine construite en matériaux incombustibles et du côté opposé à la sortie du public »¹⁴². Cette prescription avec l'obligation d' « aérer la cabine à l'aide d'une ouverture ménagée dans le plafond et garnie d'une toile métallique à mailles fines »¹⁴³, sont, d'ailleurs, les seules à impliquer un effet concret sur l'architecture des salles. Cependant, une tolérance semble être accordée quant au positionnement de la cabine du côté opposé à la sortie du public, car dans la plupart des salles établies en 1907, cette prescription n'est pas observée. En tout cas, le reste des dispositions imposées sont aussi toutes des mesures contre les risques d'incendie, encore que de nature « non-architecturale » comme par exemple l'interdiction d'utilisation de lampes à carburateur oxyéthérique pour la lumière de projection, la défense de fumer dans la cabine, ou encore l'obligation de « recueillir les pellicules au fur et à mesure qu'elles se déroulent dans une caisse métallique ». D'autres mesures exigent de « placer à portée de la main des opérateurs deux seaux remplis d'eau », et de « ne pas faire usage de lampe à incandescence mobile et mettre les conducteurs électriques sous moulures ». Pour expliquer ces prescriptions à la fois sommaires et ciblées, il faudrait rappeler le contexte dans lequel ce règlement est établi ; d'une part le cinématographe, à ce moment, n'est en exploitation que depuis à peine deux ans, souvent, de manière provisoire, dans diverses salles de spectacles. Les établissements consacrés exclusivement au cinématographe sont encore rarissimes sinon inexistants. D'autre part, cette ordonnance est rédigée un an après le drame du Bazar de la Charité où un incendie avait éclaté dans la petite salle affectée au cinématographe. Cet accident avait fait une centaine de victimes

¹⁴¹ Ibid. Article 39.

¹⁴² Ibid. Article 108, alinéa 2.

¹⁴³ Ibid. Article 108, alinéa 3.

parmi les dames et la jeunesse de l'aristocratie. L'enquête révéla que le feu s'était déclenché dans la cabine de projection ; une cabine bricolée en bois et camouflée dans des étoffes, où la lumière du cinématographe provenait d'une lampe à carburateur oxyéthérique ; les pellicules, en se déroulant, se tassaient, à l'abandon, sous une table ; et cela juste au moment où l'opérateur eût grillé une allumette pour rallumer une lampe¹⁴⁴. Ainsi, toutes les prescriptions de l'ordonnance de 1898, concernant les cinématographes, semblent à la fois basées et limitées aux leçons tirées de ce sinistre événement.

Une dizaine d'année plus tard, un nouveau texte, pareillement intitulé « Ordonnance concernant les théâtres, cafés-concerts et autres spectacles publics », est édicté par le préfet de police¹⁴⁵. Sur le fond, à quelques modifications et compléments près, le texte reprend les mêmes principes et normes, mais dans sa forme, il est entièrement restructuré. D'abord, les prescriptions sont énoncées de façon plus détaillée et constituent 238 articles (au lieu de 113 pour le précédent texte). Elles sont regroupées sous neuf titres représentant les thèmes abordés tels que « dispositions générales », « construction et aménagement », « dégagement de la salle », « chauffage, ventilation et hygiène », « éclairage », « secours contre l'incendie », « dispositions spéciales à certaines attractions », « mesures d'ordre et de police » et enfin « dispositions exceptionnelles et mesures d'application ». La distinction initiale entre théâtres et autres établissements est ainsi estompée en faveur d'une catégorisation plus générale des salles. En effet, ce nouveau règlement, plus exigeant et minutieux, soumet « la construction ou l'exploitation de tout établissement où seront donnés des spectacles ... ou divertissements quelconques comportant l'admission du public » à une demande d'autorisation. Cette demande devrait être adressée à la préfecture de police avant le commencement des travaux. Par surcroît, il est précisé que dans tous les cas, seront joints à la demande des plans détaillés, y compris le plan des installations électriques, coupes et élévations. Ceux-ci indiqueront, par étage et par « espèces » [sic], le nombre de places et la largeur des dégagements. Les établissements « sont divisés en trois catégories suivant les dangers que peuvent représenter les installations et les aménagements de la scène » ; ainsi sont appelés de la 1^{ère} catégorie les établissements qui comporte une scène machinée avec dessus et dessous ; de la 2^{ème} catégorie, ceux ayant une scène non machinée sans dessous ni dessus ; et de la 3^{ème} catégorie, ceux qui n'ont pas de scène mais peuvent comporter une estrade fixe ou mobile. « La classification d'un établissement dans une catégorie, est-il précisé ensuite, est déterminée par la destination habituelle de cet établissement ... »¹⁴⁶. Dans les articles suivants, les prescriptions spécifiques à chaque

¹⁴⁴ Pour le récit détaillé de cet événement voir Meusy 2002, pp. 53 à 57.

¹⁴⁵ *Bulletin municipal officiel*, 27^{ème} année, N° 231, 26 août 1908.

¹⁴⁶ Ibid. Article 6.

catégorie d'établissement sont répertoriées par thèmes. Les cinématographes faisant partie, pour la majorité, des établissements de la 3^{ème} catégorie. L'autre nouveauté de ce texte réside dans la prise en compte du nombre de places des établissements, notamment, en relation avec l'emplacement et l'isolement de la salle. L'article 7 de ce règlement décrète :

Tous les établissements de la 1^{ère} catégorie et ceux des 2^{ème} et 3^{ème} catégories pouvant contenir au moins 500 personnes devront avoir à chaque étage sur une ou plusieurs rues, une façade d'au moins 6m de largeur, en ajoutant que, la largeur des façades sera augmentée à raison d'un mètre par 100 personnes en plus des 500 premières.

De plus, pour les établissements d'une capacité entre 1500 et 2000 places, une façade sur deux rues ou un isolement sur deux faces est prescrit. Lorsque le nombre de places dépassera les 2000 sans atteindre 3500, une façade sur trois rues ou un isolement sur trois faces, et enfin au-delà de 3500 places, l'isolement de l'établissement sur toutes ses faces sont exigés¹⁴⁷. Nous avons déjà remarqué les conséquences de ces normes dans l'évolution de la structure des parcelles affectées aux cinémas, particulièrement à compter de 1910¹⁴⁸. L'agrandissement progressif des salles à partir de cette date, entraîne, sous l'effet de ce règlement, l'installation des cinémas dans des parcelles d'angle, traversantes, ou encore bénéficiant de droit de passage sur les propriétés voisines.

Les articles 14 à 40 de l'ordonnance traitent de la disposition de la scène, et ne s'appliqueraient pas aux établissements cinématographiques. Les articles 41 à 59 abordent la construction de la salle. Ils reprennent en général les termes du texte précédent qui insistaient particulièrement sur l'usage des matériaux incombustibles et la couverture des parties en bois (poutres, poteaux, charpente, etc.) par une enveloppe résistante au feu. En ce qui concerne les dégagements, en revanche, le positionnement de la salle par rapport au niveau de la rue fait l'objet de normes jusqu'alors inédites. Selon l'article 60 « les places du rez-de-chaussée ne pourront jamais être à un niveau inférieur à 3m50 en contrebas des sols extérieurs » ; une mesure préventive contre l'installation des salles dans de profonds sous-sols, disposition qui n'est pas pourtant très courante à cette époque. L'article suivant règlemente le niveau du rez-de-chaussée de la salle en contrehaut de la rue. Pour les établissements de la première catégorie et ceux de la deuxième catégorie contenant plus de 500 personnes, il ne pourra être supérieur à 4 mètres. Dans les établissements contenant moins de 500 personnes, ainsi que ceux de la troisième catégorie, la salle ne pourra être

¹⁴⁷ Ibid. Articles 8, 9 et 10.

¹⁴⁸ Voir supra, 2.2.2. La salle dans la parcelle, p. 47.

placée à plus de 8m en contrehaut de la rue. La largeur des dégagements et des sorties mises à la disposition du public est également définie en fonction de nombre de spectateurs. Dans les salles d'une capacité entre 100 et 500 personnes, au moins deux sorties, et en plus des 500 premières, par chaque groupe de 250 personnes, une sortie supplémentaire sont exigées. Les largeurs minimums des sorties et des dégagements intérieurs sont fixées respectivement, à raison de 0m80 et 0m60 pour 100 personnes. La disposition des escaliers fait aussi l'objet de prescriptions semblables ; par surcroît, le nombre de marches entre deux paliers d'une volée d'escalier est limité à 20 ; la largeur minimum de chaque volée d'escalier à 1m20. Concernant les chemins de circulation dans la salle, des normes plus précises sont instaurées ; les articles 92 à 98 énoncent notamment que les places doivent être desservies par des passages perpendiculaires aux rangs de sièges, de largeur d'au moins un mètre et en nombre suffisant « de manière que chaque spectateur, pour atteindre un passage, ne devra jamais être obligé de passer devant un nombre de sièges supérieur à sept »¹⁴⁹. Ce nouveau texte est nettement plus abondant (articles 60 à 99) et plus méticuleux en ce qui concerne les normes de dégagement de la salle, comme d'ailleurs les prescriptions en matière de l'éclairage. Ces dernières constituent, à elles seules, 48 articles de l'ordonnance. La lumière électrique est imposée comme le seul mode d'éclairage admis dans les établissements de la 1^{ère} et de la 2^{ème} catégorie ; néanmoins, il est ajouté que, « à titre exceptionnel et par dérogation spéciale », l'éclairage au gaz pourrait être toléré dans certains établissements de la deuxième catégorie. Les caractéristiques des équipements autorisés (câbles, fils conducteurs, tableaux de distribution, lampes, rhéostats, etc.) sont définies par les articles suivant. Sur le chauffage et la ventilation, en revanche, le règlement demeure aussi succinct que le précédent. Hormis l'interdiction du chauffage « au moyen de calorifère à air chauffé directement par le feu », il réitère les termes de l'ordonnance de 1898. Quant aux mesures de secours contre l'incendie, la nouveauté réside dans l'exigence de l'installation d'une canalisation d'eau en pression dans tous les établissements, complétée dans les salles de la 1^{ère} catégorie, par une seconde canalisation en pression suffisante pour défendre les parties hautes.

Sous le septième titre de cette ordonnance, intitulé « dispositions spéciales à certaines attractions », sont répertoriées, en 16 articles, les prescriptions concernant les cinématographes ; elles sont suivies de quelques consignes (5 articles) sur la « ménagerie et exhibition des animaux » et « attractions dangereuses » ! Focalisant sur la cabine, le nouveau règlement reprend et complète les neuf prescriptions de l'ordonnance de 1898. Quelques modifications importantes sont néanmoins à remarquer : d'abord, l'instauration de

¹⁴⁹ Ibid. Article 92.

dimensions minimums pour la cabine. Désormais, elle devra avoir au moins 1m60 de longueur sur 1m35 de largeur¹⁵⁰ ; à noter que la hauteur de la cabine ne fait pas encore l'objet de norme précise. Ensuite, le même article décrète que la cabine « sera d'un accès facile et située de manière à ne pouvoir nuire à la sortie du public dans le cas où le commencement d'incendie surviendrait à l'intérieur ». Ainsi est abrogée la prescription de l'ancienne ordonnance exigeant que la cabine soit installée du côté opposé à la sortie du public ; une disposition, du reste, rarement observée. L'interdiction de placer les spectateurs à moins de 2 mètres de la cabine¹⁵¹ est encore un apport de ce nouveau règlement ainsi que l'obligation, sauf autorisation exceptionnelle, de l'usage de la lumière électrique pour les projections. Une nouvelle mesure qui entraîne également une « conséquence architecturale », est formulée dans l'article 188 ; d'après celui-ci : « Il n'y aura dans la cabine que la bande en service sur l'appareil ; les autres bandes seront renfermées dans des boîtes métalliques placées dans une resserre isolée du public et ventilée ». Cette disposition est à l'origine de la création d'une pièce comme réserve ou magasin de films souvent contiguë à la cabine de projection. Au demeurant, les dispositions de cette nouvelle ordonnance constituent des mesures préventives contre l'éclatement de feu dans la cabine ou, une fois ceci survenu, contre la propagation de l'incendie à la salle.

De la comparaison des deux ordonnances de Police, il ressort que la postérieure est « architecturalement » plus déterminante, notamment en ce qui concerne la capacité de l'établissement en fonction de son emplacement, l'aménagement intérieur de la salle et la disposition des sièges. Ceci explique partiellement certaines différences entre les salles établies en 1907 et celles des années suivantes ; encore que ces différences paraissent relativement de moindre importance. Par ailleurs, certains cinémas de 1907 observent d'ores et déjà, la plupart des dispositions de cette ordonnance et pourraient avoir inspiré le règlement de la Police. Les projets de la société Cinéma Exploitation sont, de ce point de vue, particulièrement intéressants ; dessinés un an avant l'ordonnance de Police, et malgré des largeurs de salles différentes, ils ne prévoient jamais plus de quatorze places dans une rangée délimitée par deux allées longitudinales, une disposition qui sera formulée et prescrite par le nouveau règlement. En fait, ce n'est pas seulement en matière de sécurité que les projets de cette société auraient servi de modèle, comme nous allons le voir, ils ont vraisemblablement influencé, à plusieurs égards, la conception des cinémas parisiens.

¹⁵⁰ Ibid. Article 175.

¹⁵¹ Ibid. Article 176.

4. Conception et composition architecturale

Dans l'étude de la conception architecturale des cinémas, nous optons pour une analyse chronologique des projets de manière à pouvoir établir une typologie et élucider l'évolution des caractéristiques architecturales des salles. Parmi les premiers cinémas dessinés en 1907, les huit projets de la société Cinéma Exploitation se distinguent. Tous signés par le même architecte, Georges Malo, élaborés visiblement sur la base de certains principes communs, ils peuvent être considérés comme la concrétisation d'un « type » architectural. Les huit autres projets de cette année manifestent plus ou moins les traits typiques des cinémas de l'architecte Malo. Nous entamons donc cette analyse architecturale par la mise en évidence des caractéristiques du type Cinéma Exploitation, pour ensuite nous en servir comme repère dans l'étude des autres projets.

4.1. Genèse d'un type architectural

4.1.1. Une disposition typique de cinéma

Si l'on se réfère aux dates des permis de construire, les premiers projets de la société Cinéma Exploitation sont le Pathé Gobelins et le Pathé Grenelle, respectivement dans le XIII^e et le XV^e arrondissement. Les plans de ces deux cinémas portent la date du 10 août 1907. Devançant de quelques dizaines de jours seulement les autres projets de la société, ces deux exemples manifestent d'ores et déjà un certain nombre de principes de conception. Implantés dans des terrains de dimensions comparables, ces deux exemples diffèrent néanmoins quant à la configuration parcellaire. Le cinéma de l'avenue des Gobelins occupe une parcelle en trapèze rectangle dont la hauteur constitue la façade. La salle du quartier de Grenelle, en revanche, s'étend sur un terrain parfaitement rectangulaire. Les largeurs des deux terrains sur la voie publique sont égales au mètre près, 14m pour le Pathé Gobelins et 14m80 pour le Pathé Grenelle ; mais la parcelle affectée à ce dernier est plus profonde de 2m50, d'où une superficie plus vaste de 100m² et quelques deux cents places supplémentaires. Dans ces premiers projets, la composition des plans accuse un certain souci de symétrie par rapport à l'axe longitudinal. Si la forme régulière du terrain de la rue du Théâtre s'y prête aisément [Annexes, p. 26], dans le cas du Pathé Gobelins, une courette en plan trapézoïdal et un dépôt de films triangulaire ont dû être aménagés dans l'angle saillant,

au fond de la parcelle, pour assurer à la salle une configuration symétrique en rectangle aux angles rabattus [Annexes, p. 25]. Dans les deux cas, le plan se décompose en deux parties principales : le hall d'entrée précédant la salle de représentations¹⁵². Le hall dont les proportions du plan sont proches du rectangle d'or, s'étend sur toute la largeur de la parcelle et une profondeur de 10m. Il occupe ainsi une place considérable dans la composition du plan. Le mur de face, séparant le hall du trottoir, est percé de trois séries de portes vitrées d'environ 3m de largeur dont les latérales servent d'entrée du cinéma ; celle du centre donne accès à une buvette ouverte sur le hall. Le comptoir de ce bar est symétriquement flanqué de billetteries qui font face aux deux entrées. L'espace libre du hall, formant un U, circonscrit, à la limite de la salle, une courette dans laquelle sont installés deux groupes de WC. De chaque côté du hall, une volée d'escalier, accolée au mitoyen, monte à un palier qui dessert l'entrée du balcon et un local destiné à l'administration. Un autre signe de la recherche d'une composition symétrique : deux pièces dénommées « bureau » embrassent, au niveau du balcon, la petite cabine de projection (environ 2m x 1m). Cette dernière est placée sur l'axe longitudinal du plan, surélevé de trois marches, par rapport au balcon. Une « toiture terrasse » couvre le hall d'entrée. La salle, dans les deux projets, forme un rectangle dont la longueur fait environ deux fois la largeur. Au niveau du rez-de-chaussée (l'orchestre), on y pénètre face à l'écran, par deux allées longitudinales qui, séparant les trois travées de places, conduisent au pied de l'écran. Les places sont, ainsi, disposées en trois travées de rangées droites perpendiculairement aux mitoyens, dont la centrale compte une douzaine de sièges et les latérales chacune six. Cette disposition est à plusieurs égards remarquables : d'abord, les meilleures places, quant à la visibilité de l'écran, celles au centre de la salle, ne sont pas sacrifiées à la circulation ; ensuite, une distance d'environ 2m est laissée entre l'écran et les premières places, ce qui témoigne de l'attention portée à la vue des spectateurs des premiers rangs. Enfin, comme nous l'avons évoqué, la disposition adoptée par l'architecte Malo observe une directive qui ne sera prescrite que l'année suivante, par l'ordonnance de 1908 ; prescription qui exigera que chaque spectateur, où qu'il soit assis dans la salle, ne doive pas avoir à passer devant plus de sept places pour rejoindre l'un des dégagements principaux. L'installation des dépôts de films au fond de la salle, côté écran, donc à l'opposé de la sortie du public, est une autre mesure de précaution volontairement prise par l'architecte, et cela malgré l'inconfort qu'implique la distance de ces réserves de la cabine de l'opérateur. L'écran, un carré de 6x6m, installé au centre sur le mur du fond, est surélevé de 2m10. Cette disposition est aussi intéressante : d'une part, elle contribue, avec la légère pente du parquet descendant vers l'écran, à une vision acceptable depuis les derniers rangs. D'autre part, elle permet d'éviter une projection trop biaisée qui entraînerait la

¹⁵² Pour l'analyse qui suit voir Annexes, pp. 25 et 26.

distorsion des images. D'ailleurs, une singularité des projets signés par l'architecte Malo réside dans l'indication, en pointillé, des rayons visuels et des rayons de projection et sur le plan et sur la coupe. L'accès au balcon est assuré par deux portes latérales, ce qui entraîne une disposition de places différente de l'orchestre. Les sièges au balcon sont aménagés en deux travées desservies par trois allées longitudinales. Un dégagement transversal relie, à l'arrière du balcon, les deux entrées. Le balcon, dans ces deux cinémas, se différencie nettement des galeries des salles de spectacles traditionnelles : d'une part, il dispose d'un front tout droit, sans aucune avancée latérale, ni bras rejoignant l'avant-scène ; d'autre part, le plancher du balcon n'est pas en gradins mais entièrement en pente à raison de 10cm pour mètre. Ces traits caractéristiques accusent une conception en connaissance de cause, observant la nature du spectacle : il n'est prévu ni place ni loge de côté qui offriraient une mauvaise vue de l'écran. Le plancher du balcon n'est pas en forte inclinaison, ce qui pénaliserait les spectateurs des rangs arrière, et de plus, obligeant à placer la cabine plus haut, entraînerait une projection trop en biais.

La similitude des terrains d'assiette a permis l'adoption des plans presque identiques pour ces deux projets ; dans les autres, en revanche, l'architecte Malo est contraint de revoir et d'adapter ses plans au cas par cas. Cela ne l'empêche pas pour autant de rester fidèle à certains partis, à sa conception générale du cinéma. L'un des principes auxquels il semble se tenir consiste à réserver à la salle une forme rectangulaire, plus longue que large, et ce, quelle que soit la configuration du terrain. D'ailleurs, outre le Pathé Grenelle, seul le projet de l'avenue de Clichy, dans le XVII^e arrondissement, dispose d'une assiette propice à ce parti. Néanmoins, l'architecte n'hésite pas à aménager, comme au Pathé Gobelins, divers locaux dans les parties biscornues des parcelles pour préserver la régularité géométrique de la salle. Seule exception : le cinéma de la rue (plus tard l'avenue) Secrétan dans le XIX^e [Annexes, p. 27] ; il s'agit, là, d'établir le cinéma, au fond d'une parcelle, dans une cour de contour très irrégulier. L'architecte se contente alors d'obtenir, non sans quelques artifices, un espace en L pour la salle de représentations. Un autre principe apparemment posé *a priori* est la disposition des sièges en rangées rectilignes parallèles à l'écran, symétriques par rapport à l'axe longitudinal de la salle. Le seul projet où l'architecte déroge à cette règle est celui de la rue du Faubourg du Temple, dans le Xe arrondissement. Pour transformer le café-concert existant en cinéma, il aménage les places en deux travées dissymétriques, tout en disposant les rangées latérales en oblique. Cette « innovation » est sans doute censée épargner le torticolis aux spectateurs des places de côté. Or, on peut se demander pourquoi dans les projets suivants, où les salles sont nettement plus larges, ce dispositif n'est plus adopté. Quoi qu'il en soit, cette disposition est rarissime à cette époque et le restera durant toute la période de l'avant guerre, vraisemblablement à cause de la perte

de places qu'elle entraîne par rapport à un rangement orthogonal. Une autre mesure salubre à la visibilité de l'écran est la pente du plancher, encore qu'il en soit fait un usage plutôt timide. Si dans les trois quarts de ces salles, le parquet est légèrement incliné vers l'écran, cette pente ne dépasse jamais 1cm pour mètre, ce qui pourrait, à peine, présenter un avantage par rapport à un sol horizontal. Cela dit, peut-être est-elle jugée suffisante attendu que l'écran est en général placé à 2m10 en contrehaut du sol. Par ailleurs, dans la salle de la rue de Belleville, la seule où le parquet est laissé horizontal, l'écran est surélevé de 2m75 comme pour remédier au défaut de pente [Annexes, p. 30]. Quant à la salle de la rue du Faubourg du Temple, comme il s'agit de modifier une salle existante, le sol horizontal serait le legs du café-concert au cinéma.

L'entrée, la sortie et les dégagements des salles, malgré quelques différences de moindre importance, respectent les principes des deux projets précédents. On pénètre dans la salle toujours face à l'écran, et lorsque cela est possible, des sorties sont aménagées dans les parois latérales et/ou du côté de l'écran. Les dégagements sont prévus de façon qu'aucune rangée ne compte plus de 14 places, qu'aucun rang desservi par un seul dégagement n'ait plus de six places, un principe en avance, et probablement à l'origine du prochain règlement de la Police. Par ailleurs, un certain rapport est observé entre l'aménagement d'un balcon et le nombre de places réalisables au rez-de-chaussée. Dans les salles dont l'orchestre peut contenir plus de 750 sièges, on n'éprouve pas le besoin d'avoir recours à un second niveau de places. Ainsi, hormis les deux premiers exemples, seul le cinéma de la rue Secrétan, ne disposant que de 420 sièges au rez-de-chaussée, est doté d'un balcon qui augmente la capacité de la salle à environ 700 places¹⁵³. Quant à la disposition de ce balcon, elle est semblable aux exemples typiques notamment en ce qui concerne la frontalité et le rangement des places. De même, l'aménagement et les proportions du hall d'entrée sont subordonnés à la superficie et à la configuration du terrain. Dans les deux projets initiaux, le recours au balcon pour réaliser le nombre de places désiré (750 à 800 places), libère un espace considérable d'une géométrie régulière au rez-de-chaussée, ce qui contribue à traiter le hall comme un élément principal de la composition du plan. En revanche, dans les projets suivants, la plus grande superficie des terrains permet d'atteindre la capacité souhaitable sur un seul niveau, mais aux dépens du hall d'entrée qui voit son espace se réduire. Ainsi au Pathé Clichy [Annexes, p. 29] et au cinéma de la rue de Belleville [Annexes, p. 30], deux salles de plus de 1000 places, la surface du hall atteint-elle à peine 50m² ; au Pathé Vanves et au Bagnolet Pathé [Annexes, respectivement p.31 et 30], on ne peut même plus parler de hall, mais d'un vestibule voire un passage d'entrée. Par

¹⁵³ Chiffre donné in Meusy 2002, p. 198 ; d'après les plans, le chiffre 670 semble plus proche du réel.

surcroît, dans les parcelles de plan irrégulier, la forme du hall est définie telle que la régularité géométrique de la salle soit assurée ; le hall occupe donc l'espace résiduel après l'établissement de la salle et parfois de la cabine occasionnellement installée au rez-de-chaussée. Cette dernière est, en effet, généralement placée à l'étage, sur l'axe longitudinal de la salle, donc sur l'axe de l'écran. Cependant, au cinéma du Faubourg du Temple, le profil particulier de la salle hérité de l'ancien café-concert oblige à aménager la cabine dans le plafond vers le milieu de la salle.

Malgré quelques différences, les huit établissements de la société Cinéma Exploitation ont en commun une disposition intérieure caractérisée par la régularité géométrique de la salle, une circulation facile pour une évacuation rapide, et la visibilité de l'écran à toutes les places. Ces principes vraisemblablement convenus entre l'architecte et le commanditaire, reflètent aussi bien les préoccupations architecturales de composition que les soucis de fonctionnement et l'exigence de rentabilité économique. Matérialisés sous diverses formes, ils incarnent les traits de ce que l'on pourrait qualifier de « type », en se référant à la définition de Quatremère de Quincy. L'auteur de la rubrique « Architecture » du *Dictionnaire méthodique*, oppose le type et le modèle pour les définir réciproquement :

*Le modèle, écrit-il, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est, le type est au contraire un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type.*¹⁵⁴

Ce concept de type nous paraît adéquat pour qualifier la conception du cinéma que l'architecte Malo propose, conception qui se définit davantage par des principes (visibilité, circulation facile, etc.), par des relations structurelles entre les parties et les éléments composant l'ensemble (le nombre de places à l'orchestre d'avec le balcon, la pente du plancher d'avec l'emplacement de l'écran etc.) que par les propriétés mêmes de ces éléments (la forme de la salle, nombre de places par rang etc.).

4.1.2. Une façade-modèle, un mode de décor

De même que pour la composition des plans, en ce qui concerne l'aspect décoratif et le traitement des façades, une disposition typique est mise en place par l'architecte Malo.

¹⁵⁴ Quatremère de Quincy 1825, tome III. p. 543-545.

Les coupes longitudinales des projets accuse une timide recherche de décoration dans la salle qui se traduit simplement par une bande de guirlandes courant le long des murs latéraux, juste en dessous de la naissance de la charpente [Annexe, p.30 et Fig. 3, p. 156]. Aucun élément décoratif n'est prévu pour encadrer l'écran ; la surface des murs est laissée lisse. Seuls les poteaux métalliques supportant la charpente de la toiture balisent les parois. Le plafond, non plus, ne fait l'objet d'aucun traitement décoratif ; il laisse d'ailleurs apparentes les pièces de charpente. Cette sobriété dans la décoration est justifiée probablement par le fait que la salle n'est occupée que pendant les représentations où le public est plongé dans l'obscurité. En outre, les raisons pécuniaires pourraient être à l'origine de l'abandon de toute recherche décorative. En effet, la société commanditaire, nouvellement constituée, bien que disposant d'un capital considérable, entreprend la construction d'une dizaine d'établissements importants presque simultanément. Ceci exigerait la dépense avec parcimonie du temps et des moyens¹⁵⁵. De surcroît, ces établissements sont tous implantés dans les quartiers périphériques et destinés à un public populaire ; peut-être, au regard du commanditaire et de l'architecte, nul besoin de « jouer à la grande architecture » comme dira une quinzaine d'années plus tard un éminent architecte de cinéma¹⁵⁶. Cela dit, dans les halls d'entrée, la décoration est légèrement plus marquante, et les éléments décoratifs se multiplient : le plafond est conçu en caissons ornements, les murs sont agrémentés de corniche, moulure et frise, et un grand lustre est prévu pour éclairer le hall. Sauf variété de modénature et de motifs, ce décor est pareillement appliqué à tous les cinémas du circuit.

La façade, pour sa part, est conçue comme une espèce d'affiche couvrant le front de l'édifice sur la voie publique [Annexe, p.30 et Fig. 2 et 4, p. 156]. Elle est composée de deux parties principales : un corps, et un fronton cintré qui le couronne. Le corps de la façade est percé de deux ou trois batteries de portes vitrées, en fonction de sa largeur. Au besoin, deux fenêtres latérales éclairent les pièces au rez-de-chaussée (loge de gardien, bureau d'administration, etc.). Au dessus des portes, une frise jalonnée de guirlandes et de motifs floraux couvre la largeur de la façade. Sur cette frise, l'inscription Cinéma Exploitation est peinte en lettres majuscules. Une corniche de simple modénature, marquée toutefois de modillons, fait la transition entre le corps et le fronton. Ce dernier est constitué, sur les côtés, des parapets du toit-terrasse, au centre, d'un couronnement en disque sur lequel est sculpté un coq en relief, l'emblème de la compagnie Pathé Frères. Ce même nom gravé en rond, entoure l'oiseau, et domine donc la façade ; comme pour proclamer que cette salle fait partie

¹⁵⁵ Sur la situation économique de Cinéma Exploitation à cette époque voir Meusy 2004 ou Meusy 2002, pp. 202-203.

¹⁵⁶ Vergnes 1922, p. 107.

de « l'empire » Pathé et on n'y verra que les films de cette marque. Outre ce rôle de support d'emblème, le fronton cintré sert à camoufler l'énorme bâtisse aveugle de la salle, dont on n'aperçoit ainsi que la toiture en double pentes. L'aspect communicatif de cette façade semble nettement dominant ; elle constitue une image de marque mais aussi une affiche publicitaire à l'échelle de la ville et pour la société exploitante et pour la compagnie productrice des films. Qui dit image ou affiche, dit répétition et tirage, d'où la reproduction sans grande modification de cette façade pour tous les cinémas du circuit à travers la ville.

Les projets de la Cinéma Exploitation sont à divers égards importants et déterminants pour l'architecture cinématographique ; ils concrétisent un cinéma typique, sans référence apparente aux anciens types de salle de spectacles et notamment aux conventions de l'architecture théâtrale. Ceci révèle l'observation, par l'architecte, des exigences du programme, et sa spontanéité dans la conception et la réalisation des premiers cinémas. La société commanditaire n'est définitivement constituée qu'en juillet 1907¹⁵⁷, les premiers plans sont signés fin août et l'attestation de conformité des travaux exécutés au permis de construire porte la date de mars 1908¹⁵⁸, ce qui signifie que les projets sont conçus et réalisés en moins de huit mois ; une rapidité vraisemblablement nécessaire à la rentabilité des investissements dans la construction des salles.

4.1.3. Projets contemporains : parallélisme, divergence

L'exploit de la société Cinéma Exploitation et de son architecte, est d'autant plus considérable que leurs salles constituent la moitié des cinémas projetés en 1907. Par ailleurs, pour mieux les apprécier, il faudrait les placer dans leur contexte à travers une analyse comparée avec l'ensemble des cinémas construits à cette époque. Dans la composition des plans, la symétrie et la régularité géométrique de la salle ne semblent guère préoccuper tous les architectes de cinéma autant que Georges Malo. Bien que la configuration des terrains permette souvent l'observation de ces principes sans grand artifice, néanmoins, lorsque les architectes se trouvent face à des parcelles nettement irrégulières, ils se résignent généralement à la « déformation » de la salle. Au cinéma Parisiana, par exemple, malgré la forme biscornue de la parcelle, et les nettes « difformités » engendrées, les contours de la salle coïncident avec son assiette ; et cela dans les deux projets différents qui sont établies pour cette salle par deux architectes distincts, Math

¹⁵⁷ Voir supra, p. 48.

¹⁵⁸ C'est précisément le cas du Pathé Grenelle, 122 rue du Théâtre, Archives de Paris, VO11 3589.

Moreau et Abel Pennequin [Annexes, p. 24]. Dans le Cinématographe Couchat, le même architecte Pennequin, ne dédaigne pas d'annexer une espèce d'appendice à l'arrière de la salle, du côté opposé à l'écran [Annexes, p. 28]. De même, Louis Martignoni, l'architecte de l'Alhambra ne tente pas de camoufler le décalage d'environ 70cm entre les deux portions du mur latéral de la salle de manière à rendre cette dernière proprement rectangulaire ; loin de là, il fait empiéter une billetterie sur la salle ce qui en abolit l'encoignure auparavant orthogonale [Annexes, p. 31]. Par ailleurs, même dans des projets ayant « l'avantage » d'occuper un emplacement parfaitement rectangulaire, on peut relever l'installation de divers locaux (groupe de WC, pièces destinées aux équipements, etc.) dans les angles de la salle aux dépens de la géométrie de celle-ci (Cinéma Brasserie Rochechouart [Annexes, p. 24], Eden Lyrique). Seul Ferdinand Patrix, l'architecte du Grand Cinéma, semble se préoccuper d'assurer à la salle de représentations une forme rigoureusement régulière. A cet effet, il prend le même parti que Georges Malo, consistant à aménager cours et sanitaires dans la partie « difforme » de la parcelle de manière à en obtenir un rectangle presque parfait pour la salle [Annexes, p. 29].

En ce qui concerne l'accès et les sorties de la salle, le parti typique de Cinéma Exploitation est adopté par les trois quarts des projets contemporains ; ainsi, le spectateur pénètre dans la salle face à l'écran et en sort soit par la même voie soit à travers une issue ménagée côté écran ou dans une des parois latérales. Un cas singulier à noter : cinéma de l'Alhambra, une salle étendue normalement à la rue, où deux entrées, l'une vis-à-vis de l'écran, l'autre du côté de ce dernier, sont aménagées [p. 31]. Cette disposition permet de séparer les spectateurs en fonction de leurs places. Deux autres exemples encore contrarient le principe d'entrée dans la salle face à l'écran mais non sans raison. D'une part, l'emplacement en cul-de-sac du Grand Cinéma [p. 29], un terrain allongé parallèlement à la voie publique au bout d'un passage, ne laisse autre choix que l'accès par le flanc de la salle. D'autre part, au Cinéma Parmentier [p. 27], la pente naturelle du terrain, remontant vers le fond de la parcelle, incite les architectes Feuneville et Lesage à installer l'écran du côté de l'entrée ; ainsi, l'inclinaison du plancher de la salle vers l'écran est aisément réalisée. Par conséquent, c'est un quasi « principe » que de mettre le spectateur face à face avec l'écran dès son entrée en salle, principe auquel on ne déroge que si les circonstances l'imposent. La moitié des projets contemporains de ceux de Cinéma Exploitation, ne rend pas compte de la disposition des places et des dégagements. Dans le restant des cas, tout comme dans le cinéma typique de l'architecte Malo, les sièges sont disposés en rangées rectilignes parallèles à l'écran et symétriques par rapport à l'axe longitudinal de la salle. Seule exception : le Parisiana dont le rangement des places porte la marque des contours insolites de la salle ; il se singularise également par la disposition des sièges en quinconce [p. 24]. Un

autre trait commun avec le type Cinéma Exploitation, le nombre de siège par rangée ne dépasse que rarement neuf ; les places forment, suivant la largeur de la salle, deux voire trois travées séparées l'une de l'autre par une allée longitudinale. Cependant, dans le cas singulier du Cinéma Théâtre Voltaire, une salle large de 14m, de longs rangs de 22 sièges, constituent un seul bloc desservi par deux allées latérales [p. 28]. Une nouveauté par rapport aux établissements Cinéma Exploitation réside dans la catégorisation des places, un dispositif mis en œuvre au Grand Cinéma et à l'Alhambra. Ainsi trois classes sont-elles distinguées permettant de pratiquer des tarifs différents. Dans la première salle, en partant de l'écran, les deux premiers rangs sont indiqués comme première classe, les sept suivants comme seconde et le restant des places comme troisième classe [p. 29]. Dans la deuxième salle, la classification paraît plus sophistiquée et mieux adaptée au spectacle cinématographique : les dix premiers rangs, les plus proches de l'écran, font la seconde classe, les cinq rangs juste au milieu de la salle constituent la première classe, et enfin les treize rangs à l'arrière de la salle, la troisième. Cette distinction des classes est d'ailleurs complétée par des entrées séparées ; si au Grand Cinéma, on se contente simplement de deux passages distincts dans la même entrée, à l'Alhambra, les entrées sont tout à fait à l'opposées l'une de l'autre : les première et seconde accèdent à la salle du côté de l'écran et la troisième classe par une entrée à l'arrière [p. 31]. On retrouve à l'origine de cette pratique, un principe généralement de rigueur dans les théâtres, d'ailleurs, au Grand Cinéma, il est appliqué dans une logique purement « théâtrale », les places les plus proches de l'écran étant, à tort, supposées meilleures.

La plupart de ces projets ne traite pas la question de la visibilité avec autant d'attention que l'on a remarquée sur les plans typiques de Cinéma Exploitation. Cinq projets sur huit n'ont pas recours à l'inclinaison du plancher ; cela alors même que l'emplacement de l'écran ne semble pas être étudié pour assurer une bonne vue depuis les derniers rangs. Dans les trois cas restant, le sol de la salle est disposé en pente descendant vers l'écran, néanmoins, les résultats en seraient plus ou moins heureux : au Cinématographe Couchat, le plancher de la salle est incliné de 60cm sur une longueur de 30m, ce dont résulte une légère pente vraisemblablement inefficace. Par surcroît, la hauteur sous plafond de la salle est à peine 4m60, ce qui écarte toute hypothèse de surélévation adéquate de l'écran pour remédier à cette faible pente de plancher [p. 28]. Dans la salle du Cinéma Parmentier, en revanche, le parquet est incliné à raison de 10 cm par mètre ; malgré l'installation de l'écran à un mètre seulement en contrehaut du sol, cette pente permet une visibilité acceptable quoique non sans incommodité pour la marche des spectateurs. Au Cinéma Théâtre Voltaire un dispositif singulier est adopté ; le plancher de la salle est composé de deux parties dont l'une, horizontale, du côté de l'écran, et l'autre inclinée sous une pente de 5cm pour mètre, à

l'arrière [p. 28]. Des dispositions semblables à celle-ci sont plutôt fréquentes dans les théâtres. D'ailleurs, cette salle est la seule de cette année 1907, à être dotée d'une estrade car, comme son nom l'indique, prévue à une double destination. Une dernière remarque sur la disposition des salles : aucune d'elles ne comporte de balcon et cela, alors même qu'elles ne contiennent en moyenne que 500 places, à peine deux tiers de la capacité du plus petit établissement de Cinéma Exploitation, ce qui témoigne de l'écart entre les ambitions de cette société d'avec les projets entrepris au même moment par des particuliers.

L'aménagement de la cabine est également un trait de différenciation de la plupart des projets particuliers du parti typique de l'architecte Malo. Ce dernier place la cabine hors du volume de la salle, surélevée de quelques marches. Les autres architectes, à deux exceptions près, ne voient pas d'inconvénient à installer la cabine à l'intérieur de la salle et au niveau du sol, encore que la plupart ne manquent pas de lui réserver une place sur l'axe de l'écran, adossée au mur d'en face. Seuls Louis Martignoni et Georges Grosset Magagne, les architectes de l'Alhambra et du Cinéma Voltaire, choisissent d'établir la cabine à l'étage. Pour ce faire, celui-là dispose d'un local existant puisqu'il s'agit d'un projet d'aménagement dans le bâti. Celui-ci en revanche, prend le parti de construire, en saillie sur la façade, une cabine en forme de hutte. L'idée de laisser apparaître la cabine sur la façade, réalisée ici de façon plutôt rudimentaire, sera reprise plus tard dans les plus emblématiques des cinémas. En ce qui concerne le hall d'entrée, nous avons vu qu'il est traité dans le cinéma typique soit comme un espace principal, soit comme un élément de régulation formelle ; il joue en tous les cas un rôle non négligeable dans la composition du plan. Dans les autres projets contemporains, le hall se réduit souvent à un passage d'accès à la salle, de proportions restreintes (notamment, Cinéma Brasserie Rochechouart [p. 24], Alhambra [p. 31], Cinéma Théâtre Voltaire [p. 28]). Parfois, il est même inexistant et la salle ouvre sans transition sur le trottoir (Parisiana, Cinéma Parmentier [pp. 24 et 27]). C'est seulement au Grand Cinéma, que le hall occupe une place comparable aux établissements Cinéma Exploitation. Ceci s'expliquerait, en grande partie, par les proportions des salles : d'une part, seul ce dernier cinéma, disposant de 924 places, pourrait rivaliser avec les établissements de ladite société ; d'autre part, les deux salles dépourvues de hall font partie des plus petites avec 200 et 380 places. Quoi qu'il en soit, le hall n'est pas toujours considéré comme un espace indispensable au cinéma ; son existence, sa disposition et ses dimensions dépendent essentiellement de l'importance de la salle et par conséquent des proportions du terrain.

Contrairement aux projets de la société Cinéma Exploitation, les plans des cinémas particuliers ne fournissent aucune indication quant au décor intérieur, ce qui n'est pas pour autant preuve de l'absence de tout traitement décoratif lors de la réalisation des projets.

Dans l'étude des façades, il faudrait, au préalable, distinguer les établissements qui, édifiés en bordure de la rue, comme ceux de Cinéma Exploitation, occupent toute la largeur de la parcelle, des autres qui, aménagés dans le bâti existant, ne s'en attribuent qu'une partie. Cette dernière catégorie (Cinéma Brasserie Rochechouart [p. 24], Grand Cinéma [p. 29]) se caractérise essentiellement par une façade réduite à un portail d'entrée. Deux autres établissements (Parisiana [p. 24] et Alhambra [p. 31]) ont une façade similaire car tout l'accent y est mis sur l'entrée qui forme un avant-corps sur la paroi de la salle. En revanche, trois projets (Cinéma Parmentier [p. 27], Cinématographe Couchat [p. 28], Cinéma Théâtre Voltaire [p. 28]) s'apparentent plus ou moins à la façade typique de Cinéma Exploitation. Parmi ceux-ci, les deux premiers adoptent une composition semblable : un fronton cintré ou triangulaire surmontant un corps qui comporte les entrées. La façade du Cinéma Parmentier, quoique nettement plus ornementée, se rapproche remarquablement du modèle Cinéma Exploitation. Y a-t-il, là, une inspiration ou imitation ? Difficile de trancher : les dessins respectifs des projets sont signés avec un écart d'une vingtaine de jours seulement, et aucune trace d'un lien quelconque entre les maîtres d'œuvres et d'ouvrages. Les éléments composants et les ornements sont pour la plupart, puisés dans le répertoire classique : fronton de différentes formes, corniche, modillons, triglyphes, guirlandes, pilastres et cariatides, mascarons et bas-reliefs, sont généralement utilisés pour agrémenter l'aspect extérieur des établissements. Seul le Cinéma Théâtre Voltaire dispose d'une façade dépouillée. Peu de ces projets ont une façade aussi parlante que celle des cinémas de l'architecte Malo ; seule, la façade du Cinéma Parmentier est comparable, car couronnée d'un fronton portant l'emblème et le nom de la salle, et marquée par une grande surface réservée aux affiches. Les autres se contentent d'une épigraphe ou d'une inscription sur la frise. Remarquons, toutefois, l'usage de deux éléments qui deviendront un composant quasi incontournable des façades de cinémas, l'un dans le proche avenir, l'autre bien plus tard ; d'une part, les deux drapeaux qui surmontent la façade du Grand Cinéma, hissés de part et d'autre du fronton ; d'autre part, la cabine de projection en saillie sur la façade du Cinéma Voltaire, encore qu'elle évoque, ici, davantage la hutte primitive que le lieu d'un spectacle nouveau !

A côté de ses contemporains, le projet typique de la société Cinéma Exploitation semble procéder d'une meilleure connaissance des exigences du nouveau spectacle. Ceci est-il dû à l'implication personnelle de l'architecte dans le domaine de l'exploitation ? A ses relations privilégiées avec les commanditaires, d'ailleurs ses associés, eux-mêmes profondément engagés dans la cinématographie¹⁵⁹ ? On ne dispose d'aucun élément factuel

¹⁵⁹ Voir supra, p. 54 et 55.

pouvant révéler que l'architecte Malo a été plus qu'un simple actionnaire dans les sociétés d'exploitation ; aucune trace d'une contribution quelconque des commanditaires dans la conception architecturale des salles. En tous les cas, la question se pose, à présent, de savoir quel a été le devenir de ce cinéma typique ; y a-t-il une répercussion ou une influence sur les salles à venir ?

4.1.4. Postérité immédiate de Cinéma Exploitation

Les deux années suivant la première vague en 1907 connaissent une baisse considérable en nombre de projets ; la somme des cinémas établie en 1908 et 1909 équivaut à peine à la moitié de celle de l'année précédente¹⁶⁰. Théoriquement, les architectes et les commanditaires des cinémas de 1908-1909 pourraient avoir connu les expériences de la première vague, car d'après les attestations de fin des travaux, la plupart des cinémas projetés en 1907, et notamment ceux de la société Cinéma Exploitation, sont déjà réalisés et inaugurés au début du printemps 1908, tandis que le premier projet soumis à la préfecture, cette année-ci, date du mois de juin. Cependant, il semblerait que les projets produits en 1908 et 1909 représentent, comme leurs précédents, une série d'expérimentations, de créations *ex nihilo* qui, partant, aboutissent à des solutions plus ou moins pertinentes.

Dans cette seconde série de projets, c'est souvent la configuration parcellaire qui définit la forme de la salle, dans la plupart des cas, sans aucune tentative d'adaptation ou de « régularisation » géométrique. Ainsi peut-on retrouver des salles de formes les plus diverses : de parallélogramme (Cinéma Cambronne [p. 32]) au trapèze (Alcazar Cinéma Théâtre [p. 33]), de rectangle déformé en L (Nouveau Cinéma, [p. 35]) au polygone irrégulier (Cinéma Saint Antoine [p.32]). Cela dit, un cas singulier attire particulièrement l'attention : il s'agit du Trianon Cinéma, une petite salle d'environ 120 places, aménagée en 1909, dans une cour en trapèze rectangle au fond d'une parcelle de même configuration. Dans un premier plan dessiné par l'architecte Guillouet, une courette est prévue dans la partie triangulaire de la parcelle de manière à réserver un plan quasi rectangle à la salle [p. 34]. Or ce projet est rejeté par l'architecte voyer du XXe arrondissement, en raison des « inconvénients qui pourraient résulter pour les bâtiments actuels des constructions projetées »¹⁶¹ ; par là, il entend la diminution de vue directe des appartements donnant sur la

¹⁶⁰ Pour les raisons voir supra, p. 11.

¹⁶¹ Dossier de permis de construire n° 4622, 331 rue des Pyrénées, daté 27 novembre 1909, Archives de Paris, Vo11 2874.

cour qui sépare le cinéma de l'immeuble existant. Un second plan est alors établi, par le même architecte, dans lequel la salle prend une forme d'éventail, en triangle rectangle tronqué plus exactement, avec un écran placé à la convergence des parois latérales et une cabine de plan triangulaire, installée à l'angle aigu d'en face. Il en résulte une disposition des places non moins insolite : une travée de courtes rangées rectilignes parallèles à l'écran séparée, par une allée, d'une batterie de bancs en arc de cercles concentriques. Cette forme trapézoïdale où les flancs de la salle convergent vers l'écran et correspondent au champ de visibilité de ce dernier, a déjà été adoptée au Cinéma Alcazar par l'architecte-expert Claveau ; sauf que, dans ce cas, la configuration du terrain a dictée cette disposition [p. 33]. Au Trianon Cinéma, en revanche, l'architecte Guillouet a délibérément choisi ce parti. Quoiqu'il en soit, cette forme de salle est à cette époque rarissime, non seulement parce que ses avantages sur le plan visuel sont vraisemblablement ignorés, mais aussi en raison de la perte de places que son adaptation au parcellaire entraînerait.

Des sept projets de ces années-là, seulement trois fournissent suffisamment d'indication pour permettre l'appréciation de la disposition des places. Outre les rangées arrondies du Trianon Cinéma, un autre dispositif aussi peu banal est à remarquer dans le Cinéma Stephenson. Si l'agencement des sièges en une seule travée de rangées droites, embrassée par deux dégagements latéraux n'a rien d'extraordinaire, l'élargissement de ces allées en fonction du nombre de spectateurs qui devront les emprunter est une nouveauté [p. 34]. Dans cette salle, les deux chemins longitudinaux larges de 1m80 en partant des portes d'entrée, se rétrécissent de 45 cm, au bout de chaque groupe de neuf rangs, ce qui laisse place à un siège supplémentaire de chaque côté, et entraîne donc une augmentation de nombre de places par rangée au fur et à mesure que l'on avance dans la salle. C'est, sans doute, pour faire coïncider les limites des rangées avec le champ de visibilité de l'écran que ce dernier est placé du côté de l'entrée, au revers de la façade. Par ailleurs, on retrouve l'installation de l'écran du côté de l'entrée, dans trois autres salles de cette période. A l'Alcazar Cinéma Théâtre, vu la forme trapézoïdale de la salle et la divergence des parois vers le fond, l'adoption de ce parti s'appuie sur la même logique qu'au Cinéma Stephenson. Dans la salle du Nouveau Cinéma, en revanche, c'est la pente naturelle du terrain qui, comme au Cinéma Parmentier de l'année précédente, explique une telle disposition [Comparer p. 35 et 27]. La différence de niveau des voies publiques entre lesquelles s'étend le cinéma, a incité l'architecte Deloeil à placer l'écran du côté de l'entrée principale sur la rue Ordener qui est en contrebas de la rue Cloys, pour ainsi obtenir aisément un plancher de salle incliné vers l'écran. Enfin, au Cinéma Cambronne, l'installation de l'écran du côté de l'entrée de la salle semble procéder d'une motivation d'ordre constructif. Ici, le projet consiste à établir une grande salle (800 places) dans une parcelle composée d'un bâtiment en façade

et d'une cour arrière. La capacité prévue n'étant réalisable qu'à travers une répartition des places en deux niveaux, l'architecte Math Moreau se voit dans l'obligation d'établir le grand volume de la salle avec son balcon dans la cour arrière, partant, l'écran qui devait impérativement faire face au balcon, a dû être placé du côté de l'entrée [p. 32]. Cette salle est la seule de la période à comporter un balcon. Elle se caractérise, en outre, par la disposition de son balcon. Pour ne pas encombrer l'orchestre, c'est dans le hall d'entrée que sont installés les deux escaliers d'accès au balcon ; ce dernier situé au fond de la salle, se prolonge par deux « bras » qui servent de passage-rampe pour conduire des escaliers aux gradins des places. Ceci confère au balcon une configuration en U qui n'est pas sans rappeler les galeries typiques des théâtres. Or, cette apparition du « balcon théâtral » dans une salle de cinéma, l'une des premières à notre connaissance, ne découle pas de l'imitation délibérée d'un modèle, mais plutôt de la conjoncture du projet.

En ce qui concerne la disposition du plancher de la salle, également, une innovation est tentée au Cinéma Cambronne ; le parquet de l'orchestre est composé de trois plans dont l'un, à l'avant de la salle, remonte vers l'écran, le second, au milieu de la salle, est horizontal, et le troisième, à l'arrière, remonte vers le fond de la salle. Les autres projets se rejoignent sur l'adoption d'une pente descendant vers l'écran, encore que de degré différents. Comme dans les projets de 1907, on retrouve aussi bien des salles en légère pente d'environ 2cm par mètre (Cinéma St Antoine, Cinématographe du Jardin Couvert), qu'en pente moyenne aux alentours de 5cm par mètre (Cinéma Stephenson, Trianon Cinéma) et même en forte pente atteignant 10cm par mètre (Alcazar, Nouveau Cinéma). Ceci dit, dans la plupart des cas, aucun rapport n'est observé entre le degré de la pente et la position de l'écran. Concernant l'installation de la cabine les projets des années 1908-1909 sont partagés entre ceux qui adoptent le parti « typique », à savoir placer la cabine à l'extérieur de la salle, et ceux qui, tant bien que mal, optent pour une cabine installée dans la salle. Nonobstant, tous s'efforcent de disposer la cabine sur l'axe de l'écran, en la surélevant au moins de quelques marches par rapport à l'orchestre. Atypique, à cet égard, est l'Alcazar Cinéma Théâtre, dont la cabine se trouve, bizarrement, dans l'encoignure de la salle, au niveau de rez-de-chaussée, et largement désaxée par rapport à l'écran [p. 33]. Le hall, quant à lui, ne connaît pas de grand changement dans les nouveaux projets par rapport aux précédents ; lorsque la salle est établie au fond d'une parcelle, le hall n'est autre qu'un passage d'accès (Alcazar, Jardin Couvert, Trianon). Si la salle se trouve en bordure de la rue, des entrées en forme de tambour, remplacent souvent le hall (Cinéma Stephenson, Nouveau Cinéma [respectivement p. 34 et 35]). En fait, on ne peut parler de vrai hall que dans le cas du Cinéma Cambronne où une surface relativement importante d'environ 30 m² est affectée au vestibule d'entrée. Ce dernier comporte la caisse et les deux escaliers d'accès au balcon. D'ailleurs, c'est

probablement l'existence d'un balcon et la grande capacité de cette salle qui appellent l'aménagement de cet espace d'accueil.

Les plans des années 1908-1909 ne font état qu'exceptionnellement de recherche décorative dans la salle. Néanmoins, au Cinéma Cambronne et au Cinéma Stephenson, où les coupes transversales révèlent le décor de la salle, on remarque une nette différence avec les salles Cinéma Exploitation. Si le mode et les éléments décoratifs sont presque identiques : corniche, moulure, encadrements et motifs en relief, en revanche, les surfaces auxquelles est appliqué le décor diffèrent. Dans ces deux salles le décor est concentré du côté de l'écran ; une large bande de moulure encadre ce dernier (Cambronne [p. 32]), ou bien le couronne (Stephenson [p. 34]). Peut-être s'agit-il là d'une inspiration des théâtres où le cadre de la scène fait traditionnellement l'objet de traitement décoratif particulier¹⁶² ; ou bien simplement d'une volonté spontanée de mettre l'accent sur la « toile blanche », l'épicentre de la salle. Quoi qu'il en soit, nous trouvons ici les premiers exemples de recours au décor pour auréoler l'écran. Concernant l'aspect extérieur, hormis quelques projets où la façade se résume à une grille d'entrée surmontée d'une épigraphe comme au cinéma St Antoine [p. 32], Alcazar [p. 33] et Trianon [p. 34], la ressemblance avec le modèle Cinéma Exploitation est saisissante : un fronton (cintré, triangulaire ou de formes composées) portant le nom de l'établissement couronne un corps de façade souvent de composition tripartite (Nouveau Cinéma, Stephenson et Cambronne). Éléments et ornements du répertoire classique, quoique composés de diverses manières, sont communs à toutes ces façades. Cependant, chaque façade se caractérise par un trait ou un élément spécifique : celle du Cinéma Cambronne, par exemple, est marquée par la grande arche qui, formant un avant-corps, couvre l'entrée de l'établissement. Le Nouveau Cinéma, se singularise par deux énormes pans, encadrés de moulure, réservés aux affiches, au centre de la façade. Le Cinéma Stephenson, est remarquable de par son aspect quelque peu baroque et sa large marquise accrochée à la façade. Ainsi peut-on conclure que le modèle de façade dessinée par l'architecte Malo commence à faire école ; chacun de ces projets postérieurs en incarne une variante. Son plan typique, en revanche, ne semble guère exercer une grande influence sur sa postérité immédiate ; la disposition de la salle faisant encore l'objet de diverses expérimentations suivant les conjonctures.

¹⁶² *Pour la composition artistique de la salle*, écrit Julien Guadet à propos des théâtres dans son traité, *il est de toute importance que le cadre du rideau qui la limite soit accompagné d'un puissant motif décoratif* [...] *Pour le surplus de la salle, poursuit-il, tous les efforts tendent à introduire quelques éléments de grande architecture, [...], et à assurer au plafond des retombées d'aspect monumental ...* ; Cf. Guadet 1915, pp. 98-100.

4.2. Références à l'architecture théâtrale

4.2.1. Premiers emprunts du cinéma au théâtre (1910)

L'année 1910 marque le début d'une reprise sinon d'un essor dans la construction des cinémas. Avec une dizaine de permis de construire demandés, on est encore loin de l'élan de 1907 ; néanmoins, une nette augmentation est notée par rapport aux deux années précédentes. La plupart des projets établis en 1910 reste dans le sillage des expériences passées. En voici les principaux traits communs : la transposition, souvent sans modification, de la configuration parcellaire à la salle malgré quelque difformité (Cinéma Royal [p. 36] et Cinéma Plaisir [p. 36]) ; la disposition des places en rangées rectilignes formant deux ou trois travées desservies par trois ou deux allées longitudinales ; ou encore l'écran placé toujours en face de l'entrée, avec la seule exception du Cinéma Plaisir où l'installation de l'écran du côté de l'entrée semble, contrairement aux précédents cas similaires, un choix arbitraire. En ce qui concerne la disposition du plancher, les solutions sont aussi diverses qu'auparavant. De nombreuses salles disposent d'un parquet horizontal (Cinéma Brasserie Concert, Cinéma du Lion d'or, Cinéma Royal, Cinéma du Panthéon). En revanche, la faible inclinaison du plancher (moins de 2cm par mètre) n'est plus observée ; si pente il y a elle est d'ordre de 4 à 8cm par mètre, toujours descendante vers l'écran. De même, le dispositif de composer le plancher de la salle de deux plans horizontal et incliné reste d'usage, mais la partie plate du parquet se trouve tantôt à l'avant (Cinéma Plaisir) tantôt à l'arrière de la salle (Zénith Cinéma). Quant à la cabine de l'opérateur, elle est encore traitée comme un élément secondaire ; bien que dans cette série de projets, toujours rehaussée par rapport à l'orchestre, on la retrouve encore quelquefois située à l'intérieur du volume de la salle (Cinéma Plaisir, le Lion d'Or, Cinéma du Panthéon), et même désaxée relativement à l'écran (ces deux derniers et le Cinéma Royal).

Ces constatations évoquent une certaine « continuité », or, l'année 1910 se démarque des précédentes par la récurrence de certains traits caractéristiques, et davantage, par quelques nouveautés. La répartition des places en orchestre et balcon, par exemple, est nettement plus courante dans les établissements de cette année. Ce dispositif est adopté dans cinq projets sur neuf ; des salles de proportions diverses, de 375 places à 830. Dans la plupart des cas, le balcon s'apparente à celui typique des salles Cinéma Exploitation par son front rectiligne, mais s'en distingue par une disposition en gradins ou en amphithéâtre. Sont aussi à remarquer les balcons en U des cinémas Paradis et Excelsior [respectivement p. 37 et 35] ; le premier dispose, comme le Cinéma Cambronne,

de deux passages de sortie latéraux ; le deuxième, en revanche, comporte des loges sur les bras. L'apparition des loges est une autre particularité des projets de 1910. Aménagées aussi bien au balcon qu'à l'orchestre, elles forment souvent des enfilades normalement à l'axe longitudinal de la salle (Cinéma Excelsior, Zénith Cinéma), rarement, des rangées parallèles à l'écran (Cinéma du Panthéon). Un troisième trait caractéristique des établissements de 1910 réside dans l'ampleur des espaces d'accueil. Hormis le Bijou Cinéma, l'un des plus petits avec environ 200 places, les autres projets prévoient un hall d'entrée plus ou moins vaste. Ces trois éléments, balcon, loges et hall, qui caractérisent les projets de 1910, font en fait partie du vocabulaire de l'architecture théâtrale¹⁶³, ce qui accuse quelques emprunts du cinéma au théâtre à cette époque. Cependant, un effort d'adaptation de ces éléments d'emprunt est à noter : d'abord, les balcons des cinémas se différencient encore du modèle théâtral par leur frontalité, une disposition qui contrarie le caractère d'assemblée du théâtre souvent matérialisé à travers une configuration en fer à cheval¹⁶⁴ ; ensuite, le hall, dans les établissements cinématographiques, est proportionnellement moins important que dans les théâtres, sans doute en raison de la différence des publics, des spectacles, de fréquence et durée des entractes. Ceci dit, un exemple singulier vient appuyer l'hypothèse de l'émergence, en 1910, d'une volonté d'imiter l'architecture théâtrale dans la conception des cinémas. Il s'agit du Cinéma Excelsior [p. 35]. Le commanditaire de cet établissement est une société en nom collectif qui ne sera constituée qu'au début de l'année 1911¹⁶⁵, par Paul Henry et Ernest Kahn ; ce dernier ayant pris part, dès 1907, à plusieurs entreprises d'exploitation cinématographique. Les plans de cette salle sont signés par un certain Georges Bernot, architecte inconnu dont on sait simplement qu'il est domicilié rue d'Amsterdam à Paris, construit, cette même année 1910, un bâtiment d'un étage rue de Charonne, donc dans le même arrondissement que le cinéma, et élèvera, plus tard, en 1913 et 1914, deux autres constructions dans le XVIII^e arrondissement, notamment un immeuble de huit étages¹⁶⁶. Le cinéma Excelsior, d'une capacité de 830 places, remplace un ancien hangar dans une parcelle d'environ 530 m² de surface. Cette dernière est en forme de trapèze rectangle dont l'hypoténuse borde la voie publique. Visiblement dans un esprit de composition rigoureusement géométrique, la partie triangulaire du terrain est entièrement affectée à un vaste hall dépassant les 200 m² de superficie. Une espèce de tambour oblong normalement à la rue où la queue des spectateurs puisse serpenter avant de passer devant la caisse et pénétrer dans l'établissement ; une sortie débouchant directement sur le trottoir ; une « entrée réservée » avec caisse spécifique ; un vaste espace d'attente comprenant un

¹⁶³ Sur les caractéristiques de l'architecture théâtrale voir Guadet 1915, p. 86.

¹⁶⁴ Voir sur ce sujet Frantz & Sajous d'Oria 1999, p. 19.

¹⁶⁵ Archives de Paris, D31 U3 1326 d. 176 ; pour un court récit de cette société voir Meusy 2002, p.357.

¹⁶⁶ Bertaut (s.d.), Vol. 13.

grand bar circonscrit par un comptoir ; voilà comment se présente le hall d'entrée du Cinéma Excelsior. Il n'est pas sans évoquer, à maint égard, celui d'un théâtre. C'est pourtant dans la disposition intérieure de la salle que l'inspiration du théâtre se fait davantage remarquer. Manifestant une symétrie quasi impeccable relativement à l'axe longitudinal, la salle comprend, entre chaque mitoyen et l'allée centrale, un promenoir, une enfilade de huit loges, un dégagement longitudinal et une travée de places en rangées rectilignes de huit sièges. La pente de l'orchestre descendant vers l'écran, alors même que le sol des loges reste au niveau du rez-de-chaussée, confère aux occupants des loges une dominance sur le parterre, l'avantage « de voir et d'être vu », l'un des raisons de la bourgeoisie pour fréquenter les théâtres au siècle précédent¹⁶⁷. A l'avant de la salle, en face de l'entrée, une fosse réservée aux musiciens et un proscenium précèdent l'écran qui est placé sur une petite scène. De part et d'autre de cette scène sont aménagées des loges d'artistes. A l'arrière de la salle, de chaque côté, une volée d'escalier monte au balcon. Ce dernier est composé d'un amphithéâtre et de deux ailes latérales avançant horizontalement presque jusqu'au proscenium. Les places sont réparties, à ce niveau, sur l'amphithéâtre, en trois travées de rangées de huit fauteuils, et sur chaque bras, en cinq loges. La cabine est installée hors du volume de la salle, sur le toit-terrasse qui couvre le hall, cachée de vue par le fronton de la façade. Cette disposition théâtrale de l'Excelsior provient peut-être de sa double destination comme l'évoque Jean-Jacques Meusy ; ce que semble, d'ailleurs, confirmer la présence d'une scène, des loges d'artistes et d'une fosse d'orchestre. Or, le même auteur reconnaît que cet établissement « ... ne donne, à de rares exceptions près, que des représentations cinématographiques avec attractions »¹⁶⁸. Par surcroît, dans son permis de construire, seul « cinéma » est explicité comme l'affectation de l'édifice. Quoi qu'il en soit, le Cinéma Excelsior présage la recherche d'inspiration des architectes de cinéma dans les traditions théâtrales, en particulier sur le plan de la disposition intérieure. Qu'en est-il du décor et de la façade ? Les coupes de la salle ne révèlent pas une décoration abondante ; simplement quelques motifs ornant le parapet du balcon, deux grands lustres et un cadre mouluré autour de la scène, couronné par une sorte de mascarons. La façade de l'Excelsior se démarque aussi des cinémas contemporains, notamment par son aspect quelque peu « gothique » : des flancs en « contreforts » sur lesquels s'élèvent deux flèches et contre lesquels s'appuie un fronton triangulaire, une demi-rosace vitrée au dessus de l'entrée, des pilastres aux chapiteaux non canoniques [Fig. 6, p. 156].

¹⁶⁷ Sur le goût de la bourgeoisie parisienne pour l'ostentation et le luxe, voir Daumart 1970, p. 69.

¹⁶⁸ Meusy 2002, p. 357.

Le Cinéma Excelsior excepté, la plupart des projets de 1910 emboîtent le pas à leurs prédécesseurs dans la composition de la façade et le traitement décoratif de la salle. Sur ce dernier aspect, la majorité des plans ne laissent apparaître presque aucun effort particulier ni à l'intérieur de la salle ni dans les espaces d'accueil. Par contre, en façade, certains projets se distinguent par quelque penchant stylistique. Ainsi le Cinéma Plaisir, l'œuvre d'un architecte non identifié, aspire-t-il à un caractère plutôt classicisant avec son édicule d'entrée et ses fenêtres serliennes ou vénitiennes¹⁶⁹ [p. 36 ; Fig. 7, p. 157]. L'architecte du Bijou Cinéma, en revanche, tend visiblement vers le baroque ; en témoignent les portails ornementés et le fronton brisé flanqué de volutes de la façade [p. 38]. Celui-ci est un jeune architecte, dénommé Emile Fernand Blanvillain, ancien élève de Ginain à l'école des Beaux arts, diplômé en 1901. Il s'est fait connaître comme l'auteur de la Chambre de commerce de Roanne¹⁷⁰. Le Cinéma Paradis [p. 37] et le Zénith Cinéma se rapprochent étonnamment de l'architecture domestique, à tel point que, abstraction faite des proportions et de l'épigraphe, l'on pourrait aisément les confondre avec une villa ou un hôtel particulier. Si le second est l'œuvre d'un architecte inconnu dénommé Georges Marchand, le premier est dessiné par Georges Roux, architecte diplômé par le gouvernement en 1898, élève de Pascal, fils de Louis-François, lui-même architecte et d'une carrière honorable. Père et fils tous deux ont été décorés officier d'académie, probablement en récompense des services rendus en Algérie¹⁷¹ ; tout cela pour dire que des parcours profondément différents ont conduit, dans la conception de façade de cinéma, à une approche quasi identique. Au demeurant, les seuls projets qui portent la marque de la façade typique de Cinéma Exploitation sont le Cinéma Excelsior et le Bijou Cinéma, et encore avec de notables différences. Il paraît qu'au cours de cette année 1910, en contrepoint de l'ébauche d'une évolution de la disposition des salles, la composition des façades connaît également des mutations.

4.2.2. Trois niveaux d'inspiration théâtrale (1911)

Les sept projets de 1911 sont partagés entre la spontanéité des premiers établissements cinématographiques et la sophistication typologique inspirée de l'architecture théâtrale. Ils comportent tous quelques éléments des salles de spectacles classiques : scène ou estrade, fosse ou espace réservés aux musiciens, vraisemblablement en raison de ce que les représentations cinématographiques sont désormais immanquablement

¹⁶⁹ Cf. Summerson 1991, p. 127.

¹⁷⁰ Delaire 2004, p. 183. Il réalise une quarantaine de projets à Paris, entre 1907 et 1935, pour la plupart des habitations implantées dans les trois derniers arrondissements (XVIII, XIX, XXe) ; d'après Bertaut (s.d.), Vol. 13.

¹⁷¹ Ibid. p. 394.

accompagnées de musique¹⁷². Parmi ces projets, le Cinéma Saint Michel, le Saint Charles Cinéma Hall et le Cinéma Concert des Familles appartiennent à une catégorie que l'on peut qualifier de « cinémas primitifs ». Le premier, établi dans une ancienne boutique dont l'entresol est supprimé pour faire place au volume d'une salle de 300 places, se caractérise par une disposition rudimentaire : une salle en L suivant la configuration parcellaire, une cabine installée dans un coin de la salle, un écran placé du côté de l'entrée à environ 3m en contrehaut du parquet qui, par ailleurs, est horizontal, une entrée minimale mais aussi un petit espace réservé aux musiciens sous l'écran. Le Cinéma Concert des Familles et le Saint Charles Cinéma Hall [tous deux p. 39], en revanche, s'apparentent, à certains égards, aux salles Cinéma Exploitation ; celui-là occupe une parcelle en trapèze rectangle dont la partie triangulaire est affectée aux diverses dépendances, bureau, scène, loges d'artistes, etc. de manière à préserver à la salle une configuration rectangulaire. Cette implantation de la scène oblige, d'ailleurs, l'installation de l'écran du côté de l'entrée de la salle. A l'intérieur de celle-ci, les 350 places sont réparties symétriquement en deux travées de rangées parallèles à l'écran comptant chacune six places ; trois chemins longitudinaux les desservent. Le plancher de la salle est disposé en pente descendant vers l'écran à raison de 4cm par mètre, et la cabine est montée sur le mur du fond. L'entrée du cinéma se résume à deux passages de part et d'autre de la façade. Quant au cinéma de la rue Saint Charles, disposant d'une vaste parcelle rectangulaire, il comprend une grande salle de 763 places, contiguë à une cour arrière et un passage latéral de 4m50 de largeur. La cabine est établie dans la cour au fond de la parcelle, et l'écran se trouve, ici encore, placé du côté de l'entrée de la salle. Un « grand vestibule d'entrée », un espace oblong sous forme de tambour dans lequel sont installés deux caisses et un comptoir de contrôle précèdent la salle. La disposition des places en rangées rectilignes formant trois travées dont la centrale est deux fois plus large que les latérales rappelle le parti typique de Cinéma Exploitation. Cette salle se singularise néanmoins par une batterie de baignoires aménagées presque sur l'axe transversale de la salle. Malgré quelques particularités, ces deux cinémas de 1911 observent la disposition typique de l'architecte Malo, non seulement dans l'agencement de plan, mais également dans la composition de façade.

Par ailleurs, la société Cinéma Exploitation, elle-même, entreprend, quatre ans après ses premiers projets, la construction d'un nouvel établissement à Paris. Baptisé Pathé Palace, celui-ci, n'est plus situé, comme les précédents, dans les quartiers périphériques, mais sur les grands boulevards. Le choix de cette implantation relèverait, d'après Jean-

¹⁷² Martin Barnier montre qu'en 1909 l'accompagnement de la projection par musique est d'ores et déjà ancré dans l'esprit du public, vers 1910-1913, quasi standardisé ; cf. Barnier 2010, p. 162 et 169.

Jacques Meusy¹⁷³, d'une recherche de bénéfices supplémentaires à travers une exploitation dans les quartiers élégants de la ville. Il s'agit, en tout cas, d'aménager une salle d'environ 550 places dans la cour d'une parcelle étendue en « L » entre le boulevard des Italiens et la rue du Helder. Pour la conception du projet, la société fait appel, cette fois, à Jean-Marius Girard, un architecte peu connu, qui a son cabinet à Paris depuis une quinzaine d'années. Il a déjà élevé quelques immeubles de trois ou quatre étages dans le XIV et le XXe arrondissement¹⁷⁴. Cela dit, il n'est pas totalement étranger au cénacle de la firme Pathé. Peu auparavant, il a été chargé d'édifier le Ternes Cinéma pour le compte de la Société des cinémas modernes, société dont nombre d'actionnaires font partie de l'entourage de Charles Pathé, quelques uns étant même associés à la Cinéma Exploitation¹⁷⁵. Quoi qu'il en soit, le changement de quartier et de public, d'une part, l'engagement d'un nouvel architecte, de l'autre, attestent des nouvelles ambitions du commanditaire, ambitions qui se reflètent, d'ailleurs, dans le nom même de l'établissement - Pathé *Palace*. Tout cela confère à ce dernier un visage différent des précédentes salles du circuit. Les plans soumis à la Préfecture sont peu informatifs sur la disposition intérieure ; ils révèlent néanmoins la persistance de quelques principes typiques des anciens cinémas de la société, parmi lesquels la régularité géométrique de la salle assurée par l'installation de « débarras » dans les parties difformes de la parcelle ; l'emplacement de l'écran en face de l'entrée, ou encore la cabine hors du volume de la salle [p. 42]. En contrepartie, le nouveau projet se démarque des anciens cinémas par la disposition des sièges en deux travées inégales de rangées incurvées, par une pente de plancher plus aiguë, quoique toujours inclinée vers l'écran, et surtout par l'attention particulière accordée à la décoration appliquée notamment aux plafonds de la salle et du hall. A ce fastueux décor intérieur fait pendant une façade relativement restreinte mais non moins ornementée. Cette ostentation se justifie par l'emplacement de l'établissement, autrement dit, par le désir de satisfaire le goût d'un public distingué. En tous les cas, elle accuse une certaine « tendance théâtrale » dans la conception du Pathé Palace.

Cette « théâtralité » par le décor est plus manifeste encore dans l'autre projet de l'architecte Girard, le Ternes Palace qu'il construit pour la Société des cinémas modernes, rue Demours dans le XVIIe arrondissement. Cet établissement, bien que beaucoup plus important (1200 places), est à certains égards, semblable au Pathé Palace. Il relève de l'entreprise d'une société comparable à Cinéma Exploitation ; et occupe une parcelle de

¹⁷³ Meusy 2002, p. 310.

¹⁷⁴ Bertaut (s.d.), Vol. 14.

¹⁷⁵ On retrouve parmi les souscripteurs des deux sociétés plusieurs noms en commun, « les fils de Bernard Merzbach, banquier », entre autres ; Archives de Paris, D31 U3 1311 d. 331 et D31 U3 1159 d.355.

configuration irrégulière au sein d'un quartier élégant. Ici encore, l'aménagement d'un grand hall d'entrée et de diverses dépendances (un bar spacieux, des WC et quelques loges d'artistes) a permis de donner à la salle une forme rectangulaire quoique légèrement écornée [p. 40]. Quelques éléments révèlent que la salle est censée accueillir, outre le cinéma, diverses attractions : un grand hall, une large estrade, une vaste fosse d'orchestre, des loges d'artistes. Cependant la disposition intérieure de la salle n'en garde pas moins un caractère « cinématographique » : l'agencement des sièges en rangées rectilignes, tant à l'orchestre qu'au balcon, la « frontalité » de ce dernier malgré ses deux courtes avancées latérales, enfin, absence de toute loge. Ce qui confère à cette salle une ambiance théâtrale, c'est son décor foisonnant : encadrements, moulures, frises et corniches, guirlandes et fleurons couvrent toute surface susceptible d'être décorée, des mitoyens au parapet du balcon, du cadre de l'écran au mur du fond de la salle. Etonnante nouveauté, même la baie de la cabine servant à la traversée des rayons de projection fait l'objet d'une décoration particulière : un motif formant entablement au centre duquel est percé l'oculus d'où le cinématographe rayonne sur la salle.

A côté de ces deux « Palaces », il faudrait évoquer deux autres exemples des cinémas de 1911 qui, dans le sillage de l'Excelsior de l'année précédente, manifestent une disposition intérieure plutôt théâtrale. Il y a d'abord le Cinéma Poloche de la rue des Pyrénées [p. 38], dessiné par le cabinet Gustave Just et fils. De cette famille, on sait que le père, « architecte vérificateur expert » membre de la Société centrale et de la Commission d'hygiène¹⁷⁶, a réalisé, depuis 1884, une vingtaine de projets, presque tous dans le XIII^e arrondissement. Il s'est adjoint son fils en 1910¹⁷⁷. L'année suivante s'avère prospère pour la famille, car outre le projet du Cinéma Poloche, ils signent les plans de onze demandes de permis de construire à Paris : quatre constructions dans le XIII^e, deux dans le XV^e et des surélévations dans le XII^e et le XVIII^e arrondissement¹⁷⁸. Dans la conception du cinéma qui occupe un terrain trapézoïdal, ils optent pour une salle parfaitement rectangulaire en aménageant un grand vestibule triangulaire côté rue, et des dépendances (une cour, la cabine et un local réservé au moteur) au fond de la parcelle ; ceci entraînant, par ailleurs, l'installation de l'écran du côté de l'entrée de la salle. L'aménagement des places se caractérise par les quatre loges latérales adossées à chaque mitoyen, non loin de l'estrade, mais aussi et surtout par une galerie en « U » à laquelle on accède par deux volées d'escalier latérales disposées à l'intérieur de la salle. La disposition des sièges perpendiculairement à l'écran sur les ailes latérales de la galerie constitue à la fois la

¹⁷⁶ Fleury 1990, Tome I, p. 30.

¹⁷⁷ Bertaut (s.d.), Vol. 14.

¹⁷⁸ Ibid.

singularité et l'inconvénient de cette salle. L'inconfort et la mauvaise vue de l'écran depuis ces places auraient-ils échappé aux architectes ? A cette disposition pour le moins peu commode, répond une composition de façade ouvertement fantaisiste qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres d'Antoni Gaudi, en particulier sa Casa Batlló édifié cinq ans auparavant à Barcelone¹⁷⁹.

L'autre projet de 1911, qui paraît profondément imprégné de l'architecture théâtrale, est le Grand Cinéma de la rue Lecourbe. C'est une grande salle de 1200 places qu'un certain André Prieur se propose de construire. A cette fin, il s'adjoit un dénommé Alfred Louis Bruneau. Ainsi apparaît, en juin 1911, la Société, en nom collectif, des attractions artistiques Prieur et Cie, avec un capital de 300000Fr¹⁸⁰. Un « professionnel » du monde de spectacle, Prieur a déjà ouvert, en 1908, le Grand Cinéma Cambronne dans le même XVe arrondissement, et préside depuis 1909 le Syndicat français des exploitants du cinématographe¹⁸¹. Il confie la réalisation de ce nouveau projet à l'architecte de son premier établissement, Jean-Mathurin Moreau, dit Math Moreau, qui est, de plus, son beau frère¹⁸². Cependant, il ne semble pas que Math Moreau ait été introduit dans le « monde du cinéma » uniquement par l'intermédiaire de son beau frère, puisque, un an avant la construction du Grand Cinéma Cambronne, il avait fait un projet de salle, sur la commande d'un dénommé Ray, mais ce dernier l'avait abandonné pour faire appel à l'architecte Abel Pennequin. Par surcroît, ce Math Moreau n'est pas un inconnu ; fils d'un statuaire, élève de Coquart à l'école des Beaux arts en 1877, décoré Officier d'académie en 1898¹⁸³, mais aussi membre de la Commission d'hygiène de la ville de Paris¹⁸⁴, il a élevé, entre 1885 et 1910, non moins de 80 constructions diverses dans les arrondissements périphériques de Paris, notamment de nombreux immeubles de logements dans le XIXe. Puis il s'associe à un certain Lucien Giraud, et en 1911, à Emile Delangle. Ce dernier est un architecte d'un parcours similaire : ancien élève de l'école des Beaux arts, de la promotion de 1889, décoré également Officier d'académie en 1904, expert de Justice et paix des XIIIe et XVe arrondissements¹⁸⁵. Cette triade d'architectes élit domicile au 116 de la rue Lecourbe, en face du Grand Cinéma qu'elle va édifier. Cet établissement est implanté dans une vaste parcelle d'environ 1000 m² de surface, légèrement rectangulaire, où il côtoie une brasserie et une grande cour-jardin. Le projet comprend un vestibule spacieux et une espèce de tambour comportant les deux

¹⁷⁹ Sur cette œuvre voir Cirlot 2010, p. 179.

¹⁸⁰ Archives de Paris, D31 U3 1331 d. 1094.

¹⁸¹ Sur cette association de petits exploitants « indépendants » voir Meusy 2002, p. 375.

¹⁸² Ibid. p. 296.

¹⁸³ Delaire 2004, p. 353.

¹⁸⁴ Fleury 1990, Tome I, p. 102.

¹⁸⁵ Delaire 2004, p. 234.

escaliers latéraux d'accès au balcon [p. 41]. La salle, un parfait rectangle, dispose d'un écran en face de l'entrée, monté sur une grande scène faisant saillie sur la fosse d'orchestre. Les sièges forment des rangées curvilignes divisées en deux travées par trois allées longitudinales. Outre la grandeur de la scène, la disposition de la cabine de l'opérateur attire l'attention ; celle-ci, avec d'autres dépendances (réserves de films, d'imprimés publicitaires), est construite au fond de la cour contiguë à la salle, et donne sur la scène par le côté. Le cinématographe est installé de manière à focaliser la projection sur un miroir placé obliquement au centre de la scène tel qu'il reflète les rayons, à son tour, sur le revers de l'écran. Celui-ci enfin, en matière translucide, permet la vision des images depuis la salle. Ce mode de projection par transparence ou « rétroprojection » est employé, apparemment, pour isoler la cabine de la salle et des espaces fréquentés par le public, car contrairement aux prochains exemples où il en sera fait usage, ici ce n'est pas par manque de place, ni exigüité de la parcelle que l'architecte a recours à cet artifice. Les autres particularités de cette salle résident dans le foyer qui précède le balcon et dans la configuration en fer à cheval de ce dernier. Les ailes latérales du balcon avancent jusqu'au cadre de la scène, comportent trois loges et une avant-scène ; somme toute une disposition typiquement théâtrale. Les plans ne rendent pas compte de la décoration prévue pour la salle, néanmoins, la grande coupole et les quelques touches d'ornementation dont fait état la coupe longitudinale, accentuent la « théâtralité » de la conception des architectes. De plus, la façade de l'établissement, malgré son inscription « Grand Cinéma Artistique » sur le fronton, suscite l'image d'un théâtre de quartier [Fig. 9, p. 157]. Ceci non seulement par sa composition et son mode d'ornementation, mais davantage encore par sa volumétrie qui évoque, à l'instar de l'Opéra de Garnier, les trois parties principales : le hall, la salle et la scène. Selon Jean-Jacques Meusy, cette disposition et cette apparence théâtrales témoigneraient des hésitations des commanditaires quant à la destination de l'établissement¹⁸⁶, or dans le rapport de l'architecte voyer chargé de l'examen du projet, il est précisé que la demande d'autorisation a pour objet d'« édifier une construction à usage de représentations cinématographiques »¹⁸⁷. Par surcroît, l'élévation projetée porte en épigraphe « Grand Cinéma Artistique », tout ceci conduisant à supposer que, du moins lors de la conception du projet, l'édifice était censé servir principalement de cinéma. Nous avons déjà relevé quelques « innovations » accomplies par l'architecte Moreau au Cinéma Cambronne ; bien que partiellement imposées par la conjoncture du projet, elles éveillaient d'ores et déjà le soupçon d'une certaine inspiration de l'architecte des salles de théâtres. Cela dit, l'ensemble de ces éléments, à savoir la volonté des commanditaires de disposer d'un établissement

¹⁸⁶ Meusy 2002, p. 296.

¹⁸⁷ Permis de construire n° 4525, daté 28 octobre 1911, 115-119 rue Lecourbe, XVe, Archives de Paris VO11 1808.

« multifonctionnel », la référence des architectes au théâtre dans la conception de la salle, autrement dit la nouvelle tendance à calquer le cinéma sur un type architectural classique, contribuent à une explication plausible.

De ce qui précède, on peut déduire que les timides références à l'architecture théâtrale dans la conception des cinémas en 1910, se transforment, l'année suivante, en l'amorce d'un mouvement quasi général. L'influence du modèle théâtral sur les projets de 1911 se concrétise sous trois formes différentes. Le plus couramment, elle se traduit par l'emprunt de certains éléments tels les loges, la scène et la fosse d'orchestre ; cela ressortit en grande partie à l'évolution du spectacle et au changement du programme. Au second niveau, l'inspiration théâtrale se manifeste à travers l'abondance du décor notamment à l'intérieur de la salle ; ceci concerne, pour le moment, seulement les établissements implantés dans les quartiers élégants, et pourrait relever d'une quête de prestige. Enfin, dans quelques exemples singuliers, on assiste à une imitation plus ou moins fidèle des théâtres du XIXe siècle. Dans ces cas-là, outre les deux explications précédentes - la salle présumée multifonctionnelle et l'architecture anoblissant l'établissement- il faut en évoquer une troisième : la recherche d'un modèle de référence par les architectes.

4.2.3. Variations du type (1912-1913)

Les deux années qui précèdent le déclenchement des conflits en Europe marquent un développement constant et une consolidation déterminante de l'industrie cinématographique¹⁸⁸. Cela se manifeste, entre autres, par une croissance en nombre de salles à travers la ville de Paris. Ainsi peut-on énumérer, en 1912 comme en 1913, non moins de 13 établissements ayant obtenu le permis de construire, ce qui augmente, en deux ans, l'effectif du parc cinématographique parisien de l'équivalent des quatre années précédentes. Sur la conception architecturale, cette nouvelle vague des projets reste représentative de l'ensemble des expériences jusqu'alors accomplies ; elle comprend des exemples caractéristiques de tous les « courants ». En 1912, notamment, un tiers des salles projetées se range encore dans la catégorie des cinémas « primitifs »¹⁸⁹, marquant plus ou moins de conformité, tant sur le plan que sur la façade, avec le type Cinéma Exploitation. On retrouve encore des salles sommairement aménagées dans des espèces de hangar (Cinéma Concert National de la rue Clisson, XIIIe ; Cinéma Royal de la rue Tandou, XIXe).

¹⁸⁸ Voir Meusy 1993.

¹⁸⁹ Ce qualificatif est employé ici en référence à son usage dans la « hutte primitive ».

La plupart de ces projets se caractérisent par une disposition simple et souvent « fonctionnelle », semblable à celle des cinémas de Gorges Malo. Cependant restent à signaler certaines différences, souvent de moindre importance et relevant des spécificités des terrains. Les plus remarquables en sont le recours au système de rétroprojection et l'installation de la cabine derrière l'écran, l'emplacement de l'écran du côté de l'entrée de la salle (Grand Cinéma de l'avenue de Saint Ouen, [p. 42]), la disposition du balcon en biais par rapport à l'écran pour conformité aux contours parcellaires (Montcalm Cinéma [p. 49]), et enfin l'abandon du fameux fronton dans la composition de la façade ainsi que l'application d'un maigre décor autour de l'écran (Family Cinéma, rue d'Avron XXe). Du reste, ces projets-là sont, d'une part, implantés au sein des quartiers périphériques notamment dans les arrondissements du nord et de l'est de Paris, et d'autre part, dessinés par des architectes très peu connus sinon anonymes. En fait, seuls les plans des cinémas Family et Montcalm sont signés par leurs architectes, respectivement Léon Garnier et Marcel Quesnel ; celui-ci a élevé, depuis 1903, quelques immeubles dans divers quartiers en particulier vers le centre-ville ; celui-là a déjà fait un projet d'agrandissement de cinéma dans le XIIIe arrondissement¹⁹⁰.

A cette catégorie des « cinémas primitifs » peut-on opposer celle des « cinémas-théâtres » ou des « théâtres cinématographiques ». Ceux-ci, nettement moins nombreux que ceux-là, incarnent en fait le troisième niveau d'influence de l'architecture théâtrale évoqué plus haut. Citons comme premier exemple de ce genre le Cinéma Music Hall Empire, une salle établie, rue du Faubourg Montmartre, par une société éponyme. Celle-ci est constituée avec un capital de 750000Fr, par Lucien Vives et Albert-Charles Aubouin, par ailleurs, deux actionnaires de la société Eclair, productrice de films¹⁹¹. Le projet consiste à aménager une salle de 500 places dans la cour arrière d'un immeuble [p. 45]. Attendu la profondeur de la parcelle, un vestibule d'entrée, un long passage et un « grand vestibule d'entrée » se succèdent pour conduire à la salle, mais ces espaces n'ont rien à voir avec les foyers théâtraux. C'est dans la disposition de la salle que réside le caractère théâtral de l'établissement. Deux promenoirs larges de 4 mètres encadrent les places assises. Celles-ci sont réparties en trois catégories différentes : les « premières » aménagées à l'orchestre, forment deux travées de rangées de 6 places chacune ; les « secondes » sont placées en gradins sur une mezzanine, élément d'ailleurs sans précédent dans un cinéma ; enfin les baignoires et les loges latérales embrassent les « premières ». L'écran est installé, du côté de l'entrée de la salle, sur un « plateau », sorte de grande estrade sous laquelle un espace

¹⁹⁰ Bertaut (s.d.), Vol. 14 et 15.

¹⁹¹ Archives de Paris : D31 U3 1463 d. 260, aussi Meusy 2002, pp. 338-339, 451, 518. Précisons par ailleurs que la signature de l'architecte est illisible sur les plans ce qui nous a empêché de l'identifier.

est réservé aux musiciens. La cabine est placée à l'arrière de la salle, entre deux courettes, au niveau le plus haut de la mezzanine. Quant au décor, il est marqué par les arcades qui séparent les promenoirs de l'orchestre, encadrent les loges et baignoires et confèrent à la salle un aspect de « théâtre à l'italienne ». Si le nom même de cet établissement, Cinéma Music Hall Empire, révèle sa double destination et explique en partie cette disposition purement théâtrale, il n'en est pas de même pour le Colisée, l'autre exemple des « cinémas théâtres » de 1912. Celui-ci dont la demande d'autorisation de bâtir précise seulement qu'il sera affecté aux « représentations publiques », relève de l'entreprise d'une petite société fondée par Charles Castellan, antiquaire et acteur de théâtre. Le projet consiste à aménager une salle de 600 places à l'intérieur d'un immeuble existant dans une parcelle presque en L, bordant d'un côté l'avenue des Champs Elysées et de l'autre la rue du Colisée. Pour ce faire, il est fait appel à Jacques-Marcel Auburtin, un architecte d'une certaine réputation ; d'une part, fils de François-Alexandre-Emile Auburtin, ancien architecte élève de Constant-Dufeux et l'auteur, entre autres, de la Mairie du XIV^e arrondissement de Paris ; d'autre part, lui-même, d'un parcours honorable : élève de Pascal à l'école des Beaux arts, promotion 1890, il est quatre fois logiste, 2^e Grand Prix de Rome en 1898 et diplômé deux ans auparavant. A 28 ans, il édifie le Palais des armées de terre et de mer à l'Exposition Universelle de 1900 et, la même année, il est décoré chevalier de la légion d'honneur¹⁹². De 1904 à 1910, il construit divers projets à Paris, entre autres : une salle de bal (1904) et une salle de spectacle (1906) dans le IX^e arrondissement, et plusieurs hôtels particuliers dans le XVI^e¹⁹³. Le projet de l'architecte Auburtin, le premier cinéma des Champs Elysées, se caractérise, d'abord, par l'importance de ses espaces d'accueil : une galerie-vestibule précède un tambour d'entrée sur l'avenue ; s'ajoutent à celle-là divers foyers côté rue du Colisée [p. 46]. La salle, elle-même, est marquée par une scène relativement grande quoique non-machinée, par une fosse d'orchestre et une batterie de baignoires parallèles à l'écran. Cependant, le projet d'Auburtin ne diffère guère des cinémas typiques quant à la configuration rectangulaire de la salle et la disposition rectiligne des places. De même, l'accès au balcon se fait sans transition, comme dans les salles Cinéma Exploitation, par deux volées d'escalier latérales. En revanche, la « théâtralité » de la salle est accentuée par la disposition d'un balcon en U composé d'amphithéâtre et de deux galeries latérales dont chacune comporte six loges et une avant-scène. Les ailes évasées du balcon pourraient toutefois témoigner d'un certain effort d'adapter cette forme à une vue plus frontale de l'écran. La cabine de l'opérateur est installée presque au milieu de l'amphithéâtre, ouvrant sur le pallier de sortie du balcon. Si les plans ne rendent pas compte de la décoration de la salle, la façade vient corroborer

¹⁹² Delaire 2004, p. 164.

¹⁹³ Bertaut (s.d.), Vol. 14 et 15.

l'hypothèse de l'approche théâtrale de l'architecte dans la conception du projet. Elle est, comme l'a souligné Jean-Jacques Meusy, copiée à quelques détails près sur la façade du Théâtre d'Amiens¹⁹⁴, cela malgré l'aspect fort symbolique de l'ornementation de cette dernière évoquant les différents genres théâtraux [Fig. 17, p. 158]. Dans les programmes de son établissement, Charles Castillan vante cette fidèle imitation en précisant que les allégories ornementales de la façade ont été moulées directement à Amiens¹⁹⁵ ; le goût et la volonté du commanditaire aurait donc, partiellement, orienté le choix de l'architecte. D'autant plus que, comme acteur de théâtre, Castillan aurait fort probablement déjà visité et apprécié le théâtre d'Amiens. Quoi qu'il en soit, les projets des deux cinémas que nous venons d'analyser manifestent une indéniable aspiration à l'architecture théâtrale. Malgré la différence des protagonistes, les deux établissements se rapprochent, également, quant à leurs implantations : tous deux installés au sein de quartiers bourgeois sinon aristocratiques, l'un sur les Champs-Élysées, l'autre non loin des grands boulevards. Ceci n'est pas sans appuyer l'hypothèse, déjà évoquée, que l'influence du théâtre sur l'architecture cinématographique émergente serait nettement plus notable dans les quartiers élégants de la ville où la quête du prestige semble trouver la réponse dans l'assimilation à un type classique reconnu et à un modèle déjà établi.

Entre les deux catégories des cinémas primitifs et des cinémas théâtraux, se situent presque la moitié des projets de 1912. Leur trait commun réside en ce qu'ils restent tous fidèles à la disposition cinématographique de la salle, tout en se permettant des emprunts plus ou moins importants au répertoire de l'architecture théâtrale. Autrement dit, ils manifestent les deux premiers niveaux d'influence du théâtre mis en évidence dans les cinémas de 1911. Cette série de projets pourrait se diviser en deux groupes dont le premier, plutôt proches des cinémas primitifs, s'en démarque principalement par le décor (Grand Cinéma Buzenval), par la disposition du balcon (Cinéma de l'Hôtel de Ville, Cyrano Cinéma) ou encore par ces deux traits à la fois (Palais Rochechouart). Ce groupe se caractérise soit par l'usage, à l'intérieur de la salle, de pilastres, corniche, moulure et divers encadrements notamment du côté de l'écran (Palais Rochechouart, Grand Cinéma Buzenval), soit par une configuration de balcon avec deux avancées latérales (Cyrano Cinéma, Palais Rochechouart) sinon deux longs bras tendus vers l'écran (Cinéma de l'Hôtel de Ville). Cela n'empêche que chaque projet représente ses propres singularités. Dans les deux salles de plan trapézoïdal, l'installation de l'écran sur la plus grande base ne manque pas d'étonner. Cet agencement va à l'encontre de la logique de visibilité ; les rangées de places

¹⁹⁴ Meusy 2002, p. 317.

¹⁹⁵ Ibid. p. 517.

s'élargissant au fur et à mesure que l'on s'approche de l'écran, débordent le champ des rayons réfléchis de la projection. Au Palais Rochechouart [p. 43], ce parti pourrait s'expliquer, à la rigueur, par la forme parcellaire aux mitoyens évasés vers le fond, et la volonté de disposer l'accès du balcon côté façade. Dans le cas du Grand Cinéma Buzenval, en revanche, la motivation de cette disposition reste obscure [p. 49]. Le restant des projets se singularisent autrement : le Cinéma de l'Hôtel de ville par l'emplacement de sa cabine dans la charpente de toiture ; le Cyrano Cinéma, par la disposition en oblique des sièges extrêmes des cinq premiers rangs, une tentative d'atténuer l'inconfort des places excentrées [p. 48]. L'une des caractéristiques les plus remarquables de ces projets réside dans l'agencement du balcon en une partie centrale et deux courtes avancées latérales ; une configuration à mi chemin entre la galerie en U et le balcon frontal du type Cinéma Exploitation. Jusque là rarissime, rencontrée seulement, l'année précédente, au Demours ou Ternes Palace, cette disposition devient désormais récurrente. Elle est alors considérée comme la mieux adaptée au spectacle cinématographique, puisqu'elle permet un gain de places par rapport au modèle rectiligne, tout en évitant, à la fois, les sièges trop rapprochés latéralement de l'écran, et l'obstruction de la vue des spectateurs assis aux derniers rangs de l'orchestre. En outre, ce type de balcon en U écorné s'écarte franchement des galeries théâtrales en fer à cheval dont la forme résulte, d'après Ledoux, du « caractère naturel » de rassemblement d'une foule¹⁹⁶. En tout cas, cette nouvelle forme de balcon est le dénominateur commun des deux groupes de « cinémas métis » de 1912. Le deuxième groupe des projets intermédiaires entre les cinémas primitifs et théâtraux, se caractérisent par une conception légèrement plus théâtrale. Les exemples en sont l'Artistic Pathé et l'Omnia Cinéma. Ces deux établissements se ressemblent d'abord en ce qu'ils ont comme commanditaire et exploitant des sociétés « satellites » de la Compagnie Pathé. Le premier est, en fait, une nouvelle salle Cinéma Exploitation. Le second appartient à la société Omnia, fondée, à l'instigation d'Edmond Benoit Lévy, en 1906, par une poignée d'élites, avocats, ingénieurs, docteurs en science ou en droit. La nomination initiale de cette compagnie est d'ailleurs assez révélatrice : Société anonyme pour exploiter le cinématographe Pathé frères¹⁹⁷. Les deux cinémas sont implantés aux confins du IX^e arrondissement ; celui-là vers le nord, non loin de la place Clichy, celui-ci du côté du Ile, au carrefour du boulevard et de la rue Montmartre. La conception du nouvel établissement de Cinéma Exploitation est confiée à Marcel Oudin, architecte qui a construit, depuis 1907, une dizaine de bâtiments à Paris dont le plus remarqué les grands magasins « A l'économie ménagère » dans le XVII^e, achevés

¹⁹⁶ Cf. *Architecture considérée sous le rapport de l'art, de la législation et des mœurs* ; cité in Frantz & Sajous d'Oria 1999, p. 19.

¹⁹⁷ Pour plus amples détails sur cette société voir Meusy 2002, p. 146.

cette même année 1912¹⁹⁸. A partir de cette date, Marcel Oudin débute une « carrière cinématographique » florissante ; on retrouvera sa signature sur une quinzaine de projets de construction ou de rénovation de salles de cinéma. Pour sa première expérience, il se trouve face à un terrain en quadrilatère tout à fait irrégulier, communicant avec la rue de Douai à travers un passage long d'environ 16m. Au moyen des tracés géométriques et par l'aménagement de diverses dépendances dans les parties difformes de la parcelle (groupe de WC, grand bar, loges d'artistes), l'architecte Oudin parvient à une salle trapézoïdale quasi symétrique [p. 44] ; ce qui rappelle un peu la tradition de la géométrie régulière des salles Cinéma Exploitation. En revanche, le nouveau projet se démarque des anciens par l'existence d'une fosse d'orchestre, une scène, mais surtout une batterie de loges qui occupe tout le front légèrement incurvé du balcon. D'ailleurs, il n'y a aucune autre place au balcon. Ce projet de l'architecte Oudin se singularise aussi par une décoration exubérante dans un esprit Art nouveau, composée d'arcades et de tracés curvilignes, agrémentée de motifs floraux, culminant dans les trois coupoles richement ornementées de la salle [Fig. 11 à 13, p. 157-158]. Ces traits sont plus ou moins partagés par l'Omnia Cinéma. Celui-ci, un établissement inauguré en 1906 sous le nom de Théâtre du cinématographe Pathé¹⁹⁹, fait l'objet de rénovation et d'agrandissement en 1912. A cet effet, la société Omnia²⁰⁰ fait appel à l'architecte Auguste Waser. C'est le fils de l'architecte éponyme, décédé en 1902, auteur de nombreuses constructions à Paris entre 1884 et 1900, notamment la boutique Moderne style du boulevard des Italiens²⁰¹. Auguste Waser fils, pour sa part, a réalisé, depuis 1906, cinq projets dont deux immeubles dans le XIXe arrondissement²⁰². L'emplacement de l'Omnia, au bout de deux passages conduisant au boulevard et à la rue Montmartre, crée des conditions d'implantation semblables à celles de l'Artistic Pathé, sauf que dans le cas de l'Omnia, la partie de parcelle affectée à la salle forme un parfait rectangle. De ce fait, la cabine, la réserve de films et le service d'électricité sont installés en enfilade à l'arrière de la salle, où est également aménagé un escalier latéral conduisant au balcon [p. 45]. Il n'est pas prévu de scène mais une petite fosse d'orchestre. La disposition des places est conçue en fonction des piliers interposés dans la salle. L'agencement du balcon est comparable à celui de l'Artistic Pathé. La principale différence est marquée par l'aile latérale du balcon composée de trois avancées courbes, qui longe la paroi de la salle pour rejoindre le mur du fond. Les plans de l'architecte Waser ne rendent pas compte du décor intérieur. Quant à la façade, elle se résume, comme au Cinéma Artistic, à l'entrée du passage d'accès à la salle, accusant la même tendance Art nouveau

¹⁹⁸ Bertaut (s.d.), Vol. 15.

¹⁹⁹ Pour une description de cette salle voir Meusy 2002, p. 144.

²⁰⁰ Constituée en 1906 à l'instigation d'Edmond Benoit-Lévy, cette société s'implique dans l'exploitation en province.

²⁰¹ Fleury 1990, Tome IV, p. 129.

²⁰² Bertaut (s.d.), Vol. 15.

dans l'ornementation [Fig. 14 à 16, p. 158]. Malgré quelques différences apparentes, le Cinéma Omnia et l'Artistic Pathé incarnent un même courant intermédiaire entre l'imitation de l'architecture théâtrale et le simple emprunt d'éléments théâtraux, un courant qui présage la tentative d'adapter le type théâtral au spectacle cinématographique, tout en observant les tendances esthétiques du jour. Considérant la situation géographique de ces deux établissements, on est amené à reformuler l'hypothèse d'une corrélation entre l'implantation des cinémas et le niveau d'influence de l'architecture théâtrale : de la périphérie au centre, des quartiers populaires vers les quartiers bourgeois, le cinéma se métamorphose progressivement pour ressembler davantage au théâtre, perdant souvent en commodité ce qu'il gagne en prestige.

L'année 1913, comparable à la précédente en nombre de projets, voit la « typologie » ci-dessus mise en évidence se perpétuer. Six projets de cette année peuvent être classés sous le « type primitif » dont certains d'une spontanéité, d'une « rusticité » égale aux premiers cinémas de 1907. En fait partie le Cinéma Combat, avec sa cabine de projection nettement désaxée par rapport à l'écran [p. 56] ; et cette salle appartient pourtant à un « professionnel » du cinéma, Jean Ferret qui a ouvert dès 1907 le Cinéma Brasserie Rochechouart. Autres exemples : le Cinéma de la rue Alexandre Parodi [p. 59] avec son accès de cabine par un escalier-échelle partant de l'intérieur de la salle, ou encore le Casino Cinéma de la Maison blanche avec une disposition très austère [p. 55]. Trois autres cinémas de cette année peuvent être considérés comme des descendants du type Cinéma Exploitation. La recherche de la symétrie et d'une géométrie régulière dans la composition du plan, la cabine extérieure à la salle, un hall d'entrée minimal mais non sans caractère, un maigre décor à l'intérieur de la salle et la composition typique de la façade constituent les principaux traits communs à ces projets. Ils ne manquent pas pour autant de se singulariser chacun d'une façon. Prenons l'exemple du Cinéma Jeanne d'Arc [p. 51 ; Fig. 19-20, p. 159], une salle commandée par une société d'exploitation familiale, Edmond et Eugène Brocard²⁰³, à l'architecte Adolphe Gérard. Celui-ci est une figure obscure comme presque tous les bâtisseurs des salles de ce type. On sait de lui qu'il a succédé, en 1905, à l'architecte Eugène Macé, avec qui il avait construit notamment un immeuble, avenue Kleber, tout au début du siècle²⁰⁴. Son projet de cinéma se caractérise d'abord par l'installation de la cabine derrière l'écran, dans la cour arrière de la parcelle ; ensuite, par l'inclinaison du parquet de la salle en contre sens de la pente du terrain. L'aménagement de deux escaliers latéraux à coude dans le hall d'entrée a permis d'assurer l'accès à la salle à son niveau le plus haut et

²⁰³ Sur cette société qui se trouvera à la tête de trois autres salles parisiennes, voir Meusy 2002, pp. 348-352 ; Archives de Paris : D31 U3 1456 d. 1230.

²⁰⁴ Bertaut (s.d.) Vol. 14.

garder une pente descendante vers l'écran. A remarquer également le petit balcon à front rectiligne, et l'encadrement de l'écran par une bande de guirlandes et de médaillon. Dans le même genre, citons le Cinémagic, un établissement que fait édifier le Comte de Viforano, l'avenue de la Motte Piquet [p. 56]. Malgré sa cabine à l'intérieur de la salle, son écran placé du côté de l'entrée et l'encadrement mouluré de l'écran, cette salle n'est pas sans rappeler quelques principes typiques de Cinéma Exploitation, entre autres l'aménagement de diverses dépendances dans les difformités de la parcelle pour obtenir une salle en rectangle symétriquement écorné ; l'absence d'estrade et d'espace réservé aux musiciens, et la simplicité du décor constitué d'une bande de guirlande courant sur les parois de la salle à la naissance de la charpente. Le Cinéma Palace de la rue de Flandre [p. 50] ressemble le plus aux salles Cinéma Exploitation. Hormis l'estrade, la petite fosse d'orchestre et l'encadrement mouluré de l'écran couronné de médaillon, la disposition de cette salle est quasi identique à celle des cinémas de Georges Malo. Ce projet commandé par une petite société, Woronick et Gobert, est dessiné par Edouard Cudot, un architecte qui a repris le cabinet de son maître, Frédéric Springer en 1907, et a réalisé, depuis, une dizaine de projets dont un immeuble de HBM dans le XXe arrondissement²⁰⁵. Les cinémas primitifs sont le plus souvent implantés dans les arrondissements est-parisiens (XIIIe, XIXe) ; cela dit, contrairement à l'année 1912, ils ne se cantonnent plus dans les quartiers périphériques. Outre la disposition architecturale, ce qui rapproche les différents exemples de ce type, c'est leurs petites proportions, leurs maîtres d'œuvre et d'ouvrage ; ils ne dépassent qu'exceptionnellement les 500 places ; les commanditaires sont souvent des exploitants particuliers ou de petites sociétés familiales ; les architectes, sans réputation aucune.

En 1913 comme en 1912, on peut distinguer une catégorie de « cinémas métis ». Ces derniers se démarquent des précédents essentiellement par la présence d'éléments théâtraux tels des loges de balcon, par l'abondance décorative dans la salle et l'importance des espaces d'accueil. Avec une légère baisse quantitative par rapport à 1912, les cinémas métis regroupe quatre établissements de capacité moyenne d'un millier de places ; d'abord, le Kursal du XIIe, édifié rue de Gravelle, sur la commande de madame la veuve Neuburger, d'après une série de plans signés Pradier et Cie [p. 50]. Avec ses 750 places disposées en deux travées rectilignes dans une salle rectangulaire, son balcon frontal et sa sobriété décorative, il s'apparente au type primitif, mais une batterie de loges aménagée en avant du balcon, une scène et un bar de dimensions relativement considérables lui donnent l'aspect des salles métisses. Par ailleurs, la sortie de secours de cette salle mérite d'être remarquée : un « passage à l'air libre » qui longe la paroi latérale de la salle pour déboucher sur le

²⁰⁵ Ibid. Vol. 13.

trottoir ; un dispositif inédit qui deviendra désormais récurrent. Le Palais du Montparnasse, pour sa part, est marqué par son aspect décoratif ; un grand établissement (900 places) d'une société modeste, Ratel et Heidet avec un capital de 120000Fr²⁰⁶, dessiné par les architectes Orhac et Duron. Ce tandem a élevé, depuis 1910, trois immeubles dans le XIXe et le XVe arrondissement²⁰⁷. Leur cinéma ressemble, à certains égards, au Palais Rochechouart édifié l'année précédente. Confrontés à une parcelle de configuration comparable, mitoyens divergents vers l'intérieur, les architectes n'hésitent pas à installer l'écran sur le mur du fond, comme au Palais Rochechouart [p. 43], quitte à disposer les places inversement aux contours du champ visuel de l'écran. Or, ici, contrairement à l'exemple précédent, ce parti ne saurait se justifier par l'existence d'un balcon. De même, le cinéma du quartier de Montparnasse adopte un mode de décor proche du Palais Rochechouart : pilastres, encadrements, corniche, frise et médaillons couvrent les parois de la salle. Il se singularise, néanmoins, par une entrée aménagée en hémicycle, couverte d'une demi-coupole dans laquelle ouvre la cabine de l'opérateur. La disposition du plancher en double pente est également un de ses traits caractéristiques. Les autres cinémas métrés de 1913, le Féérique Cinéma de la rue de Belleville (XXe) et le Batignolles Cinéma de la rue la Condamine (XVIIe), se rejoignent sur l'importance des espaces d'accueil et particulièrement sur la disposition du balcon aux courtes avancées latérales, avec une répartition des places en amphithéâtre et loges. Le Féérique Cinéma est une grande salle d'environ un millier de places que fait édifier un particulier, dénommé Damagnez, sur les plans de l'architecte Ponsot. Ce dernier, assez expérimenté, a réalisé une trentaine de projets, pour la plupart des immeubles de logements dans les arrondissements périphériques du nord, surtout le XVIIIe et le XVIIe²⁰⁸. Le projet de l'architecte Ponsot occupe une parcelle semblable à l'Artistic Pathé de Marcel Oudin ; il s'en rapproche également par la configuration de la salle en éventail [p. 52]. Cela dit, l'agencement des places de l'orchestre conçu par l'architecte Ponsot, composée de quatre travées rayonnantes convergeant vers l'écran, paraît mieux adapté à cette forme de salle. L'élévation du Féérique Cinéma, en revanche, n'est pas sans évoquer les façades des cinémas primitifs ; ceci en raison de sa composition tripartite couronnée d'un fronton brisé, et de son ornementation d'esprit baroque. Le dernier cinéma métré de 1913, Cinéma Batignolles, par ailleurs le plus grand avec 1500 places, se démarque des autres d'abord par son commanditaire. Cette salle appartient à une société anonyme constituée avec un capital de 200000Fr, à l'instigation de Jules Benoit Lévy, frère d'Edmond Benoit Lévy, l'administrateur de l'Omnia. La conception de cet établissement est confiée à l'architecte Paul Auscher. Ancien élève de

²⁰⁶ Voir Meusy 2002, p.300.

²⁰⁷ Bertaut (s.d.), Vol. 15.

²⁰⁸ Ibid.

Guadet à l'école des Beaux arts, de la promotion 1883, il est l'auteur, depuis 1891, de plusieurs œuvres remarquées, notamment un hôtel et des bazars à Reims, des galeries à Bordeaux et les Etablissements Félix Potin, rue de Rennes à Paris²⁰⁹. Les plans de l'architecte Auscher témoignent d'une attention particulière à la question de la visibilité. L'étude minutieuse de ce problème est accusée par le tracé des rayons visuels et des rayons de projection sur la coupe longitudinale de la salle. Ces indications sont censées justifier, à la fois, la disposition du plancher de la salle en légère contre-pente, côté écran, et l'agencement du balcon avec deux avancées latérales. L'austérité du décor intérieur est également un trait remarquable auquel fait pendant la sobriété de la façade. Cette dernière est marquée par une batterie de hautes fenêtres cintrées au dessus des portes vitrées, ensemble qui éclaire mais surtout « dévoile » le hall d'entrée.

En 1913, les « théâtres cinématographiques » gagnent légèrement du terrain. Parmi les treize projets de cette année trois sont des cinémas-théâtres, contre deux l'année précédente. Ceux-ci sont tous de vastes établissements de plus d'un millier de places, installés par de puissantes sociétés avec des capitaux supérieurs à 500000Fr, au sein de quartiers distingués (avenue de Wagram, rue d'Auteuil) ou sur de fameux sites (le cabaret Moulin Rouge). Il y a, d'abord, le Lutetia Wagram dont la conception est due à l'architecte Maurice Mizard. Ce dernier a fait des études à l'école des Beaux arts, intégrant en 1894 l'atelier de Ginain. Il descend, d'ailleurs, d'une famille d'architectes dont le père, Edouard Mizard, l'architecte de la ville de Clichy, domicilié boulevard Pereire, a réalisé, entre 1884 et 1912, une dizaine de projets à Paris, pour la plupart des immeubles de rapport dans le XVIIe arrondissement. Le frère de Maurice, son cadet de trois ans, est également architecte²¹⁰. Le Lutetia Wagram a pour assiette, une parcelle presque en trapèze rectangle avec le côté oblique sur rue [p. 53]. L'architecte Mizard adopte une solution typique pour un tel emplacement, à savoir obtenir une salle rectangle en aménageant un grand hall de plan triangulaire. Dans la salle, en revanche, la disposition des places d'orchestre paraît atypique : une travée centrale, formée de longues rangées comptant chacune 18 fauteuils, embrassée par deux allées longitudinales, complétée par une batterie de places latérales à gauche. Cette disposition contrevenant à l'ordonnance de 1908, sera-t-elle finalement réalisée ? Rien n'est moins sûr. Une grande estrade et une fosse d'orchestre confèrent à cette salle un aspect théâtral accentué, en outre, par la disposition du balcon, des balcons plus exactement car la singularité du projet de l'architecte Mizard est qu'il existe, en effet, deux galeries superposées ; la première est tranchée en arc de cercle où les places sont

²⁰⁹ Delaire 2004, p. 164.

²¹⁰ Ibid, p. 350 ; Fleury 1990, Tome III, p. 98.

disposées en amphithéâtre légèrement incurvé derrière deux rangées de loges. Un café-bar spacieux et un large dégagement sont prévus à cet étage. Une deuxième galerie, moins avancée que la première, comporte des sièges aménagés en gradins également incurvés. A ce niveau sont installés la cabine de l'opérateur et un café-bar, à l'étage supérieur, le bureau du directeur et le logement du gardien. Cet agencement de la salle en trois niveaux, adopté pour la première fois dans un cinéma, appuyé par l'ampleur des espaces d'accueil, fait de Lutetia Wagram un vrai « théâtre cinématographique » [Fig. 21-22, p. 159]. Quant à la façade, elle rappelle plutôt celle d'une gare avec son immense verrière cintrée encadrée dans un mur en pierre blanche, couronné d'un énorme médaillon, une flèche et un drapeau. Le Mozart Palace de la rue d'Auteuil, pour sa part, suit le modèle théâtral jusque dans le traitement de la façade. Le deuxième projet parisien de la Société des cinémas modernes, le troisième cinéma de l'architecte Jean-Marius Girard, ce vaste établissement de 1300 places, incarne encore mieux le type des théâtres cinématographiques. Le parti général n'est pas loin de celui de Lutetia Wagram : un hall d'entrée elliptique flanqué de vestiaires et de sorties de secours, occupe la partie triangulaire de la parcelle côté rue [p. 54-55]. La salle, presque en éventail, contient outre la large travée centrale, deux batteries de places latérales légèrement obliques. Elle est dotée d'une estrade et d'une fosse d'orchestre ; éléments désormais indispensables des salles de telle importance²¹¹. Le balcon est franchement en U ; les ailes latérales sont occupées par des loges, le corps est disposé en amphithéâtre avec des rangées de places incurvées à l'avant, rectilignes à l'arrière. Enfin, pour parfaire cet agencement théâtral, un décor foisonnant de moulure, tenture, pilastres, médaillons et coupes. La façade est aussi richement ornementée, mais d'une composition générale comparable aux façades typiques des cinémas : division verticale tripartite couronnée au centre d'un fronton cintré portant le nom de l'établissement [Fig. 18, p. 158]. Le dernier des théâtres cinématographiques projetés en 1913, est celui que décide d'édifier la société Olympia et Moulin Rouge, sur son terrain sis boulevard de Clichy, contigu au fameux cabaret. L'architecte Emile Boursier qui a élevé, depuis 1910, quelques constructions dans les quartiers élégants de Paris (VIIe, IXe, XVIe)²¹² est chargé d'élaborer le projet. Il s'agit du même architecte Boursier auteur du Théâtre en plein air de Maisons-Laffitte inscrit à l'Inventaire du patrimoine culturel de France²¹³. En tout cas, la demande d'autorisation de bâtir du cinéma Moulin Rouge fait d'abord l'objet d'un refus pour motif de défaut d'aération de la salle. La suite donnée à l'affaire n'est pas claire, mais l'absence de toute trace

²¹¹ « Cette période de 1907 à 1914, écrit à cet égard l'historien du son dans le cinéma, ouvre la voie à une standardisation des pratiques musicales pour grand orchestre dans les « palaces » ... » ; Barnier 2010, p. 172.

²¹² Bertaut (s.d.), Vol. 13.

²¹³ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA00064659, dernière visite 22/02/2011.

d'existence d'un tel cinéma avant 1923 laisse supposer que ce projet est abandonné²¹⁴. Cela dit, les plans de l'architecte Boursier ne sont pas sans intérêt et méritent l'analyse [p. 58-59]. La « théâtralité » du projet se manifeste d'emblée par l'ampleur des espaces d'accueil. Ceux-ci comprennent un vaste hall d'entrée, un vestibule-tambour, un grand foyer contigu à la salle et un autre réservé au balcon. L'installation de l'écran du côté de l'entrée de la salle malgré l'existence d'un balcon est un parti inhabituel, dû vraisemblablement à la pente du terrain. L'aménagement des places de l'orchestre en rangées incurvées, l'établissement de quatre escaliers d'accès au balcon dans les quatre coins de la salle, l'agencement même du balcon sont également à remarquer. Le balcon, presque en fer à cheval, avec deux promenoirs latéraux, un premier amphithéâtre devancé d'une batterie de loges, et un deuxième séparé du précédent par un haut parapet, singularise le projet de l'architecte Boursier. Du décor, seules les trois coupes de la salle, les arcades latérales et l'encadrement cintré de l'écran sont appréciables sur les coupes. La façade, pour sa part, est marquée d'une touche d'orientalisme : elle est, en effet, flanquée de deux tourelles, pour ne pas dire minarets, couronnée d'une espèce de fronton en gradins, et recouverte de motifs géométriques et abstraits.

Comme nous venons de voir, l'essor de construction des cinémas, durant les années 1912 et 1913, n'entraîne pas une révolution ni même un profond changement dans l'architecture cinématographique. Il permet néanmoins le développement des variantes du type dont l'ébauche a été entamée l'année précédente. A compter de 1911, avec l'introduction des cinémas dans les quartiers élégants du centre et de l'ouest, apparaissent des établissements qui s'éloignent des cinémas primitifs et se définissent essentiellement par rapport ou par contraste à l'architecture théâtrale. A travers les projets des deux années suivantes, cette tendance se conforte, la corrélation entre l'architecture des salles et leurs implantations dans la ville se confirme.

4.2.4. Eclipse des cinémas primitifs (1914-1918)

Pendant les quatre années de la guerre, la construction des cinémas, bien que nettement freinée, ne cesse pas complètement. On recense huit établissements projetés dans cette période dont trois ne seront pas finalement réalisés. Comme nous l'avons déjà remarqué, les projets de cette période se démarquent des précédents, d'abord, par leur répartition géographique, leurs commanditaires et leurs proportions. Implantés pour la

²¹⁴

Permis de construire n° 5550, datée 23 décembre 1913, Archives de Paris Vo13 70.

plupart dans des quartiers aisés ou centraux de la ville, ils sont majoritairement commandés par des sociétés d'exploitation et représentent de grandes salles d'environ un millier de places. Ceci suffit à envisager, d'ores et déjà, qu'ils seraient plutôt des cinémas métis et théâtraux. En effet, seul le Cinéma Park de 1914 s'apparente aux cinémas primitifs de par sa simplicité de disposition et sa sobriété de décor. Ce projet consiste à agrandir et doter d'un balcon la salle existante rue des Pyrénées. Entrepris par un commanditaire particulier, il est abandonné peu après le déclenchement de la guerre. Les plans sont signés par Pierre Gélis Didot, un architecte qui a réalisé, entre 1882 et 1900, une dizaine de projets dans les quartiers centraux de Paris mais aussi dans le XVI^e arrondissement. Il a été rédacteur de la revue « L'art pour tous » de 1882 à 1888²¹⁵, et a publié plusieurs monographies et contribué à divers ouvrages comme dessinateur-graveur²¹⁶. En tant qu'architecte de cinéma, il ne manque pas non plus d'initiative ; ses plans, malgré leur aspect sommaire, laissent apparaître un dispositif de balcon pour le moins insolite [p. 63]. A l'opposé des différents types de balcon jusqu'alors rencontrés, celui-ci dessine, pour le Cinéma Park, une galerie convexe par rapport à l'écran ; une configuration qui semble plus appropriée au cinéma car permettant des places supplémentaires au centre de la salle, là où les conditions de vue sont meilleures. En fait, Gélis Didot n'est pas le seul à proposer, en 1914, une telle disposition. L'architecte Ernest Denis adopte, également, avec quelques semaines d'avance même, un parti presque pareil au Cinérama Maillot Palace [p. 60-61], sauf que ce dernier n'a pas mis son idée en œuvre avec suffisamment d'audace ; l'avancée centrale du balcon n'admet concrètement aucune place supplémentaire, d'autant plus qu'une batterie de loges est aménagée sur le front du balcon et le gain de surface bénéficie, en réalité, à celles-ci. Par conséquent, la tentative de l'architecte Denis semble relever davantage d'une recherche formelle que d'un raisonnement fonctionnel. Par ailleurs, ce jeune bâtisseur, plutôt au début de carrière à cette époque, a brièvement collaboré, au tournant du siècle, avec Gustave Just, l'architecte du Cinéma Poloche en 1911. Il a élevé, depuis 1910, une quinzaine de constructions dans le seul XIII^e arrondissement et restera très actif pendant l'entre-deux-guerres, édifiant notamment un deuxième cinéma, en 1925, dans le XII^e arrondissement²¹⁷. C'est Gabriel Kaiser, un des pionniers de l'exploitation cinématographique²¹⁸, qui lui confie la conception du Cinérama Maillot Palace. Le projet résultant, avec ses éléments d'emprunt et son décor théâtral, se range plutôt dans la catégorie des cinémas métis, tout comme trois

²¹⁵ Fleury 1990, Tome II, p. 74. Pour un aperçu de cette revue bimensuelle portant le sous titre « Encyclopédie de l'art industriel et décoratif », fondée en 1857 par l'architecte Emile Reiber, et publiée jusqu'en 1905, voir

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327026616/date>

²¹⁶ Citons de ces écrits : *L'œuvre de J. Fr. Forty, dessinateur graveur*, 1896, *Le château Bourbon-l'Archambault* avec G. Grassoreille, 1887, *La peinture décorative en France du XI au XVII^e siècle* avec H. Laffillée, 1892, deuxième tome du *XVI^e au XVIII^e siècle*, avec Ch. Schmidt, 1897-99.

²¹⁷ Bertaut (s.d.), Vol. 13.

²¹⁸ Sur ce fabriquant de chaussures d'origine austro-hongroise devenu exploitant dès 1897, voir Meusy 2002, p. 49-50.

autres projets de cette période : l'Alexandra Passy Palace de 1916, le Royal Wagram et le Béranger Cinéma de 1917. Le premier est un grand établissement de 1200 places que fait édifier un dénommé Pierre Ardito sur son terrain sis rue Chernoviz dans le XVIe. Les plans sont signés Alfred Besnard, l'architecte, depuis 1886, d'une quarantaine de constructions majoritairement implantées dans le XVIIIe et le XVIIe arrondissement de Paris. Le cinéma de l'architecte Besnard, vu l'ampleur des espaces d'accueil (grand hall, divers foyers), l'exubérance du décor (immense coupole, arcades, pilastres, moulures, médaillons etc.), ses baignoires à l'orchestre et ses loges de balcon, tend nettement à la théâtralité [p. 65-66]. Il manifeste nonobstant un certain caractère cinématographique en raison de la frontalité du balcon et de la disposition rectilignes des places dans une salle en éventail. La façade de l'établissement, richement ornementée, surtout dans la partie avant-corps, évoque l'entrée d'une gare avec sa grande verrière cintrée, sa marquise semi-circulaire et ses tourelles latérales. Cependant, l'exposition du long mur aveugle de la salle n'est pas sans rappeler la façade typique des cinémas. Proportionnellement comparable à l'Alexandra Passy Palace, le cinéma Royal Wagram, appartenant à une société éponyme et l'œuvre d'un architecte anonyme, est aussi un cinéma typiquement métis. La parcelle en trapèze rectangle est partagée, conventionnellement, entre un hall triangulaire et une salle rectangle [p. 68]. Il dispose d'un double balcon au front légèrement concave occupé par une batterie de loges ; deux traits récurrents dans les salles de ce genre. Cependant, le projet du Royal Wagram se particularise au moins sur deux points : d'abord, l'agencement de l'orchestre et du balcon de manière que le hall d'entrée se trouve à mi hauteur entre les deux, une disposition qui a le mérite de raccourcir l'accès au balcon, mais implique, toutefois, l'établissement du parterre en contrebas du rez-de-chaussée. Ainsi est créée l'un des premiers cinémas partiellement « enterrés ». Deuxième particularité, la façade est couronnée par un grand dôme ; parti inédit, pour ne pas dire extravagant, dans la composition des façades de cinémas. Différents des deux exemples que l'on vient d'étudier, le Cinéma Béranger de la rue de Bretagne, se trouve à mi-chemin entre les salles métisses et les cinémas primitifs [p. 69]. Cet établissement, par ailleurs le plus petit projeté pendant la guerre, est dessiné par Gabriel Veissière, un architecte qui a succédé, en 1910, à son père. Ce dernier avait ouvert, en 1887, son cabinet d'architecte avenue Michel Bizot (XIIe), pour édifier, entre autres, une quinzaine de bâtiments dans le XIe et le XIIe arrondissement. Veissière fils, pour sa part, a construit, avant le cinéma Béranger, quelques immeubles dont la plupart également dans le XIIe arrondissement²¹⁹ ; les Vessière sont donc « architectes de quartier » par excellence. Qui dit architecte de quartier, dit cinéma primitif : un hall minimal, un balcon droit, des rangées rectilignes, ni loge, ni scène, mais simplement une petite fosse d'orchestre. Quant à

²¹⁹ Bertaut (s.d.), Vol. 15.

la façade, un grand médaillon remplace simplement le fronton traditionnel. Cela dit, l'exubérance décorative à l'intérieur de la salle ne va pas sans créer une ambiance sensiblement théâtrale au Cinéma Béranger de l'architecte Veissière.

Les années de la guerre voient aussi trois projets de cinéma-théâtre, dont deux élaborés en 1914 par des sociétés d'exploitation et le dernier établi, en 1917, par l'acteur légendaire Max Linder²²⁰. D'abord, la société Victoria Cinéma Théâtre obtient en juillet 1914 le permis d'aménager une grande salle de 1200 places dans un immeuble existant, avenue de la Grande Armée. Mais les circonstances martiales retardent le commencement des travaux et le projet est définitivement abandonné suite à la dissolution de la société commanditaire en 1916²²¹. Ce projet, comme le nom prévu laisse entendre, incarne un théâtre cinématographique : diverses dépendances (hall, foyer, bar) précèdent la salle qui comporte une vaste scène ; deux promenoirs latéraux embrassent les places assises rangées en arc de cercles concentriques ; un balcon semi-elliptique comporte une batterie de loges sur le front et des travées de sièges rayonnantes à l'arrière [p. 67]. La façade, surmontée d'appartements, se compose d'un cadre surchargé autour de l'entrée de l'établissement. Le cinéma Orléans connaît presque les mêmes péripéties que le Victoria Cinéma Théâtre. Implanté sur l'avenue d'Orléans (futur Général Leclerc), cette salle est commandée par la Société générale des grands cinémas, société constituée en octobre 1913, avec un capital de 800000Fr apporté par une troupe de 85 actionnaires parmi lesquels des figures connues du monde de cinéma telles Serge Sandberg, Charles Gueneri, Gaston Bourdilliat²²². La demande de permis de construire accompagnée des plans de l'architecte Charles Rouillard, est soumise à la préfecture en juin 1914, mais l'autorisation ne sera accordée qu'en juillet 1916, après quelque modification et même un changement d'architecte. Les travaux commencent, paraît-il, en pleine période de la guerre, sous la direction de l'architecte Lopin. La réalisation du projet avance très lentement ; peut-être s'interrompt-elle pendant quelque temps, car en 1921, la société commanditaire adresse une demande de modifier les constructions en cours selon les plans de Marcel Oudin [p. 92]. Quoi qu'il en soit, le projet de l'architecte Rouillard, le seul datant effectivement de la période de guerre, est marqué par un aspect fort théâtral : la salle y est dotée d'une scène relativement importante, encadrée par une espèce d'énorme édicule richement ornementé ; le décor, sous forme d'encadrements, guirlandes, médaillons, frise et corniche, envahit également les parois latérales [p. 62-63]. Aussi, la façade, dépourvue du caractère expressif du type Cinéma Exploitation, évoque davantage un théâtre de quartier. Au demeurant, la

²²⁰ Pour une biographie de cette star voir Linder 1992.

²²¹ Meusy 2002, p. 451 ; Archives de Paris, VO11 1408.

²²² Ils sont tous trois des actionnaires des sociétés concessionnaires de Pathé dès 1907 ; cf. Meusy 2002, p. 180.

disposition des places en rangées incurvées, le balcon légèrement concave comportant, à l'avant, des loges, conforte le caractère hybride du projet. Cependant, le plus théâtral des cinémas de cette période est réalisé par la vedette du cinéma muet, Max Linder. Construite dans la cour arrière d'un grand immeuble du boulevard Poissonnière, cette salle de 650 places est dessinée par Alphonse Ernest Conin. Ancien élève de Guadet à l'école des Beaux arts, de la promotion 1881, il est diplômé en 1892 après avoir obtenu le prix Jean Leclaire en 1888²²³. Il réalise, de 1890 à 1908, plusieurs immeubles de rapport dans le VIIe, VIIIe et IXe arrondissement de Paris²²⁴, mais aussi une maison pour un prince russe à Dinard, œuvre, d'ailleurs, inscrite sur la liste des bâtiments protégés de la ville²²⁵. Le projet de l'architecte Conin paraît, d'emblée, singulier, car illustrant un balcon de plan circulaire [p. 67]. L'écran étant placé du côté de l'entrée de la salle, l'accès au balcon est assuré par deux escaliers latéraux en arc de cercle dont le prolongement constitue le front du balcon sur le plan. Les places du balcon sont aménagées en rangées arrondies à l'avant et une batterie de loges à l'arrière. Cette salle se caractérise également par un décor luxuriant composé de colonnes et pilastres aux chapiteaux corinthiens, guirlandes et médaillons, encadrements ornements tant sur les parois latérales qu'autour de l'écran. L'ensemble est couvert, de surcroît, par une immense coupole richement décorée. La façade, en revanche, n'est guère à la hauteur de cette opulente salle. Se résumant à l'entrée du passage d'accès à la salle, elle est flanquée de panneaux d'affiches, de deux colonnes ioniques portant un entablement sur lequel est gravé le nom de l'établissement, le tout abrité par une marquise enguirlandée.

Pendant la période de la guerre, seuls les projets soutenus par d'énormes moyens financiers et une forte volonté des commanditaires parviennent à être élaborés et mis en exécution ; et encore, souvent avec maintes péripéties. Le bilan de ces quatre années est marqué, d'abord, par le développement des salles hybrides, mais surtout des cinémas théâtraux. Ceci pourrait s'expliquer par l'implantation et l'importance des établissements. Cette période est marquée, ensuite, par le déclin provisoire des petites salles de quartier qui représentaient, jusqu'alors, des variantes sophistiquées, parfois améliorées, des cinémas primitifs. Les quelques innovations des années de la guerre proviennent souvent des préoccupations formelles : couronner la façade d'un dôme, disposer le balcon sur un plan circulaire. Seule invention qui procède d'une recherche de solution adaptée au spectacle cinématographique est le balcon avec une avancée centrale, mais elle demeure à l'état de projet suite à l'abandon de l'affaire par le commanditaire. A noter que cette invention est tentée par un architecte ayant plutôt réputation de dessinateur-graveur, dans un projet qui,

²²³ Delaire 2004, p. 218.

²²⁴ Fleury 1990, Tome I.

²²⁵ http://www.actuacity.com/dinard_35800/monuments/page4 dernière visite 23 février 2011.

par ailleurs, rappelle les cinémas primitifs aussi bien par son implantation que par son caractère architectural.

4.3. Evolution technique et conséquences architectoniques

Les deux premières décennies du XXe siècle correspondent à une période de développement des techniques de construction, mais aussi de l'accroissement du souci de confort dans le bâtiment. Parallèlement à l'apparition de nouveaux procédés de calcul et d'exécution d'ossature métallique et de structure en béton armé, l'éclairage électrique et l'aération mécanique se perfectionnent, se généralisent²²⁶. Le recours à ces techniques dans l'édification des cinémas est avantageux sinon inévitable, car elles permettent, d'une part, la couverture de la salle sans point d'appui interposé qui nuise à la visibilité de l'écran, et d'autre part, l'aération rapide et efficace de la salle. Du reste, outre l'ordonnance de la Police²²⁷, les séances en général nocturnes rendent la lumière électrique indispensable au cinématographe. Cela dit, l'usage de ces procédés « modernes » ne semble pas aller de soi, et rencontre divers obstacles ; il reste à la traîne, relativement au rythme du perfectionnement des techniques. Par surcroît, les plans des permis de construire ne rendent compte que de façon élémentaire des dispositions techniques adoptées. Nous nous contentons donc d'aborder deux questions principales : comment et dans quelles mesures ces nouvelles techniques sont-elles intégrées dans les projets de cinémas ? Quelles sont les conséquences de leur usage dans la conception architecturale des salles ?

4.3.1. Lumière dans la salle obscure

Rien de plus évident qu'il n'y a pas de cinéma sans une puissante source de lumière. De surcroît, la nécessité de l'obscurité totale dans la salle de projection appelle d'ores et déjà l'emploi d'un système d'éclairage artificiel. Aux débuts du cinéma, précisément jusqu'aux années 1907-1908, le gaz et l'électricité rivalisent sur ce terrain comme ailleurs ; éclairage électrique n'ayant pas encore atteint la perfection, doit faire ces preuves face à un concurrent implacable, l'éclairage au gaz. On assiste presque quotidiennement à des progrès déterminants pour la future hégémonie de l'électricité, notamment dans la production

²²⁶ Sur l'application des progrès techniques en matière de chauffage, ventilation et éclairage à partir des années 1900, voir Banham 2011, p. 97 et suite ; sur l'évolution du mode de construction entre 1900 et 1920 à travers l'exemple des réalisations d'Auguste Perret, voir Fanelli & Gargiani 2008, p. 241-265.

²²⁷ Voir supra, p. 74.

de nouvelles ampoules plus économiques et d'une meilleure qualité de lumière²²⁸. C'est finalement l'électricité qui l'emporte, principalement en raison de ses avantages sécuritaires. En témoigne notamment la prescription de la Police de n'utiliser pour les projections que la lumière électrique. Néanmoins, comme il a été déjà évoqué, les services d'architecture de la Préfecture ne sont guère prêts à admettre l'éclairage électrique comme le substitut de la lumière du jour, même dans les salles de cinéma, et cela jusqu'à la mise au point de la ventilation mécanique²²⁹. Au-delà des débats réglementaires, dans la pratique, l'emploi de l'éclairage tant à l'intérieur que sur la façade des premiers cinémas est assez fréquent, mais ne présente rien de spécifique par rapport aux bâtiments semblables : salles de spectacles, boutiques ou autres édifices commerciaux. Ces dispositifs d'éclairage, souvent rudimentaires et simples, se limitent généralement à des appliques posées de part et d'autre des portes d'entrée, ou bien à des lampes suspendues à la marquise du cinéma. Moins fréquentes, sinon rares, sont à cette époque, les enseignes lumineuses apposées sur ou accrochées perpendiculairement à la façade. L'un des premiers exemples est le Cinéma Brasserie Rochechouart dont l'exploitant, Jean Ferret précise, dans sa demande de permis de construire, qu'à la façade sur rue, seront installées « une enseigne lumineuse et des lampes à arc »²³⁰. Dans la composition de la façade typique de Cinéma Exploitation, aucune trace d'un tel dispositif. Cependant, une carte postale sans date [Fig. 4, p. 156]²³¹, illustrant la façade du Cinéma Pathé Vanves de cette société laisse percevoir trois lampes apposées sur la frise ; peut-être sont-elles ajoutées ultérieurement, mais en tout cas, il s'agit bel et bien d'ampoules électriques. L'éclairage des façades demeure aussi sporadique et élémentaire jusqu'au lendemain de la Grande Guerre ; ce qui varie d'un cas à l'autre est simplement la localisation des lampes sur la façade, voire leur remplacement par un ou plusieurs petits lustres (l'Alexandra Passy Palace, 1916, XVIe [p. 66]). Il faudrait, néanmoins, signaler une innovation d'avenir qui est l'éclairage de la façade par les tubes de néon. Cette technique mise au point par George Claude en 1910²³², dans l'une de ses applications précoces aux cinémas, sert à illuminer la façade du Palais Montparnasse, une salle édifiée, en 1913, par les architectes Orhac et Duron. Ceux-ci font appel, pour cette installation de façade, à la maison Paz et Silva²³³ ; maison qui a la charge de commercialiser, à cette époque, les tubes fabriqués dans les usines Claude²³⁴. A défaut d'images, il nous est impossible d'apprécier

²²⁸ En témoignent, entre autres, les séries d'articles de L. Drin dans les numéros du juin 1907, février, avril et mai 1912 de *l'Architecte*, intitulées respectivement « Progrès techniques de l'éclairage électrique » et « Récents progrès de l'éclairage ». Voir aussi Caron 1991, pp. 385-389.

²²⁹ Voir supra, pp. 64-67.

²³⁰ Lettre de Jean Ferret au Préfet de la Seine, datée 14 février 1907, Archives de Paris, VO11 3095.

²³¹ Collection BHVP, publiée in Meusy 2002, p. 196.

²³² Voir Caron 1991 p. 392 ; Drin 1912, p. 36.

²³³ Meusy 2002, p. 300.

²³⁴ Caron 1991, p. 392.

les caractéristiques de cette première tentative d'éclairer une façade de cinéma par le néon. Néanmoins, vu l'élévation du projet [p. 52], on peut supposer qu'il s'agit d'un mode d'éclairage « appliqué » qui agrémenterait la façade plus par sa teinte rouge orangée que par une contribution concrète à la composition de la façade. Pour voir l'intégration « architectonique » de néon à la façade il faudra encore attendre une vingtaine d'années.

Quant à l'intérieur des salles, pareillement, les projets rendent rarement compte du système d'éclairage. Un lustre dans le hall d'entrée (les projets Cinéma Exploitation [p. 25]), un ou deux autres dans la salle de représentations (Cinéma Excelsior), voilà tout ce que révèlent les plans. Aussi, d'après les quelques photographies intérieures dont on dispose [Fig. 24, p. 159], l'usage de la lumière électrique dans les salles de cette période semble rustique et essentiellement « utilitaire ». Il s'agit, souvent, de quelques lampes et, quelquefois, des rampes sur les parois latérales dont l'effet lumineux est occasionnellement complété par un ou plusieurs lustres. Cependant, quelques innovations peu ou prou appropriées au cinéma sont à remarquer, notamment, l'artifice, apparu en 1912, d'éteindre et de rallumer graduellement la lumière afin d'éviter une transition trop brusque de la lumière à l'obscurité dans la salle. Cette innovation est revendiquée par la direction du Palais Rochechouart qui s'en vante particulièrement dans les prospectus de son programme²³⁵. Cette disposition sera, par la suite, souvent reprise et adoptée aux salles de spectacle. Eugène Vergnes, l'un des architectes qui se spécialiseront en cinéma après la guerre, en donnera une adaptation plus sophistiquée dans son Cinéma Malakoff de 1921. Lui-même écrira à ce propos :

*Au fur et à mesure que l'on pénètre dans l'établissement, l'intensité de la lumière devient décroissante. Dans le hall cinq points lumineux suffisent. Dans le tambour de contrôle précédant immédiatement la salle : une seule lampe. L'œil s'habitue progressivement à la salle demi-obscurité [...] Pendant les entractes, ajoute-t-il ensuite, la lumière vient progressivement au moyen de résistances afin que la rétine ne subisse pas de choc ...*²³⁶

Une autre nouveauté réside dans l'usage des tubes au néon dans la salle du Palais Montparnasse. Si sur la façade, il y a recours à cette technique d'une manière plutôt discrète, dans la salle, l'utilisation des tubes luminescents est ostentatoire ; ceux-ci participent, en réalité, à la décoration de la salle. Une bande composée de trois tubes,

²³⁵ Cité dans Meusy 2002, p. 294.

²³⁶ Vergnes 1922. p. 109.

balisée d'anneaux lumineux également de néon, court sur toutes les parois de la salle, au dessus de la corniche ; des faisceaux rayonnants couronnent les cartouches surplombant l'écran et l'entrée, mais aussi les boucles lumineuses qui surmontent les pilastres [p. 52]. Ainsi, le Palais du Montparnasse se démarque de ses contemporains, par cet usage décoratif de la lumière électrique. Dans les autres cinémas de cette période, l'éclairage est en général appliqué a posteriori, d'une manière essentiellement « fonctionnelle », sans aucun rôle concret dans la conception architecturale des salles.

4.3.2. Aération passive, ventilation mécanique

L'aération de la salle, touchant à la fois l'hygiène et le confort, devrait faire partie des principales préoccupations des architectes et exploitants de cinémas ; attendu que, malgré les grandes proportions de la plupart des établissements, les séances faisant salle comble sont nombreuses à cette époque, et que de surcroît, le public est souvent autorisé à fumer dans la salle. Or, les premiers architectes de cinémas semblent se tenir essentiellement à respecter les prescriptions préfectorales indispensables à l'obtention de permis de construire. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, la quasi-totalité des arrêtés de refus de permis compte parmi leurs motifs, l'insuffisance d'aération et d'éclairage de la salle ; aération et éclairage qui devraient être assurés, selon le règlement sanitaire, par des baies d'une section totale au moins égale au sixième (par dérogation au huitième) de la surface de la salle. Pour satisfaire à cette prescription, la solution communément adoptée est basée sur le principe de la ventilation par le plafond ; des trappes ou des baies sont percées dans les rampants, autrement un ou plusieurs lanterneaux sont installés sur le faîtage. Ce lanterneau est, en fait, un deuxième toit qui recouvre partiellement, à quelques dizaines de centimètres, la toiture principale avec des parois verticales percées de baies pour laisser circuler l'air et pénétrer le jour dans l'édifice. Ce mode d'aération trouve ses origines dans une tradition de l'architecture théâtrale. En effet, dans les théâtres du XIXe siècle, le système le plus courant d'aération consiste à établir une lanterne au-dessus du grand lustre central qui conforte, par la chaleur produite, l'effet « d'appel d'air » et l'évacuation de l'air vicié²³⁷. D'ailleurs, ce dispositif s'impose la plupart du temps, car la majorité des salles, établie à l'intérieur des parcelles, au cœur des îlots, se trouve privée d'autre accès à l'air libre qu'à travers le toit. Cependant, lorsque la salle est implantée sur la bordure de la voie publique, contiguë à une cour ou à un passage en plein air, les architectes n'hésitent pas à ouvrir des fenêtres ou

²³⁷ Bellon 1922. Cet essai hygiéniste, rend compte des différents modes d'aération des salles de spectacles en se basant essentiellement sur des exemples d'anciens théâtres, mais décrit également les plus récents systèmes de ventilation de l'époque sur un ton plutôt technique, formules et calculs à l'appui.

même de vastes baies dans les parois afin d'atteindre la surface libre exigée par le règlement. Les exemples en sont nombreux pendant toute la période 1907-1918²³⁸, avec toutefois une légère baisse à compter de 1911. Ce mode d'aération que l'on pourrait qualifier de « passif » n'a pas de conséquence concrète sur la conception architecturale des salles ; le fameux lanterneau constitue un élément ajouté, installé au besoin sur la toiture, et les fenêtres latérales sont recouvertes de rideaux pendant les projections de jour. Toutefois, les frontons qui couronnent, telle une composante quasi incontournable, les façades des cinémas de cette époque, servent entre autres à dissimuler ce lanterneau débordant qui risquerait de nuire à l'esthétique et à l'intégrité de la façade (voir notamment les projets de Cinéma Exploitation). Quant à la disposition intérieure de la salle, l'impact de ce mode d'aération se matérialise par le recours aux faux plafonds ajourés, souvent sous forme de coupes décoratives, pour masquer le lanterneau et atténuer la lumière du jour pendant les séances de « matinée ». Ce dispositif est observé surtout dans les cinémas d'après 1910 comme le Bijou Cinéma 1910, le Grand Cinéma Lecourbe 1911, le Palais Rochechouart 1912, le Mozart Palace 1913, l'Alexandra Passy Palace 1916, et le Cinéma Max Linder en 1917.

Les prémices d'innovation par l'utilisation de moyens mécaniques se manifestent à compter de 1912. En fait, deux projets de la société Cinéma Exploitation prévoyaient, dès 1907, des ventilateurs suspendus au plancher du balcon, à l'arrière de la salle. Quoiqu'il s'agît, là, bel et bien de l'usage d'un appareil mécanique, celui-ci n'était censé qu'assister l'aération passive de la salle, et ce, seulement dans la partie au dessous du balcon où ce dernier entrave l'ascension de l'air vicié vers le lanterneau. Les premiers signes d'un changement radical du système d'aération apparaissent dans l'Artistic Cinéma Pathé de la même société, conçu en 1912 par Marcel Oudin. Ici, le lanterneau et les trappes cèdent la place à quatre longs « tuyaux » perçant le plafond dans les angles de la salle, reliés deux à deux par un « passage de service ». Ceci laisse supposer l'installation de certains équipements sur la voûte en béton armé de la toiture. Les écrits ne font pas explicitement mention de moyens mécaniques de ventilation, cependant, vu que le permis de construire est accordé après un premier refus en raison du défaut d'aération, et que la section des ouvertures de la salle n'atteint pas la surface réglementaire sur les plans approuvés, on peut supposer qu'un système de ventilation mécanique est prévu. Quoi qu'il en soit, dès l'année

²³⁸ Parisiana et Alhambra de la rue des Pyrénées, le Cinéma Parmentier, Cinématographe Couchat, Cinéma Théâtre Voltaire, Grand Cinéma de l'avenue de St Ouen, Pathé Clichy, Pathé Bagnole et Cinéma du Lac St Fargeau (dont les trois derniers du circuit Cinéma Exploitation) en 1907 ; Cinéma Cambronne en 1908 ; Trianon et Nouveau Cinéma en 1909 ; Cinéma Excelsior, Royal, Paradis, Bijou Cinéma en 1910 ; St Charles Hall en 1911 ; Cinéma Concert National et Royal Cinéma, Grand Cinéma, Palais Rochechouart en 1912 ; Ciné Magic, Cinéma Combat et Parodi en 1913 ; Cinéma Park 1914 et Beranger Cinéma 1917.

suiuante, d'autres exemples viennent confirmer, de manière plus convaincante, l'introduction de moyens mécaniques de ventilation dans les cinémas. En témoignent notamment une correspondance entre le Service de voirie de la Préfecture et l'architecte du Cinéma Jeanne d'Arc, Adolphe Gérard. Comme cela a été relaté plus haut²³⁹, la Commission Supérieure de Voirie admet, non sans quelques réticences au départ, qu'à défaut d'ouverture réglementaire pour l'aération, l'exploitant devra assurer, par tout moyen possible, le renouvellement de l'air de la salle à raison d'une fois et demi son cube par heure²⁴⁰. Cet objectif serait atteint, au Cinéma Jeanne d'Arc, par l'installation de « trois ventilateurs aspirateurs à commande électrique » dans le plafond, ce qui permettrait de renouveler l'air de la salle en 7 minutes. Cet exemple est immédiatement suivi par deux autres établissements projetés la même année 1913, le Cinéma Palace de la rue de Flandre, et le Lutetia Wagram. Dans le cas du Cinéma Palace, les maîtres d'ouvrage se contentent de préciser, dans une demande de tolérance adressée au Préfet de la Seine, que « la ventilation se fera électriquement pour renouveler l'air une fois et demi à l'heure »²⁴¹ et l'architecte, d'indiquer, sur le plan de la salle, l'emplacement de quatre ventilateurs au plafond. Si cet établissement, comptant environ cinq cents places, est proportionnellement comparable aux précédents, l'Artistic Cinéma Pathé et le cinéma Jeanne d'Arc, le Lutetia Wagram, en revanche, est une grande salle de plus d'un millier de places ; l'une des premières de cette ampleur, à s'équiper en ventilation mécanique. Là encore, aucun détail n'est fourni du système de ventilation prévu, ni sur les plans ni dans la correspondance. Seulement l'engagement est pris de faire renouveler l'air au rythme exigé moyennant des ventilateurs électriques. Néanmoins, dans son rapport sur la conformité des travaux exécutés à la permission accordée, l'architecte voyer du XVIIe arrondissement, un dénommé Rouchette, impressionné par la performance du système de ventilation de cette salle, n'hésite pas à faire un « Nota » admiratif à ce propos : « Il doit être ajouté, écrit-il, que la ventilation mécanique de cet établissement a été très sérieusement installée et de nature à assurer les conditions hygiéniques de la salle de spectacles »²⁴². Ceci est d'autant plus significatif que de telles remarques sont rarissimes dans les rapports de ce genre ; les architectes voyers se contentent habituellement de confirmer la réalisation des travaux suivant l'autorisation en demandant le classement de l'affaire. En effet, l'usage des ventilateurs-aspirateurs électriques dans les cinémas semble aboutir à des résultats satisfaisants, car trois autres salles datant de 1913, après avoir rencontré, tous, un premier

²³⁹ Voir supra, pp. 66-67.

²⁴⁰ Cette norme est, à l'époque, obtenue par des calculs approximatifs dont un exemple est proposé dans *L'état actuel de la question de la ventilation et du chauffage au point de vue théorique et pratique*, thèse de doctorat présentée par Adolphe A. Rundzieher à la faculté des sciences de Grenoble, soutenue en novembre 1910.

²⁴¹ Lettre de Woronick et Gobert au Préfet de la Seine, datée 30 octobre 1913, Permis de construire n° 4667, 140 rue de Flandre, Archive de Paris, VO11 1231.

²⁴² Vérification d'un permis de Grande voirie, datée 14 septembre 1914, dossier n° 3779, Archives de Paris, VO11 4004.

refus de permis en raison d'insuffisance d'aération, optent pour cette solution plutôt que de percer de nouvelles fenêtres ou d'agrandir le lanterneau. La mode se répand peu à peu ; la technique est adoptée aussi bien dans de petites salles de quartiers périphériques (Cinéma Combat, rue de Meaux, XIXe avec 300 places) que de vastes établissements des boulevards ou de quartiers élégants (Ciné Magic, avenue de la Motte Piquet, VIIe). A ce début de prolifération de ventilation mécanique, une autre solution non moins « technique » est proposée par les architectes Orlhac et Duron dans le Palais Montparnasse. Ils projettent le fameux lanterneau d'aération en deux parties mobiles pouvant se glisser sur des rails pour créer une salle à toit ouvrant, dispositif qui facilite et accélère l'aération naturelle de la salle. Cette tentative insolite et singulière à l'époque pourrait avoir une motivation davantage « esthétique » que technique, mais symbolise, en tout cas, les expérimentations « technicistes » à la veille de la Grande Guerre.

Le déclenchement des hostilités en 1914, avec le ralentissement de la construction des salles, freine le développement de la ventilation mécanique. Si la seule année 1913 voit six établissements recourir à ce mode d'aération, durant les quatre années suivantes, seulement deux projets proposent d'aérer la salle mécaniquement. Le reste se contente d'une aération au mode traditionnel. Nul doute que cela ressortit aux circonstances critiques de la guerre, puisque, comme nous le verrons, à partir de 1919, parallèlement aux nouveaux cinémas, de nombreuses salles existantes s'équiperont en ventilation mécanique. Au demeurant, le changement de mode d'aération des salles ne semble pas affecter, pour le moment, leur conception architecturale. Il s'agit généralement d'un ajout a posteriori, et les architectes hésitent même, encore, à supprimer les ouvertures dans les parois ou le lanterneau au plafond de la salle. Parmi la dizaine de projets de cette période, dotés de ventilation mécanique, trois, seulement, forment une « boîte aveugle », une salle vraiment obscure. A remarquer, néanmoins, que l'installation, à cette époque, des ventilateurs-aspirateurs électriques, exclusivement dans la partie supérieure de la salle implique l'aménagement d'un espace entre la couverture du toit et le plafond, souvent avec un accès de service de l'extérieur. Cette disposition du plafond survient presque au moment où un nouveau mode de construction, basé sur le béton ou ciment armé, commencent à intéresser les bâtisseurs de cinémas. Nous verrons que, dans les projets où ces deux techniques, ventilation mécanique et construction en béton armé, sont concomitamment adoptées, le profil de la salle connaît une nette transformation : la toiture à deux versants cède la place à une double dalle horizontale ou légèrement en voûte.

4.3.3. Construction : du bois au métal

Le procédé et les matériaux de construction ne sont explicités qu'exceptionnellement dans les permis de construire de la période 1907-1918, partant, c'est à travers les plans et coupes que l'on pourrait étudier la technique de construction prévue. Nous nous contentons, à cet égard, d'analyser le parti structural de la toiture et, le cas échéant, du balcon ; deux éléments dont l'établissement est problématique dans un cinéma, car le recours aux points d'appui dans la salle nuit à la visibilité de l'écran. Par ailleurs, une certaine corrélation semble exister entre la structure de la toiture, la largeur de la salle et l'existence d'un balcon. Avant 1910, où peu de cinémas disposent d'un balcon et la largeur des salles ne dépasse que rarement les 11 mètres, le parti constructif le plus courant est la charpente de bois. En 1907, notamment, seuls les huit projets de Cinéma Exploitation prévoient une ossature métallique ; c'est parmi ceux-ci que l'on retrouve les trois salles avec balcon de cette année. L'architecte de la société, Georges Malo adopte, ainsi, outre une conception typique, un parti constructif identique à tous les établissements du circuit. Toutes ces salles, d'une largeur moyenne de 15m, sont couvertes par une charpente métallique à double pente, posée sur deux séries de poteaux également métalliques adossés aux mitoyens. Une curieuse différence entre les projets initiaux et tardifs réside dans la trame des poteaux. Les quatre premiers projets, avec une largeur de salle inférieure à 14m50, prévoient des poteaux disposés à environ cinq mètres d'intervalle, dans les quatre derniers, en revanche, où la largeur de salle s'élève à 17m50 voire 20m, la portée latérale des poteaux est aussi augmentée à 10 mètres. Y a-t-il un changement au niveau du profil des pièces d'ossature ? S'agit-il d'une prise de conscience de la réelle portée soutenable à travers des calculs plus exacts ? Quoi qu'il en soit, sauf l'inexactitude des plans, on assiste à un usage progressivement plus confiant de l'acier. Quant à la construction du balcon, dans les deux projets où la largeur de la salle excède 10 mètres, deux minces poteaux métallique sont interposés à environ 3 mètres de distance de chaque mitoyen ; ils supportent l'essentiel de la charge du balcon, un plancher composé de profilés métalliques en I avec remplissage de briques. Dans le reste des projets de 1907, la toiture est constituée de fermes en bois à section triangulaire, couvrant une portée d'environ 11 mètres. Cette charpente est souvent supportée par des poteaux également en bois, engagés ou adossés aux mitoyens. Quelques remarques à faire : d'abord, dans deux salles de moins de 10 mètres de largeur (Eden Lyrique et Cinématographe Couchat [p. 28]) la charpente est directement posée sur les mitoyens ; ensuite, au Grand Cinéma de Saint Ouen, la salle singulièrement large d'une vingtaine de mètres est couverte par une charpente de bois sans aucun point d'appui intermédiaire [p. 29] ; enfin, le Cinéma Parmentier dont la toiture plate est supportée par les

mitoyens et quatre pylônes métalliques disposés sur une trame de 6mx4m [p. 27]. En 1908 et 1909, ce même procédé de construction en bois reste le plus fréquent ; il est observé dans cinq salles sur sept, par ailleurs, toutes dépourvues de balcon, d'une largeur comprise entre 8 et 14 mètres. Deux exceptions, le Cinéma Cambronne et le Nouveau Cinéma, se démarquent par l'usage de la structure métallique. Si dans le dernier, il s'agit de couvrir, d'un seul jet, une portée de 16m, dans le premier, la largeur de la salle atteint à peine 11m ; c'est probablement l'existence d'un balcon qui est à l'origine du choix d'une ossature métallique. Ce matériau est utilisé aussi bien pour la charpente de toit et les poteaux latéraux, que pour la poutre transversale supportant le balcon, les deux longues fermes de la galerie et les deux minces pylônes sur lesquels elle s'appuie.

Avec la généralisation du balcon dans les cinémas, en 1910, un type de structure « composite » fait son apparition ; il s'agit de construire la toiture en charpente de bois et de recourir, pour le balcon, à des poteaux et poutres en fer. La quasi-totalité des salles avec balcon de cette année adoptent ce procédé, malgré la différence des portées qui varient de 7m30 (Bijou Cinéma) à 16m20 (Cinéma Excelsior). Seule exception, à cet égard, le Cinéma Paradis de la rue de Belleville qui est édifié entièrement, toiture et galerie, en ossature métallique. Même dans les cinémas sans balcon, l'usage de fer marque une nette avancée par rapport aux trois années précédentes. Les salles des cinémas Plaisir et de Lion d'Or, dont la largeur n'excède pas 9 mètres, sont couvertes par une charpente métallique posée sur les mitoyens, alors que les deux autres, d'une portée de 14m et 16m, sont construites en ossature métallique quasi indépendante des mitoyens. 1911 voit la prédominance du fer se poursuivre ; tous les projets de cette année, avec ou sans balcon, quelle que soit leur portée, de 9m50 à 18m20, ont recours à la structure métallique. La construction en bois qui n'est, d'ailleurs, tolérée par la Préfecture de Police qu'à condition d'être enduite d'une enveloppe résistante au feu²⁴³, semble désormais évincée. Encore que dans la vague des projets de 1912 et 1913, cette technique soit sporadiquement adoptée, surtout dans de petites salles dépourvues de balcon dont la largeur ne dépasse pas 10m ; celles-ci représentent environ un quart des cinémas projetés. A la veille de la guerre, on relève encore des exemples plus remarquables de l'usage de bois : d'une part, le Cinéma Music Hall Empire du Faubourg Montmartre, où une portée de 17m est subdivisée par deux arcades longitudinales en maçonnerie, à 4m des mitoyens, pour permettre la couverture de la salle par des poutres en bois. D'autre part, le Colisée, le seul cinéma des Champs Elysées à cette époque, où, malgré une portée de 14m, une structure composite est mise en œuvre : charpente de bois

²⁴³ Voir supra, pp. 72-73.

pour la toiture, poteaux métalliques pour la galerie. Mais ces deux œuvres sont le chant du cygne : aucune salle de la période de guerre ne sera construite en bois.

Les projets de 1912-1913 se démarquent des précédents par la récurrence du balcon mais davantage, par un net élargissement des salles. Une salle sur trois a une largeur supérieure à 17m. Peut-être est-ce l'effet de la généralisation de l'ossature métallique, ou en est-il la raison. En tout cas, les deux tiers des cinémas projetés à la veille de la guerre sont conçus en structure métallique souvent indépendante des murs mitoyens. La charpente est étayée de plusieurs pylônes interposés quand la portée excède 20m (Cinéma Concert National, Palais Rochechouart) ou lorsqu'il y a une galerie (Féérique Cinéma, Moulin Rouge). L'inconfort de ces points d'appui intermédiaires est pour le moment tolérée, vu la sveltesse des poteaux métalliques. La solution à ce problème est pourtant proposée dès 1912, par l'architecte Oudin qui ose la construction en béton armé à l'Artistic Cinéma Pathé. Cette salle en éventail dont la plus large portée atteint 24m, est, en effet, couverte par une dalle légèrement en voûte, qui se pose transversalement sur les murs latéraux, longitudinalement sur deux doubles poutres en tôle, le tout coulé en béton armé [p. 44]. De même, le balcon installé dans la partie la plus large de la salle, est constitué d'une dalle supportée par les murs latéraux, cramponnée par des consoles à deux piliers engagés dans la paroi du fond de la salle ; ainsi, aucun point d'appui ne gêne la vue des spectateurs. La réalisation du galbe frontal du balcon, singulier dans son genre, est probablement une autre possibilité offerte par ce mode de construction. Cela dit, il ne s'agit pas vraiment d'une prouesse, car ce balcon, ne comportant qu'une batterie de loges, est de proportions nettement moindres que la plupart des cinémas contemporains, à l'instar du Palais Rochechouart dont le vaste balcon avec ses 600 places est soutenu, sans appui interposé, par des fermes métalliques de 20 mètres de portée. En tous les cas, l'exemple est suivi, en 1913, par deux autres projets : le Palais Montparnasse et le Batignolles Cinéma. Celui-là est une grande salle de 900 places, sans balcon, large de 17m ; somme toute, un établissement comme on en trouve beaucoup à cette époque. Or, la construction en béton armé de la toiture, formant une dalle scandée de poutres en tôle, a permis aux architectes Orhac et Duron d'y percer un grand vide de 12m50 sur 10m, et de réaliser, avec un lanterneau mobile, une salle à toit ouvrant. Au Batignolles Cinéma [Fig. 23, p. 159], l'architecte Paul Auscher emploie le béton armé aussi bien sous forme de dalle pour couvrir d'un seul jet la salle de 23m de largeur, que sous forme d'éléments linéaires, poutres et poteaux, pour soutenir un grand balcon de 500 places.

Les projets de la période de guerre sont comparables à ceux des deux années précédentes d'abord en ce qui concerne la grande largeur des salles, ensuite en ce qu'ils

sont tous doté d'un balcon. Aussi, la prédominance de la charpente métallique perdure, tant pour la toiture que pour le balcon. Elle est posée sur les mitoyens (Cinérama Maillot Palace, Alexandra Passy Palace, Béranger Cinéma), supportée par une ossature indépendante lorsque la portée excède 17m (Victoria Cinéma Théâtre, Cinéma Orléans, Cinéma Park). Dans ce dernier cas, le plancher du balcon est en général étayé par deux ou plusieurs pylônes interposés dans la salle. Deux projets tardifs de cette période sont conçus en béton armé ; il s'agit des cinémas Max Linder et Royal Wagram datant tous deux de 1917. Le premier se singularise par une petite salle dite « des attractions », projetée initialement dans les sous-sols ; ce qui entraîne l'établissement de la « grande salle », au rez-de-chaussée, sur une dalle. Or, le refus de permis pour aménager une salle au sous-sol en raison de manque d'aération, aboutit finalement à l'abandon de cette tentative prématurée de créer une « multisalles ». Nonobstant, dans le projet final, les sous-sols sont conservés et le plancher de la grande salle est constitué d'une dalle en béton armé. L'usage de ce même matériau permet à l'architecte Conin de projeter, sans aucun point d'appui intermédiaire, un balcon quasi circulaire avec deux escaliers latéraux, mais aussi de couvrir la salle de 17m de largeur sur 20m par une coupole à la calotte. A remarquer toutefois que la lanterne d'aération recouvrant cette coupole est apparemment une construction en bois. Enfin, le Cinéma Royal Wagram est la salle la moins large projetée en béton armé ; ici, de gros piliers adossés aux mitoyens soutiennent la toiture de 12m50 de portée, constituée de poutres en croix et de dalles intercalées. Le balcon en double galerie est également composé de dalle s'appuyant sur les piliers et murs latéraux.

En résumé, les premiers cinémas sont principalement conçus en charpente de bois ou en ossature métallique. Celle-là, particulièrement fréquente dans la première vague des projets (1907-1910), est en général adoptée dans les salles dépourvues de balcon, dont la largeur ne dépasse qu'exceptionnellement 11m. Avec l'agrandissement des cinémas, et la généralisation du balcon, à compter de 1911, le bois est supplanté par le fer ; la charpente et les minces poteaux métalliques permettent alors de couvrir des salles d'une portée moyenne de 16m, de soutenir des vastes galeries et balcons, quoique avec quelque incommodité visuelle. Le changement de matériau n'est pas sans affecter l'espace et la forme ; il en résulte des salles spatialement plus amples à deux voire trois niveaux de places superposés, et formellement plus ornementées en raison du camouflage des poteaux et de la charpente par des revêtements décoratifs : encadrements, pilastres ou colonnes engagées sur les parois, voûtes ou caissons décorés au plafond, etc. Cette tendance à l'ornementation relève également, comme nous l'avons remarqué, de l'implantation des salles dans les quartiers bourgeois. Sur la façade, en revanche, aucune trace du changement de structure ; les murs de face, bâtis généralement en maçonnerie, conservent souvent un aspect massif et

imposant. D'ailleurs il est assez fréquent que l'ossature métallique soit uniquement employée pour l'édification de la salle, la partie en façade occupée par le hall étant construite sur murs porteurs. Du reste, la légèreté que pourrait engendrer la structure métallique est rarement exploitée en façade. L'exemple singulier à cet égard est le Lutetia Wagram avec sa vaste verrière cintrée, encore qu'encadrée par un remplissage et couronnée par un cartouche en pierre [p. 53]. A partir de 1912, on assiste à l'usage sporadique du béton armé, employé aussi bien sous sa forme caractéristique, en dalle, qu'en éléments linéaires. L'apport de ce nouveau matériau réside essentiellement dans la suppression des points d'appui interposés dans la salle notamment pour soutenir le balcon. La toiture plate, en voûte surbaissée, ainsi que d'insolites formes curvilignes de balcon sont aussi les possibilités de ce nouveau parti constructif. De même que pour les constructions métalliques, le revêtement est conçu indépendamment de la structure en béton, exploitant souvent le répertoire classique ou des compositions Art nouveau. Sont à cet égard symptomatiques les décorations du cinéma Max Linder et de l'Artistic Cinéma Pathé : la première d'inspiration franchement classique, la seconde « classico-art nouveau », d'esprit classique composée de motifs « modernes » ; aussi, la façade de l'Artistic Pathé, résolument Art nouveau, et celle du Royal Wagram d'aspect Renaissance avec son énorme dôme. Tout cela nous conduit à conclure que, dans l'architecture cinématographique émergente, les trois aspects structurel, spatial et formel, bien qu'en interaction, sont pensés plus ou moins indépendamment les uns des autres ; si l'espace est généré et évolue sous l'effet de la structure et de la forme, celles-ci s'élaborent de manière contrapuntique et en réponse à des exigences d'ordres différents ; d'où, d'ailleurs, le fréquent décalage d'un cran entre la structure et le revêtement : de la pierre de taille sur ossature métallique, de l'Art nouveau sur construction en béton armé !

Deuxième partie :
Théorisation, synthèse des expériences
(1919-1929)

1. L'essor de l'après guerre (1919-1920)

Le cinéma français est en plein épanouissement en tout secteur, aussi bien la production que l'exploitation, lorsque les conflits éclatent en Europe²⁴⁴. La guerre n'est pas sans ralentir notablement l'élan de ce développement, nonobstant, les quatre années qu'elle dure ne représentent point une période de stagnation ; loin de là, le maintien du cinéma devient même un enjeu politico-militaire ainsi que l'aurait affirmé le Général Gallieni, le gouverneur de Paris à l'époque : « fermer les spectacles, c'est déjà nous donner une attitude de vaincus »²⁴⁵. En effet, le film, considéré comme un média pour transmettre les actualités des fronts, mais surtout comme un moyen de propagande pour mobiliser les peuples, enthousiasmer les troupes, se voit assigner un rôle important ; en témoigne notamment la création de la Section cinématographique des armées en février 1915²⁴⁶. Pendant sa courte existence jusqu'en 1919, elle sera à l'origine d'environ un millier de films d'actualités sur la guerre. Quant à l'exploitation, le parc cinématographique parisien se maintient, la guerre durant, aux alentours de 170 établissements²⁴⁷, encore qu'on puisse douter que ceux-ci fonctionnent tous réellement, surtout lorsque l'on lit les témoignages du lendemain de la guerre, rapportés par Christoph Gauthier :

*Maurice Sachs relève dans son journal à la date du 2 octobre 1919 onze salles dans la ville, ..., Léon Moussinac ne se souvient lui-même que d'une dizaine de salles pour l'année 1920, mais en dénombre une centaine en 1922. [...] Le Journal du ciné-club [...] relève vingt-huit salles dans Paris intra-muros au 14 janvier 1920, mais ce nombre progresse dans les semaines qui suivent : trente-neuf salles sont mentionnées dans le deuxième numéro, cinquante le 28 janvier et soixante et une le 20 février.*²⁴⁸

Quoi qu'il en soit, pendant les conflits, les projets de nouvelles salles sont, comme nous l'avons constaté, rares et restent souvent irréalisés. Cela dit, la paix rétablie, dès 1919, la construction des cinémas dans la capitale française prend un nouvel essor. Ainsi, l'année suivant la fin des hostilités voit non moins de 13 permis de construire délivrés par la Préfecture de la Seine, chiffre comparable à ceux des années 1912 et 1913. Cette reprise de

²⁴⁴ Pour la situation de l'industrie cinématographique française à cette époque : Sadoul 1984, tome IV, 2^{ème} volume.

²⁴⁵ Cité in Véray 1995, p. 151.

²⁴⁶ ECPA 1997, p. 7.

²⁴⁷ Bottin de commerce des années 1916 à 1918, Archives de Paris, 2mi3 189 /193. Pour avoir une idée de l'activité des salles parisiennes durant la guerre voir Véray 1995, pp. 154-156.

l'immédiat après guerre semble, toutefois, éphémère car, bien que persistant encore l'année suivante, de 1921 à 1929, à peine une dizaine de nouveaux cinémas seront construits²⁴⁹. Ceci nous amène à analyser d'abord la vague des cinémas établis au lendemain de la Grande Guerre avant d'étudier l'apport des années 1920 à l'architecture cinématographique.

1.1. Localisation des nouveaux projets

1.1.1. Continuité dans la répartition géographique

Sur le plan de la localisation, les cinémas de 1919 suivent à certains égards la logique de l'avant guerre ; d'abord, la forte concentration des salles dans les arrondissements périphériques [Carte 2, p. 10]. Parmi les 13 établissements projetés l'année suivant la fin de la guerre, seuls deux sont installés vers le centre (dans le VI^e), les autres sont répartis sur la périphérie (du XIII^e au XX^e arrondissement). D'autre part, l'insertion des cinémas dans les quartiers élégants, amorcée juste avant et confortée pendant la guerre, se poursuit. Outre les deux salles du VI^e arrondissement, deux nouveaux cinémas s'installent dans le XVI^e, un dans le XVII^e, et deux autres dans le XV^e non loin de la frontière avec le VII^e arrondissement ; ce qui voudrait dire que la moitié des projets de 1919 est implantée dans les quartiers plus ou moins aisés de Paris. Cependant, les arrondissements à dominante ouvrière, en particulier ceux du nord et de l'est, ont toujours leur belle part ; le XVIII^e accueille deux nouveaux établissements, le XIX^e, le XX^e et le XIII^e, chacun une nouvelle salle. De même, la plupart des cinémas s'établissent en bordure de grands axes de circulation qui, souvent, en ont déjà admis plusieurs. De nouvelles salles ouvrent leurs portes dans les rues de Ménilmontant (XX^e) et de Belleville (XIX^e), sur les boulevards extérieurs, notamment le boulevard de la Chapelle (XVIII^e), sur l'avenue de Clichy (XVII^e), dans les rues de Passy (XVI^e) et de la Convention ainsi que l'avenue de la Motte Piquet (XV^e) et sur le boulevard Saint Marcel (XIII^e). Quelques autres voies majeures, en revanche, admettent leur premier cinéma ; c'est le cas des rues Marcadet (XVIII^e) et Chardon Lagache (XVI^e), de l'avenue de Suffren (XV^e), de la rue de Rennes et du boulevard Saint Germain (VI^e).

La répartition des projets en 1920 n'évolue guère par rapport à l'année précédente. Si la disparité entre la périphérie et le centre est sensiblement atténuée, le VII^e, le IX^e et le X^e arrondissement accueillant chacun deux salles, les arrondissements périphériques de l'est

²⁴⁸ Gauthier 1999, p. 38.

²⁴⁹ D'après les permis de construire délivrés par la Préfecture de la Seine.

(XIIIe, XIXe, XXe) recueillent, comme en 1919, plus d'un tiers des cinémas projetés, et le XVe s'équipe de deux établissements supplémentaires [Carte 2, p. 10]. De surcroît, les exploitants privilégient toujours les grandes artères le long desquelles d'autres salles se sont déjà installées, à l'instar des boulevards extérieurs (Rochechouart, IXe, La Villette XIXe, et Belleville, XXe), le boulevard de la Madeleine (IXe), les rues du Faubourg du Temple (Xe) et des Pyrénées (XXe), ou encore l'avenue des Gobelins (XIIIe). Les rues de Sèvres (VIIe) et Belgrand (XXe), les avenues Bosquet (VIIe) et Emile Zola (XVe) ainsi que le boulevard de Magenta (Xe) où s'établit le reste des projets de cette année, sont également d'importants axes de circulation jusqu'alors à l'abri de la conquête du cinéma. Ainsi, la troisième vague des cinémas de Paris, relayant les deux premières en 1907 et 1912-1913, reconforte les anciens quartiers de cinéma sans en créer de nouveaux. Elle offre leurs premières salles à certains secteurs qui, durant la douzaine d'années de développement du parc parisien, étaient restés dépourvus de cinéma, notamment les quartiers centraux de la rive gauche, le VI et le VIIe arrondissement.

1.1.2. Irrégularité des parcelles occupées

Les terrains affectés aux nouveaux cinémas, se caractérisent avant tout par leur irrégularité formelle. A peine un tiers des projets de 1919, et la moitié des projets de 1920 occupent une parcelle de plan régulier, en rectangle ou en trapèze. Nous avons déjà constaté que, de la première vague des projets à la seconde, avec l'agrandissement des salles et le glissement des cinémas vers les quartiers centraux, la configuration des parcelles occupées devenait de plus en plus irrégulière, passant de rectangulaire et trapézoïdale à des formes enveloppantes²⁵⁰. Dans cette troisième vague, deux tiers des projets sont implantés dans les arrondissements périphériques, donc une telle corrélation entre la répartition géographique et la configuration parcellaire n'est plus observée. En revanche, on peut toujours constater une augmentation graduelle des proportions des salles ; la capacité moyenne des cinémas de la troisième vague est de 1100 places, contre 750 pour la deuxième et 650 pour la première. Ceci n'est pas sans appuyer l'hypothèse que les grandes salles sont souvent installées dans des parcelles formellement irrégulière ; autrement dit, il existe un lien entre l'agrandissement des salles et l'irrégularité formelle des parcelles. En effet, rares sont les salles de plus d'un millier de places qui disposent d'un terrain d'assiette proprement rectangulaire ou trapézoïdal.

²⁵⁰ Voir supra, p. 43-46.

La récurrence des parcelles irrégulières s'explique également par les prescriptions de l'ordonnance de 1908 de la Police. Cette dernière a réglementé la capacité des salles en fonction de l'isolement et de la largeur des façades²⁵¹. Par conséquent, pour établir de grandes salles d'environ un millier de places, sont préférées aux parcelles régulières généralement en cul-de-sac, celles de configuration irrégulière qui bordent plusieurs voies publiques, ou jouissent de droit de passage sur les parcelles voisines. En effet, la moitié des projets de 1919-1920 occupe une parcelle à plusieurs issues, soit étendue entre deux voies (traversant), soit communiquant à travers des passages avec plusieurs rues. Aussi, sauf de rares exceptions, ces parcelles ont une forme des plus irrégulières. La même explication vaut également pour la largeur des parcelles qui n'est qu'exceptionnellement inférieure à 12m. Outre le règlement en vigueur, ceci ressortit à la nature des projets ; excepté quelques cas isolés, il s'agit d'édifications en bordure de la rue ; les aménagements et les restructurations dans le bâti existant sont rarissimes en 1919 et 1920. Or, c'est dans ces deux types d'opération que pourraient être utilisées les vastes parcelles étendues au cœur des îlots, disposant d'une petite façade sur rue. Il paraît donc que le choix des exploitants d'édifier de grandes salles conduit, dans le cadre des règlements, à l'établissement des cinémas dans de vastes parcelles formellement irrégulière mais profitant d'une large façade sur la voie publique.

1.2. Une nouvelle génération de protagonistes

1.2.1. Nouvelles sociétés commanditaires de salle

Avant la guerre, la plupart des projets étaient mis en œuvre par des exploitants particuliers ou des entreprises familiales. Les grandes sociétés d'exploitation se trouvaient à la tête de quelques établissements de centre ville. La troisième vague des cinémas parisiens, au contraire, se caractérise par une forte majorité (deux tiers) de projets commandés par des sociétés anonymes nouvellement constituées. Ceci paraît comme la suite logique de l'organisation de l'exploitation cinématographique amorcée en 1911-1912. Cependant, entre ces deux époques, il existe une grande différence quant à l'implantation des salles. Avant et durant la guerre, les grandes sociétés s'investissaient, en général, dans les quartiers élégants de la ville ; l'après guerre les voit créer des salles aussi bien dans les quartiers pauvres que riches, centraux que périphériques. Comme auparavant, un écart non négligeable existe entre les proportions des établissements des sociétés et les cinémas

²⁵¹ Voir supra, p. 71.

particuliers ; ceux-ci comptent en moyenne 990 places, ceux-là environ 1200. Les exploitants semblent préférer, désormais, constituer des sociétés anonymes pour faire construire de grands établissements, quel qu'en soit l'emplacement. La plupart de ces sociétés commanditaires de cinémas ne possèdent qu'une salle dont elles portent souvent la nomination (Société du Cinéma Saint Marcel, Société Marcadet Cinéma Palace, Société Gambetta Palace etc.). En fait, l'absence de puissants circuits de salles à Paris, ainsi que la pluralité des commanditaires de cinémas, est encore plus remarquable qu'auparavant. Les nouveaux commanditaires, aussi bien les sociétés que les particuliers, sont presque tous propriétaires des terrains d'assiette des salles. Est-ce à dire que les exploitants investissent avec plus d'assurance dans la construction des cinémas ? En tout cas, les salles créées à cette époque connaîtront, presque toutes, une longue carrière qui peut se prolonger jusqu'aux années 1960. Les courtes exploitations de quelques années voire une décennie sont dorénavant rarissimes.

Les nouvelles salles résultent majoritairement de l'engagement de nouveaux personnages et de l'apparition de nouvelles sociétés dans le domaine de l'exploitation. Parmi ces commanditaires, on ne retrouve qu'exceptionnellement des figures connues des années 1910. Louis Aubert fait partie des personnalités qui, impliquées depuis les années d'avant guerre, restent toujours présents et actifs dans le paysage cinématographique parisien au lendemain des conflits. Ayant connu ses premiers succès dans la location des films, il s'était également intéressé à l'exploitation dès 1910. Il a acquis, juste avant le déclenchement des hostilités, non moins de cinq salles implantées dans les quartiers populaires du nord et de l'est (XVIIIe, et XXe)²⁵². Pendant la guerre, il a fait construire le prestigieux Aubert Palace en association avec deux autres figures célèbres du cinéma, Serge Sandberg et Charles Guernieri. Après l'Armistice, il couronne sa carrière d'exploitant en constituant la société des Etablissements Aubert²⁵³. C'est au nom de cette société qu'il entreprend, au début de 1919, l'édification du Regina Aubert Palace, un cinéma de 800 places dans le VIe arrondissement. L'année suivante, en tant que l'administrateur de la Société française des théâtres électriques, il est le commanditaire du Moderne Aubert Palace, une salle de 1500 places, sur l'avenue Emile Zola, dans le XVe. Par ailleurs, Louis Aubert suit l'exemple des grandes sociétés de l'avant guerre (Cinéma Exploitation, Cinémas modernes, etc.) en choisissant un même architecte pour la conception de tous ses projets. Un autre personnage, exploitant et commanditaire de cinéma, aussi bien avant qu'après la guerre, est le Comte de Vernou. Celui-ci a déjà été l'un des principaux souscripteurs des sociétés Lutetia Wagram et Royal Wagram, la première constituée en 1913, la deuxième en 1917. Au lendemain de la guerre, il

²⁵² Voir Meusy 2002, p. 265-266.

est l'instigateur de deux projets de salle ; le Cinéma Saint Marcel dans le XIII^e arrondissement et le Cinéma Magenta Palace dans le XVIII^e. De même, on peut citer l'artiste lyrique, Adolphe Heidet qui était, à la veille de la guerre, l'associé d'Edouard Ratel dans l'établissement du Palais Montparnasse, un cinéma, comme nous l'avons vu, à plusieurs égards novateur. Fort de cette expérience, Heidet décide en 1920 de créer, cette fois pour son propre compte, un grand cinéma dans le Xe arrondissement. A cette fin, il acquiert une vieille salle parisienne quasi cinquantenaire, le Bijou Concert²⁵⁴, le fait entièrement reconstruire en le baptisant Palais des Glaces. Ceux-là exceptés, les autres commanditaires de cinémas en sont à leur première construction de salle ; bien que d'aucuns ne soient pas totalement étrangers à l'exploitation ou à l'industrie cinématographique, à l'instar de deux « légionnaires », l'italien Pierre Cornaglia et l'américain A. Brockway. Celui-ci a dirigé en 1911, pendant une courte durée, l'American Theatre et le Casino de Paris ; celui-là commence à s'affirmer dans l'exploitation parisienne dès la fin de la guerre en acquérant le Cinéma Buzenval et l'Alexandra Passy Palace²⁵⁵.

La plupart des particuliers commanditaires de salle en 1919-1920 sont de nouveaux venus dans le monde du cinéma, souvent des figures inconnues. Aucune trace, non plus, des grandes sociétés d'exploitation d'avant la guerre. Néanmoins, parmi les fondateurs ou les actionnaires des nouvelles sociétés commanditaires, on reconnaît des personnages déjà rencontrés dans les entreprises cinématographiques. Léon Brézillon, par exemple, une figure emblématique de l'exploitation parisienne, commanditaire-exploitant du Palais des Fêtes²⁵⁶ et président de l'influent Syndicat français des exploitants de cinématographes dès 1912²⁵⁷. Il fonde, en septembre 1919, avec Félix Silly, entrepreneur de droits commerciaux et administrateur délégué du Palais des Fêtes, la Compagnie générale des Cinémas Family Palace. Cette grande société anonyme d'un capital de 1250000Fr, a pour objet « la création et l'exploitation de tous établissements ou entreprises cinématographiques, théâtrales et d'attractions »²⁵⁸. Elle compte parmi ses principaux actionnaires, outre les deux fondateurs, des industriels tels Mack d'Aguilera et Henri Villier, souscripteurs à hauteur de 100000Fr et plusieurs directeurs de cinéma comme Boissel et Demellier avec un apport moyen de 30000Fr. Le reste du capital est assuré par la participation d'une troupe de cent-vingt petits et moyens actionnaires, coiffeur, caissière, imprimeur ou encore commissionnaire et négociateur ; ceux-ci contribuant chacun à hauteur de 100 à 5000Fr. Les deux fondateurs,

²⁵³ Pour une notice bibliographique de Louis Aubert voir Passek 2001, p. 45.

²⁵⁴ Pour un court historique de cette salle voir le site officiel de l'établissement : <http://www.palaisdesglaces.com/historique.php> ; Andia 1991, p. 250.

²⁵⁵ Meusy 2002, pp. 302, 323-324, 484.

²⁵⁶ Sur cet établissement voir Meusy. 2002, p. 305.

²⁵⁷ Pour plus d'information sur la présidence de Brézillon à la tête de ce syndicat voir Meusy 2002, pp. 376-377.

pour leur part, apportent à la société la promesse de vente de trois terrains sis à Paris et sa banlieue (Malakoff et Aubervilliers) ainsi que les autorisations de bâtir et d'exploiter des établissements cinématographiques sur ces terrains²⁵⁹. C'est ainsi que voit le jour, en été 1919, le projet du Danton Cinéma Palace sur le boulevard Saint Germain de Paris. Les nouvelles sociétés commanditaires de cinémas ne sont pas toutes d'une telle envergure ; la Société cinématographique de France en est la preuve. Celle-ci est fondée, en juin 1919, par un industriel de la cinématographie, dénommé Himmelfarb qui s'associe une poignée de gens hétérogène (industriel, auteur dramatique, licencié de droit, imprimeur) pour constituer un fond social de 150000Fr dont les deux tiers, son propre apport « en nature », sous forme d' « études, travaux et projets relatifs à l'industrie cinématographique [...] pour parler avec les auteurs, les éditeurs, les artistes, les opérateurs et divers collaborateurs ... »²⁶⁰. Les autres actionnaires contribuent au capital numéraire de la société chacun à hauteur de 4000 à 14000Fr. Ce grand écart entre les moyens financiers des deux sociétés se reflète dans les projets qu'elles entreprennent ; si la Compagnie des Cinémas Family Palaces fait édifier, outre ses deux salles de banlieue, un vaste établissement de 1200 places au sein du Quartier latin, la Société cinématographique de France se contente d'une seule salle, plus importante en nombre de places (1900 environ) mais dans un quartier beaucoup plus populaire, rue de Belleville dans le XIXe. Ainsi, le rapport déjà constaté entre l'emplacement des cinémas et les moyens financiers des sociétés commanditaires est encore de mise. En est-il de même quant au choix des architectes ? Autrement dit, les sociétés financièrement plus puissantes font-elles appel aux architectes plus réputés, comme cela était le cas avant la guerre ?

1.2.2. Premiers architectes « spécialistes » de cinéma

L'entrée en scène de nouveaux maîtres d'ouvrage semble rimer avec la régénération des maîtres d'œuvre. De même que pour les commanditaires, parmi les architectes des salles de l'immédiat après guerre, rares sont ceux qui aient déjà construit un cinéma. Marcel Oudin et Paul Auscher mis à part, la quinzaine d'architectes appelés à dessiner les nouveaux établissements affrontent pour la première fois ce programme. Même les deux architectes mentionnés ne se sont exercés à la conception de cinéma que durant la couple d'années précédant les conflits ; Marcel Oudin avec l'Artistic Cinéma Pathé en 1912, puis quelques projets de modification de salles existantes l'année suivante ; Paul Auscher avec le

²⁵⁸

Statuts de la Compagnie générale des cinémas Family Palace, Archives de Paris, D31 U3 1760.

²⁵⁹

Ibid.

Batignolles Cinéma en 1913. Ce dernier n'aura, en fait, l'occasion de construire qu'un seul cinéma après la guerre. Proportionnellement et géographiquement comparable à son projet précédent, c'est une salle gigantesque de 2000 places, rue Marcadet dans le XVIII^e arrondissement. Marcel Oudin, au contraire, s'affirmera comme l'un des premiers « spécialistes » de cinéma, réalisant le Cinéma Convention en 1919, et l'année suivante, trois autres salles dont deux dans le IX^e arrondissement et le dernier dans le XIV^e. A l'aube des années 1920, il aura édifié ou rénové une dizaine de cinémas de 500 à 2200 places, disséminés à travers la ville, et pour différents commanditaires, parmi lesquels d'importantes sociétés telles la Cinéma Exploitation, les Etablissements Gaumont et la Société générale des grands cinémas mais aussi des exploitants particuliers à l'instar de Couchat, Maurel ou encore Brockway. En tout cas, la transmission directe des expériences de la période précédente, entendu à travers les mêmes architectes, se limite à ces deux personnages ; partant, elle paraît maigre sinon négligeable.

Si les architectes des nouvelles salles en sont, généralement, à leur première expérience cinématographique, pour la plupart il ne s'agira point de la dernière. Deux tiers de ces architectes réalisent plus d'un cinéma aux débuts des années 1920 ; cinq d'entre eux auront construit au moins trois salles à la fin de leur carrière ; et quelques uns, notamment Henri Belloc, Georges Fischer et Auguste Bluysen, contribueront encore à la quatrième vague des cinémas parisiens dans les années 1930. Tout cela porte à admettre que, malgré quelques tentatives sans suite dans la période d'avant guerre, la vraie spécialisation des architectes en cinéma ne commence qu'à compter de ce tournant de décennie. Ceci est d'autant plus significatif que la plupart de ces architectes appartiennent à une nouvelle génération ; hormis Auguste Bluysen, Louis Delay et Paul Auscher dont les premiers projets datent des années 1890, les autres débutent leur carrière aux alentours de 1910, d'aucuns ne réalisent leur premier projet à Paris qu'au lendemain de la guerre²⁶¹. Parmi la quinzaine d'architectes des nouveaux cinémas, un sur deux pourrait être qualifié d'« expérimenté ». Trois d'entre eux ont élevé chacun une vingtaine de constructions durant les deux décennies précédentes ; deux autres ont édifié environ sept bâtiments à Paris. La grande majorité de ces réalisations antérieures sont des immeubles de logements ; un seul de ces architectes a été déjà confronté à un programme proche de cinéma ; il s'agit de Louis Delay, par ailleurs le doyen et le plus actif de tous, avec non moins de 80 projets dessinés entre 1893 et 1916. Il est, d'ailleurs, l'auteur, à cette dernière date, d'une salle de chant dans le XVI^e arrondissement. Dans la continuité des années précédant la guerre, la part minimale des « architectes de quartier » est à remarquer. Outre le même Louis Delay dont le cabinet est

²⁶⁰

Statuts de la Société cinématographique de France, Archives de Paris, D31 U3 1749.

sis au XVI^e arrondissement où il édifie un cinéma en 1919, seul Henri Dubouillon pourrait être considéré comme architecte de quartier ; celui-ci n'a construit que dans le XX^e arrondissement de Paris. C'est le déclin de la proximité comme motif de choix des architectes, déclin dont les symptômes se manifestaient dès avant la guerre. Ceci révèle, par ailleurs, la répartition géographique progressivement plus variée des projets d'un même architecte. En fait, le développement des moyens de transport, la commodité de circulation et de communication commencent à mettre en cause l'idée même de l'architecte de quartier²⁶².

De même, la part des successeurs-héritiers d'anciens architectes parisiens est relativement mince. Cette catégorie comprend deux architectes : Constant Lefranc, diplômé de l'école des beaux-arts en 1919²⁶³, qui reprend, au cours des années 1920, le cabinet de son père Louis Lefranc. Ce dernier avait élevé, depuis 1887, une trentaine de constructions majoritairement dans le XI^e arrondissement²⁶⁴. Ensuite, un certain Frédéric Delafont, associé à son père au tournant du siècle, dont les constructions parisiennes sont très peu nombreuses²⁶⁵, partant, l'hypothèse même d'une clientèle héritée semble inconcevable. De plus, les architectes des nouveaux cinémas ne profitent guère d'une réputation particulière. Henri Sauvage et Auguste Bluysen font figure d'exception à cet égard. Celui-là s'est fait remarqué, avant la guerre, à travers une quinzaine d'immeubles érigés pour la Société des logements hygiéniques à bon marché. Son œuvre emblématique, réalisée en collaboration avec Charles Sarazin, est le fameux immeuble à gradins de la rue Vavin²⁶⁶. Le deuxième, ancien élève de l'école des Beaux-arts, diplômé en 1897, est nommé, de suite, architecte du ministère des Colonies, puis l'inspecteur de l'Exposition Universelle de 1900, et devient à compter de 1912, l'architecte du ministère des Postes, télégraphes et téléphones²⁶⁷. Il est également décoré chevalier de la légion d'honneur et officier d'académie²⁶⁸. Tout cela pourrait lui avoir conféré une certaine renommée, d'autant plus que certaines de ses réalisations de l'avant guerre ne pouvaient pas passer inaperçues, entre autres les casinos de Granville (1910) et du Touquet-Paris-Plage (1913), dont le premier est inscrit de nos jours à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques. Il compte aussi parmi ses œuvres la Tour LU à Nantes (1909) et plusieurs immeubles Art-nouveau dans le XVI^e

²⁶¹ Nous avons essayé de retracer la carrière de ces architectes à partir de Bertaut (s.d.) Tome I.

²⁶² Sur l'évolution des moyens de transport en commun et l'accélération du déplacement à Paris à compter de 1912 voir Studeny 1995, pp. 277-290.

²⁶³ Delaire 2004. P. 320

²⁶⁴ Bertaut (s.d.), Tome I.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Sur le parcours et la notoriété de Sauvage voir Minnaert 2002, pp. 17-20 ; quant à ses immeubles à gradins voir Loyer & Guéné 1987, en particulier sur l'immeuble de la rue Vavin, pp. 49-65.

²⁶⁷ Dugast & Parizet 2007, p. 76.

²⁶⁸ Archives de SFA, Notices SADG, Réf. 00246.

arrondissement construits entre 1902 et 1911²⁶⁹. En tout cas, l'architecte Bluysen commence, dès 1919, à se spécialiser en salle de spectacles ou plus généralement en « architecture de loisirs ». Ainsi aura-t-il réalisé, à la veille de la Seconde guerre mondiale, une douzaine de cinémas, de théâtres et de casinos. Hormis ces exemples singuliers, le restant des architectes ne sont pas des figures connues à l'aube des années 1920. Et ce malgré que la moitié d'entre eux aient fait des études à l'école des Beaux arts au tournant du siècle ; quelques uns ayant même effectué un parcours honorable à l'instar d'Adolphe Thiers, de la promotion de 1897, admis à la première classe en 1901 où il est quatre fois médaillé aux concours mais aussi au Salon de 1904. Il remporte aussi le troisième prix Chenavard en 1905 et le prix Longchamp l'année suivante. Il est en tout cas concevable que la guerre ait plus ou moins perturbé le début de carrière ou la fin des études de certains de ces élèves ; d'aucuns n'ayant été diplômés que juste avant la guerre à l'instar de Georges Bonnel ; d'autres, bien tardivement, à la fin des hostilités, comme Constant Lefranc de la promotion de 1904²⁷⁰.

De ce qui précède, il ressort que pour les projets de 1919-1920, les commanditaires sollicitent de nouveaux architectes, appartenant pour la plupart à une nouvelle génération. Ceux-ci ne répondent pas ou peu aux critères que nous avons repérés dans la période de l'avant guerre, à savoir la proximité, la renommée et l'expérience²⁷¹. Est-ce à dire que les « réseaux » et les relations ont servi d'atout à la plupart de ces architectes ? A défaut de preuves documentaires, nous nous contentons de souligner qu'un groupe de jeunes architectes, sortant de l'école des Beaux-arts, trouvent dans l'élan de l'exploitation cinématographique de l'après guerre, l'occasion d'expérimenter la conception des salles de cinéma. Nombre d'entre eux seront appelés à en construire d'autres tout au long de l'entre-deux-guerres, période qui correspond à la fleur de leur carrière mais aussi à l'âge d'or du cinéma. Ainsi apparaissent les premiers architectes spécialisés dans la construction des cinémas. Reste à savoir comment les œuvres de ces « spécialistes » se caractérisent ; autrement dit, quels sont, s'il en est, leurs principaux apports à l'architecture des cinémas ?

1.3. Nouveaux projets dans la lignée des anciens

1.3.1. La salle, « l'élément dominant »

²⁶⁹ Bertaut (s.d.) ; Voir aussi Vignes 1984.

²⁷⁰ Dugast & Parizet 2007.

Nous avons constaté l'irrégularité formelle, générale à cette époque, des parcelles affectées aux nouveaux cinémas, ceci pose en premier lieu le problème de l'adaptation de la forme de la salle au parcellaire, donc celui de la composition du plan. Parmi les 26 projets de cette vague, seule une dizaine est implantée dans des parcelles formellement régulières : plus couramment rectangulaires, moins souvent légèrement trapézoïdales. Dans ces cas, la configuration de la parcelle est toujours transmise, sans grande modification, à la salle et ses dépendances ; celles-ci se voient ainsi conférer un plan plus ou moins régulier. Il en résulte souvent des salles proprement rectangulaires (Cinéma Bal, Ménil Palace, Cinéma Convention, Palais des Glaces, Cinéma Vénus, Gaumont Cinéma Palace) et quelquefois en éventail (Clichy Palace et Grand Cinéma Bosquet). Au reste, dans la majorité des projets, les terrains d'assiette comprennent des parties biscornues et des appendices difformes, alors, le problème de configuration de la salle devient prédominant, d'autant plus que la salle est généralement considérée comme l'élément dominant ou la partie principale de la composition. Face à ce problème, l'unique solution unanimement adoptée, d'ailleurs pareille qu'auparavant, consiste à aménager diverses dépendances (hall, cour, WC, débarras etc.) dans les parties biscornues du terrain²⁷². De cette manière, on parvient à établir une salle de forme géométriquement « noble ». La difformité de la salle n'est tolérée qu'exceptionnellement, seulement dans quelques projets où les anomalies parcellaires sont telles qu'une régulation effective entraînerait une perte de places considérable ; ce qui serait d'autant plus inadmissible que ces projets-là représentent souvent des salles de proportions relativement modestes. Au Suffren Cinéma [p. 78] et à l'Alhambra, par exemple, des salles respectivement de 400 et de 300 places dont les parcelles sont constituées de deux parties longitudinalement désaxées, on observe une configuration en rectangle sensiblement tordu. De même, au Palladium, un vaste établissement d'un millier de places, une importante avancée tortueuse du mitoyen empiétant sur la salle, prive cette dernière d'un plan proprement rectangulaire [p. 77]. Ceci dit, même dans ces cas d'exception, on remarque un certain effort de préserver, autant que possible, la symétrie et la géométrie orthogonale de la salle moyennant la dissimulation des difformités de moindre importance.

La primauté de la forme de la salle dans la composition des plans est davantage flagrante à travers les projets qui occupent des parcelles nettement irrégulières. La forme typique de salle pour laquelle optent la majorité des architectes est le rectangle (Régina Aubert Palace, Splendid Cinéma, Cinéma de la Madeleine, Louxor, Casino de Grenelle et Stella Cinéma), à défaut, des figures légèrement dérivées : rectangle écorné (Danton

²⁷¹ Voir supra : 3.2. *Le choix des architectes*, p. 58.

²⁷² Cette méthode n'est pas sans rappeler la pratique traditionnelle de « rachat » dans la composition des plans d'immeubles parisiens ; cf. Eleb 1989.

Cinéma Palace et Moderne Aubert Palace) ou aux angles rabattus (Marcadet Cinéma Palace). Cette configuration de la salle est généralement obtenue par le biais de l'installation d'importantes scène et fosse d'orchestre, lorsque la partie biscornue se trouve au fond du terrain ; par l'établissement de vastes halls quand la parcelle est déformée côté rue ; et par l'aménagement de cours, dégagements et groupe de WC quand la parcelle comporte des appendices latéraux. Le cas du Splendid Cinéma est, à cet égard, particulièrement intéressant [p. 74]. Confronté à une parcelle aux mitoyens évasés vers le fond, l'architecte Eugène Vergnes prend le parti d'une salle rectangulaire et non en éventail, bien que celle-ci eût été mieux adaptée aux contours parcellaires, et que celle-là oblige à délaissier une grande surface contiguë à la salle. Encore est-il que le parti adopté peut se justifier par la possibilité d'éviter les parois divergentes vers l'écran tout en plaçant ce dernier face à l'entrée avec l'accès au balcon du côté de la rue ; tout cela au prix d'aménager un grand espace en dégagement latéral longeant la paroi de la salle. Dans une situation parcellaire semblable, des solutions radicalement opposées sont aussi observées ; d'abord, celle de l'architecte anonyme du Cinéma Saint Marcel qui conçoit une salle presque en éventail, sans trop se soucier, d'ailleurs, de la perfection symétrique et géométrique. Il se contente d'installer, dans la partie déformée au fond de la parcelle, des groupes sanitaires et une grande scène encadrée d'encoignures arrondies, de façon à disposer le mur de fond de la salle perpendiculairement à l'axe longitudinal [p. 72-73]. Henri Sauvage, dans son Cinéma Sèvres, opte également pour un plan trapézoïdal de salle suivant la configuration de la parcelle, et ce, malgré la légère divergence des parois latérales vers l'écran. Il essaie néanmoins de conformer la disposition des places au champ de visibilité de l'écran en rabattant les deux angles avant de la salle ; aussi fait-il pivoter les premiers rangs pour adoucir l'inconfort des places de côté. Parallèlement à ces exemples, il faudrait évoquer le cas singulier du Magenta Palace, un vaste établissement étendu entre la place et la rue de la Chapelle dont l'architecte n'est pas identifié. Occupant une parcelle en T, cette salle eût pu configurer une géométrie orthogonale, or à ce parti « normal » sinon banal, a été préférée une configuration pour le moins insolite, presque en Y, une forme moyennement régulière quoique sensiblement symétrique [p. 78-79]. Cette solution permet visiblement un gain de places non négligeable, mais n'est pas sans quelques inconvénients quant à l'accès du balcon, et la visibilité de l'écran de certaines places. Quoi qu'il en soit, le Magenta Palace illustre l'exemple de compromis entre l'exigence de rentabilité, les « principes de composition » et les impératifs de confort et de commodité.

Par ce qui précède, il s'avère que la forme *a priori* de la salle reste le rectangle, laquelle n'est transgressée que lorsque les circonstances parcellaires ou les considérations d'ordre économiques obligent. Les salles en éventail demeurent toujours marginales (quatre

projets sur 26) et souvent aménagées à contresens, avec les parois divergeant vers l'écran, une disposition à l'encontre du champ visuel du spectacle. Ceci trahit, par ailleurs, la place encore secondaire de la question de visibilité, sinon l'insouciance à son égard, dans la conception des salles de cinéma ; mêmes des architectes tels que Henri Sauvage, n'hésitent pas à sacrifier le confort visuel à la commodité d'accès au balcon ou encore au principe d'installer l'écran face à l'entrée de la salle. Pour revenir au problème de la salle dans la composition des plans, deux procédés différents, deux démarches quasiment inverses semblent se distinguer : définir, d'abord, la configuration de la salle comme l'élément dominant et puis aménager les dépendances dans les espaces résiduels, ce qui n'est pas sans rappeler les préceptes de l'Ecole des Beaux-arts²⁷³ ; ou au contraire, établir les dépendances dans les parties biscornues de la parcelle, ensuite affecter l'espace restant à la salle. La majorité des projets dans les parcelles irrégulières (9 sur 15) procèdent vraisemblablement de la première démarche ; parmi ceux-ci deux tiers sont dessinés par les anciens élèves des Beaux arts. Faudrait-il y voir la conséquence des enseignements de l'Ecole ? La question est en réalité plus complexe. D'une part, tous les anciens élèves de l'Ecole n'adoptent pas le procédé basé sur un parti formel *a priori* ; si Eugène Vergnes y a recours dans la plupart de ses projets, H. Belloc et H. Sauvage optent, en fonction du parcellaire, pour l'une ou l'autre méthode. Par surcroît, il ne faut pas oublier la volonté de s'émanciper des préceptes de l'école qui germe à cette époque chez d'anciens élèves, entre autres Henri Sauvage²⁷⁴. D'autre part, même dans les projets procédant visiblement de la seconde méthode où la forme de la salle n'est pas une préoccupation principale, un effort d'obtenir un plan de salle géométriquement régulier et symétrique est observé ; cela malgré que ces plans fussent dessinés par des architectes hors de l'Ecole. Somme toute, la forme de la salle demeure, dans cette troisième vague des projets, subordonnée davantage aux contraintes parcellaires, aux exigences économiques et aux soucis compositionnels qu'aux impératifs fonctionnels, notamment de la visibilité. En est-il de même quant à la disposition intérieure des salles ?

1.3.2. Disposition intérieure, développement sans innovation

Pour l'étude de la disposition intérieure, nous procédons à une analyse des quatre parties principales qui constituent, à cette époque, le concept architectural du cinéma ; à

²⁷³ Voir Lucan 2009, pp. 178 -187.

²⁷⁴ Sur les rapports de H. Sauvage avec l'Ecole des Beaux arts voir Minnaert 2002, pp. 18-19 ; de son aversion envers l'enseignement de l'Ecole, nous verrons prochainement des signes dans sa réponse à l'enquête de la revue l'Esprit Nouveau concernant la conception des cinémas.

savoir la salle, l'écran, la cabine de l'opérateur et les espaces d'accueil. Dans chaque partie certains éléments sont posés comme critères d'analyse ; ainsi sont étudiés, en ce qui concerne la salle, l'entrée, la sortie et la circulation du public, la disposition du plancher, la répartition verticale des places (balcon, galerie, mezzanine) et l'aménagement horizontal des sièges (rangement, dégagements, baignoires, loges). Quant à l'écran, l'ensemble des éléments qui l'encadre (scène, estrade ou fosse d'orchestre) ; concernant la cabine, son emplacement et son accès, et sur les espaces d'accueils, leur ampleur et les différents services proposés sont examinés. Ces éléments ne sont pas établis de manière totalement indépendante ; quelques corrélations existent entre les différentes solutions adoptées aux uns et aux autres, dont la plus évidente entre la place de l'écran et l'entrée de la salle. Partout, l'entrée de la salle est aménagée sur ou de part et d'autre de l'axe longitudinal au bout duquel est installé l'écran. C'est un principe universel que de placer l'entrée et l'écran en face-à-face ; un parti également très courant dans la période d'avant guerre que l'on n'hésitait pas, pour autant, à abandonner lorsque les circonstances parcellaires y contrevenait. Il est intéressant de remarquer, à cet égard, que même au Cinéma Convention dont la parcelle forme un carré, l'écran est placé dans un angle sur la diagonale de façon que les deux entrées de la salle puissent lui faire face [p. 80-81]. De même, au Magenta Palace, où la situation parcellaire permet plusieurs accès à la salle, celle-ci est disposée obliquement, et l'entrée principale aménagée sur la rue plutôt que la place de la Chapelle pour sauvegarder un tel vis-à-vis [p. 78]. Cette disposition offre un certain avantage quant à l'aménagement des accès au balcon, élément, par ailleurs, incontournable des cinémas de cette époque. En revanche, elle entraîne, presque toujours, l'installation de la cabine de l'opérateur du côté de l'entrée, donc de l'une des issues de la salle ; une disposition périlleuse sur le plan de la sécurité, proscrite initialement par le Préfet de Police. C'est probablement pour remédier à cet inconvénient que dans les trois quarts des projets, suivant la situation de la parcelle, au moins une sortie supplémentaire est fournie. Dans la moitié des projets, on observe une circulation en L : l'entrée face à l'écran, la sortie sur l'un des côtés latéraux de la salle. Cette disposition est particulièrement courante dans les établissements qui occupent une parcelle donnant sur deux voies publiques, ou bénéficiant de droit de passage sur les propriétés voisines. Lorsque la parcelle est en cul-de-sac, souvent un passage est aménagé latéralement à la salle pour servir de sortie de secours, comme au Suffren Cinéma [p. 78], Splendid Cinéma Palace [p. 74] et Cinéma Vénus [p. 86]. Quand la parcelle est bordée par deux rues parallèles, une salle traversante s'impose ; les spectateurs pénètrent dans la salle face à l'écran et en sortent de part et d'autre de ce dernier. Dans deux cas exceptionnels, la circulation du public est conçue suivant un schéma en T : le Grand Cinéma et le Cinéma Bal. Celui-ci dispose de passages étendus sur les deux parcelles contigües, débouchant sur voies publiques [p. 75-76]. Au premier, par contre, la

salle longe l'avenue Bosquet et une rue parallèle ; l'accès à la salle est alors détourné à travers un grand hall pour avoir une entrée vis-à-vis de l'écran et des sorties sur les deux voies adjacentes. En contrepartie, non moins de sept salles sont établies dans des parcelles en cul-de-sac où l'entrée et la sortie du public ne diffèrent point ; et ce, malgré qu'il s'agisse parfois de grandes salles comptant entre 800 et 2000 places. La variété des solutions est, donc, toujours importante, même si le nombre de ce dernier type de salle à une seule issue va décroissant par rapport à la période précédente.

L'emplacement de l'écran face à l'entrée, au fond de l'axe longitudinal de la salle, implique l'installation de la cabine de l'opérateur à l'autre extrémité de cet axe, donc du côté de l'entrée ; elle doit être rehaussée par rapport à l'orchestre pour éviter l'interception des rayons de projection par les spectateurs. La quasi-totalité des projets réserve une telle position à la cabine, mais à des hauteurs différentes. Dans les salles avec balcon ou deux galeries superposées, la cabine est généralement juchée sur le balcon ou la deuxième galerie, bien que cela risque d'entraîner une projection biaisée, vraisemblablement de qualité médiocre. Quelques solutions moins récurrentes, permettant une projection plus perpendiculaire, se démarquent comme l'aménagement de la cabine entre les deux galeries (le Louxor [p. 83-84], Moderne Aubert Palace [p. 89]) ou à l'entresol, entre le balcon et le parterre (Marcadet Palace, Palais des Glaces [p. 85]). Quelquefois, on va même jusqu'à placer la cabine au rez-de-chaussée, se contentant simplement de la surélever de quelques marches (les cinémas Imperia, Convention, Sèvres, Alhambra et Stella). Enfin, deux exceptions représentent des solutions radicalement différentes : dans le Cinéma Danton, Eugène Vergnes installe la cabine dans la toiture, vers le milieu de la salle ; au Gaumont Cinéma Palace de l'avenue des Gobelins, l'architecte Adolphe Thiers prend le parti d'établir la cabine dans un appendice latéral de la salle, largement écartée de l'axe de l'écran. Ceci dit, par rapport à la période précédente, la position de la cabine est généralement définie avec davantage de rationalité ; les dispositions insolites de la projection par transparence et à travers un miroir sont évitées, les cabines désaxées relativement à l'écran, rarissimes. Il n'en est pas de même en ce qui concerne l'isolement de la cabine des espaces fréquentés par le public ; seule une douzaine de projets (à peine un sur deux) envisagent un parfait isolement de la cabine en la dotant d'un escalier d'accès privé. Souvent, la cabine s'ouvre directement sur le balcon ou dans la salle, une disposition périlleuse, même si le règlement en vigueur ne l'interdit pas encore.

Concernant la répartition verticale des places, les nouveaux projets développent généralement les dispositions apparues dès le début des années 1910. A une seule exception près, tous ces établissements, quels que soient leurs emplacements et

proportions, disposent d'un balcon, sinon de deux galeries. Cette généralisation du balcon dans les salles s'est amorcée, nous l'avons vu, dès la seconde vague des projets en 1911. Les deux années suivant la guerre se caractérise davantage par la récurrence des salles avec deux galeries superposées ; une disposition observée dans quelques cinémas de 1912-1913. Un quart des salles établies en 1919-1920 sont conçues suivant ce profil à trois niveaux de places. Ceci est à la fois le signe et l'effet de la volonté des nouveaux exploitants-commanditaires de créer des établissements de plus en plus grands ; d'où, d'ailleurs, la hausse considérable de la capacité moyenne des salles par rapport à l'avant guerre. Cette disposition à double balcon marque également la suite de la théâtralisation des cinémas. Si l'on pose les galeries superposées et le balcon en U comme des traits caractéristiques du théâtre²⁷⁵, la moitié des nouveaux établissements pourront être considérés comme « architecturalement » théâtraux. Dans l'autre moitié (treize salles restant), on retrouve des variantes des deux formes de balcon de la période d'avant guerre ; à savoir le balcon droit du type Cinéma Exploitation, et le balcon légèrement incurvé du type « métis », un hybride du balcon théâtral en U et le balcon droit. Ce dernier est adopté dans cinq cinémas à balcon unique, et dans deux cinémas à double galerie où la première, incurvée, est surmontée d'une deuxième, rectiligne. Ainsi, dans plus d'un quart des projets, le balcon trace une légère courbe dans la salle. En contrepartie, non moins de huit salles (un tiers des projets) comportent des balcons rectilignes dont cinq, tout droit ; trois autres avec de petites parties ajoutées : soit deux courtes avancées latérales (Régina Aubert Palace), soit un bras latéral formant un front en L (Ménil Palace), ou encore une saillie oblongue au centre (Grand Cinéma de l'avenue Bosquet). Cette dernière variante est la mieux adaptée au cinéma, car, comme le projet du Cinéma Park de 1914, elle offre des places supplémentaires au centre de la salle, là où la visibilité est meilleure.

Les loges de balcon présentes dans une grande majorité des projets, témoignent également de la « théâtralisation » des cinémas. Une vingtaine de nouvelles salles comportent une batterie de loges, presque toujours aménagée sur la partie frontale du balcon, indépendamment de la configuration de ce dernier, qu'il soit en U, rectiligne ou légèrement incurvé. Quelques exceptions sont néanmoins observées : au Clichy Palace et au Cinéma Sèvres, les loges sont installées à l'arrière du balcon et précédées de plusieurs rangées de sièges. Le Splendid Cinéma Palace, pour sa part, comporte deux rangées de loges, une sur le front, l'autre à l'arrière du balcon. Dans les salles à double galerie, on ne retrouve de loge qu'au balcon inférieur [p. 72-73 ; 83-84], et pour cause ; une loge de deuxième galerie serait un quasi non-sens : la loge est censée offrir, outre l'intimité, le

²⁷⁵ On se réfère ici, entre autres, à Guadet 1915, pp. 97-100.

meilleur confort à tous égards, or les places du deuxième balcon souffrent, entre autres, d'une vue trop oblique et défectueuse. Elles sont, pour cette raison, attribuées à la deuxième voire à la troisième classe dans les salles où la catégorisation des places est pratiquée. Même les loges du premier balcon n'offrent pas, toutes, une vision impeccable de l'écran, notamment celles qui, sur des balcons en U, occupent les bras latéraux et sont quasi perpendiculaires à l'écran. Quoi qu'il en soit, parmi les 26 projets de cette période, seulement cinq ne comportent pas de loge de balcon : Magenta Palace (Place de la Chapelle, XVIIIe), Alhambra Cinéma (Bd de La Villette, XIXe), Ménil Palace (rue de Ménilmontant, XXe), Cinéma Gaumont Palace (Av des Gobelins, XIIIe) et Cinéma du Delta (Bd Rochechouart IXe). A remarquer que ces établissements sont presque tous situés dans des arrondissements périphériques et des quartiers populaires, ce qui pourrait expliquer, en partie, l'absence de loge dans la salle ; seulement « en partie », puisque, des contre-exemples existent. D'autres cinémas dans des secteurs semblables proposent à leur public des loges, comme c'est le cas du Cinéma Vénus (Bd de Belleville, XXe), du Cinéma Bal (rue de Belleville, XIXe) et du Marcadet Palace (rue Marcadet, XVIIIe).

Contrairement à la loge du balcon, la baignoire (loge au rez-de-chaussée de la salle) est loin d'être un élément courant dans les cinémas. Celle-ci n'apparaît qu'exceptionnellement, encore moins souvent qu'au cours des années d'avant guerre. Seuls quatre salles de cette époque comportent des baignoires ; celles-ci sont souvent disposées en enfilade à l'arrière de la salle (Marcadet Palace et Splendid Cinéma Palace [p. 74]), en avant-scène (Stella Cinéma [p. 93]), ou quelquefois, dans les difformités latérales de la salle (Cinéma Gaumont Palace). La raréfaction des baignoires, signifierait-elle que le public du cinéma ne prise guère les loges à l'orchestre ? Probablement. Une baignoire, ne conférant pas autant de prestige qu'une loge de balcon, se caractérise essentiellement par l'intimité qu'elle offrirait aux spectateurs. Or, l'obscurité de la salle de cinéma assure partiellement cette intimité, rendant du coup obsolète l'idée même de baignoire. Par ailleurs, pour ne pas obstruer la vue des autres spectateurs, les baignoires devraient être aménagées au dernier rang. Elles offriraient donc les places les plus éloignées de l'écran et de la fosse d'orchestre, souvent les pires en matière de vision et d'audition ; raison de plus pour bannir les loges à l'orchestre. En ce qui concerne l'agencement des fauteuils, la fréquence de la solution « typique » des cinémas primitifs est marquante ; solution qui se caractérise par la disposition rectiligne des places en trois travées desservies par deux allées longitudinales. Les rangées en arc de cercles concentriques ne sont que rarement observées, uniquement dans des salles singulièrement larges à l'instar du Marcadet Palace (d'une largeur d'environ 22m), du Cinéma Belgrand (18m50), ou encore du Cinéma Convention. Ce dernier, aménagé diagonalement sur un terrain carré, dépasse dans sa partie la plus large les 40m.

L'exception qui confirme la règle : le Palladium dont la largeur atteint à peine 12m. De toute évidence, cet agencement des sièges est censé atténuer, dans les salles extraordinairement larges, l'inconfort des spectateurs placés aux extrémités des rangs. Dans la disposition rectiligne des sièges, plus la salle est large, plus ces spectateurs risquent le torticolis ! D'autres solutions, bien moins courantes, sont aussi proposées à ce problème : soit l'aménagement en biais des places latérales, surtout celles des premiers rangs (Cinéma Sèvres, Grand Cinéma [p. 87 et 88]) ; soit la suppression des sièges extrêmes des premiers rangs, ceux-là mêmes qui se trouvent, de surcroît, hors du champ de la visibilité optimale de l'écran. De même, la largeur de la salle est un facteur important, quasi déterminant, dans la disposition des dégagements de la salle, dans le cadre des directives de la Police²⁷⁶. La majorité des projets (14 sur 26) ont une largeur de salle comprise entre 10m et 18m, avec des rangées qui forment trois travées desservies par deux allées longitudinales. Au Marcadet Palace et au Grand Cinéma dont la largeur de salle excède 22 mètres, deux dégagements latéraux, contigus aux parois, sont également prévus. Lorsque la largeur de la salle avoisine les 20 mètres, on observe une autre manière d'agencement des sièges : des rangées en quatre travées desservies par trois allées ; c'est le cas au Splendid Cinéma Palace, une salle large de 19m, au Cinéma Belgrand et au Stella Cinéma dont les largeurs atteignent 24 mètres. Une disposition marginale, adoptée dans des salles de largeur moyenne (entre 12 et 18 mètres), comprend deux travées de places embrassées par trois allées longitudinales (les cinémas Imperia et Danton, Casino de Grenelle [p. 71, 81, 90-91]). Quand la largeur de la salle est inférieure à 10 mètres, les sièges sont aménagés en une seule travée, bordée par deux dégagements latéraux (Suffren Cinéma, largeur de la salle : 7m) ou encore un seul dégagement, si la salle est extrêmement étroite (Cinéma Gaumont Palace, large de 3m80 seulement !). Le projet du Cinéma Convention représente, de ce point de vue, un intérêt particulier. Conçue, par l'architecte Marcel Oudin, quasiment en quart de cercle avec l'écran installé au sommet, la largeur de cette salle varie de 10 à 40 mètres. De ce fait, l'architecte opte pour une combinaison de deux types de disposition : celui à deux travées et trois dégagements à l'avant de la salle, pour les six premiers rangs, à partir desquels chaque travée est scindée en deux par une allée, créant au centre et à l'arrière de la salle, un agencement en quatre travées desservies par cinq dégagements. Cet exemple illustre le mieux la corrélation entre la largeur de la salle et l'agencement des sièges. Une corrélation semblable est observée entre le degré de la pente du parquet et la hauteur à laquelle est installé l'écran, corrélation presque du même ordre que celle relevée dans les projets Cinéma Exploitation.

²⁷⁶

Selon lesquelles une rangée entre deux allées ne devrait pas comporter plus de 17 sièges ; voir supra p. 76.

La plupart des nouveaux projets indiquent l'installation de l'écran à 2m50 voire 3m en contrehaut du niveau (le plus bas) de l'orchestre ; cette surélévation atteint, dans un quart des salles, 3m50 mais ne dépasse qu'exceptionnellement cette hauteur. Cet emplacement, nettement plus élevé que dans les salles précédentes, s'explique par le fait que, sauf quelques exceptions, tous les nouveaux établissements sont équipés d'une scène ou d'une estrade dont le dessous est aménagé en fosse d'orchestre. Même lorsqu'il n'y a ni scène, ni estrade, comme dans les deux salles Aubert, le Grand Cinéma et le Cinéma Gaumont Palace, un espace, à l'avant de la salle, borné de parapet, est réservé aux musiciens ; signe que la musique est devenue l'accompagnement indispensable des films muets²⁷⁷. Ceci implique de rehausser l'écran d'un cran, et du même coup, contribue à une meilleure projection, en particulier dans les salles où la cabine est juchée au dessus du balcon, car l'obliquité du faisceau lumineux est ainsi atténuée. Cette disposition pénalise, en revanche, les spectateurs assis aux premiers rangs. En tout cas, le rehaussement de l'écran, dans les salles de cette époque, va de pair avec la ré-adoption de faible inclinaison du parquet (moins de 3cm par mètre) ; un dispositif tombé en désuétude dans les années précédant la guerre. Hormis les deux salles à plancher parfaitement horizontal (l'Alhambra et le Cinéma de Delta), une dizaine de projets ont recours à de légères pentes d'environ 2cm par mètre, contre une quinzaine partagée entre la pente moyenne (de 4 à 7cm par mètre) et la forte pente (de 7 à 10cm par mètre). On ne peut pas établir une relation mathématique entre la hauteur de surélévation de l'écran et l'inclinaison du plancher, mais certains rapports sont toutefois observés : lorsque l'écran est placé à plus de 3m50 en contrehaut du sol, le plancher n'est jamais en forte pente ; cette dernière est souvent adoptée dans les salles où l'écran n'est surélevé que d'environ 2m50 à 3m. De même, la plupart des planchers d'inclinaison moyenne correspondent aux écrans moyennement surélevés (entre 3m et 3m50). Cependant, dans nombre de salles à faible pente, l'écran n'est guère rehaussé. Le plancher de la salle est toujours en pente descendante vers l'écran, le plus souvent dans toute sa longueur, quelquefois précédé à l'avant de la salle d'une petite partie horizontale (Suffren Cinéma, Régina Aubert Palace, Clichy Palace et Palladium) ; ce palier peut exceptionnellement se trouver à l'arrière de la salle (Ménil Palace). Aussi, d'autres variantes composées sont parfois adoptées, notamment le plancher en double pente remontant vers l'écran à l'avant de la salle, incliné dans le sens inverse pour le reste (les cinémas Convention [p. 80-81] et Sèvres [p. 88]), avec des fois un palier interposé (Palais des Glaces et Moderne Aubert Palace [p. 89]). Toutes ces solutions avaient été, plus ou moins, expérimentées dans les cinémas d'avant guerre. Par conséquent, les projets de 1919-1920

²⁷⁷ Voir à ce sujet Toulet & Belaygue 1994.

ne sont guère, à cet égard, innovants. Ils marquent la généralisation de quelques partis typiques. Il en est, d'ailleurs, de même en ce qui concerne les espaces d'accueil.

En effet, dans la période précédente, les dépendances de la salle se limitaient, d'ordinaire, à un hall d'entrée de proportions modestes dont la forme était, généralement, définie de manière à pallier la difformité parcellaire et préserver à la salle une configuration régulière. Les parcelles affectées aux cinémas fréquemment en forme de trapèze rectangle, les halls d'entrée formaient le plus souvent un espace triangulaire ou légèrement dérivé. Cet espace abritait presque toujours la caisse ou les billetteries, souvent le(s) tambour(s) d'accès à la salle et un vestiaire, des fois un petit bar ou buffet et lorsque la salle comportait un balcon, quasi systématiquement deux escaliers latéraux montant au balcon. Dans les établissements à un vaste balcon ou à double galerie, le hall d'entrée gagnait généralement d'ampleur ; un foyer-bar ou un promenoir à l'étage s'ajoutaient quelquefois au vestibule du rez-de-chaussée. Tout cela est encore plus ou moins de mise dans les projets de l'immédiat après guerre ; sauf que les proportions plus importantes des salles de cette époque conduisent à de plus amples espaces d'accueil. Hormis quelques exceptions, le hall d'entrée, dans ces cinémas, n'est plus un étroit passage entre la rue et la salle, mais souvent une vraie « pièce » relativement spacieuse, doublée d'un petit bar ou buvette, flanquée d'escaliers qui mènent à un plus ou moins vaste foyer-bar du balcon à l'étage. Cette disposition est rencontrée dans une douzaine d'établissements, pas forcément les plus grands en nombre de places. En fait, il n'existe pas de concomitance entre une grande salle et de vastes foyers. L'ampleur des espaces d'accueil dépend davantage des dimensions et de la configuration de la parcelle ainsi que du voisinage de la salle : au Casino de Grenelle, par exemple, malgré l'immensité de la salle avec ces 2500 places, il n'est prévu qu'un modeste hall d'entrée, ni bar, ni foyer de balcon ; probablement en raison de l'existence, sur la même parcelle, d'une importante brasserie contiguë à la salle.

A travers ces analyses, deux remarques s'imposent sur la disposition intérieure des nouveaux cinémas : d'une part, la rareté sinon l'absence d'innovation radicale, d'autre part, le développement de certains partis précédemment expérimentés, désormais typiques. La quasi-totalité des projets de cette troisième vague des projets semble avoir puisé dans les expériences de l'avant-guerre ; ou pour une affirmation plus nuancée, toutes leurs solutions ont été déjà proposées, et souvent réalisées. C'est seulement dans l'installation de la cabine de l'opérateur que l'on remarque quelques partis peu ou prou innovants, en tout cas particulièrement pertinents ; il s'agit de l'établissement de la cabine entre les deux galeries comme au Louxor de l'architecte H. Zipcy [p. 83-84] et au Moderne Aubert Palace de H. Belloc [p. 89], ou à l'entresol, au dessous du balcon, dont l'exemple singulier est le Palais

des Glaces de l'architecte Constant Lefranc. A propos de cette dernière salle, il faudrait aussi évoquer l'installation, de part et d'autre de la cabine, de loges de mezzanine, un élément jusqu'alors inexploité dans les cinémas ; et ce, malgré les avantages qu'il présente quant au confort et à la visibilité. Si l'on évoque l'absence d'innovation, elle n'est vraie que dans la disposition de chaque partie ou chaque élément pris séparément. Cela n'empêche que tout projet comporte une part plus ou moins importante d'innovation de par sa combinaison singulière des différentes parties et éléments. Par ailleurs, nous avons constaté que certaines dispositions adoptées sporadiquement auparavant, deviennent dorénavant de plus en plus fréquentes, à l'instar de la double galerie, l'ensemble écran-scène-fosse d'orchestre, ou encore les loges avant du balcon. Ceux-ci sont pour la plupart les legs du théâtre qui symbolisaient le rapprochement des cinémas de l'architecture théâtrale dans les années précédant la guerre. Peut-on en déduire que la théâtralisation de l'architecture cinématographique, sinon s'amplifie, se poursuit dans la troisième vague des projets ? Avant toute réponse, il faudrait également examiner les façades et l'aspect décoratif des salles, car l'architecture des cinémas ne se réduit pas à la disposition de la salle ; de plus, l'importance et la nature du décor pourraient aussi accuser une certaine tendance théâtrale dans les établissements cinématographiques.

1.3.3. Le décor, une question majeure

Dans les premiers projets, notamment ceux qui incarnent le type originel du cinéma, la décoration de la salle se limitait à quelques touches d'ornement : une bande de guirlandes, une frise ou des encadrements moulurés, appliquées sobrement aux parois latérales. Dans la seconde vague, à compter de 1910, concomitamment avec les prémices d'une certaine théâtralisation des salles, le décor a pris une importance grandissante, enrichi d'éléments puisés, généralement, dans les motifs classiques : colonnes et pilastres de divers ordres, entablement, cartouche, médaillon, fronton, etc. Quelques aspirations à l'Art-nouveau²⁷⁸ se sont également manifestées à la veille de la guerre dont l'exemple par excellence est l'Artistique Pathé de l'architecte Marcel Oudin. C'est dans la continuité de ces trois tendances décoratives que la grande majorité des projets de l'immédiat après guerre sont conçus. Si l'on excepte les trois soi-disant « palaces » Marcadet, Magenta et Cinéma Gaumont dont les plans ne rendent pas compte de la décoration intérieure, ainsi que les trois

²⁷⁸ Par Art nouveau on entend ici et par la suite, ce que François Loyer définit comme un mouvement architectural développé à compter de 1907-1908 en France et surtout à Paris, se caractérisant par l'abandon d'excès et d'exubérance formelle de l'art floral ; le même qu'il désigne tour à tour « Art nouveau assagi » et « adouci », ou encore « école typiquement parisienne de l'Art nouveau tardif » ; voir Russell 1982, p. 134.

cinémas Louxor, Sèvres et Belgrand qui se singularisent par un décor original, la vingtaine d'établissements restant s'inscrivent dans les trois catégories ci-dessus décrites. Pas moins de huit projets s'apparentent, de part leur sobriété décorative, au type originel des cinémas. Ils se caractérisent par une mince décoration ponctuelle, constituée, le plus souvent, de bande moulurée appliquée à l'ouverture de la scène pour encadrer l'écran (Suffren Cinéma [p. 78], Cinéma Bal [p. 75], Cinéma Vénus [p. 86] et Grand Cinéma de l'avenue Bosquet [p. 87-88]), complétée des fois par une frise (Suffren Cinéma) ou des arcades feintes sur les parois latérales (Cinéma Imperia [p. 71]), ou encore, dans quelques grandes salles, par une coupole légèrement décorée (Palladium [p. 77], Cinéma Convention [p. 80-81]). Sur cette catégorie de salles, plusieurs remarques sont à faire : d'abord, leur répartition quasi équitable à travers la ville, et ce, contrairement à la période d'avant guerre où le décor modéré rimait, en général, avec les cinémas des quartiers populaires ; ainsi peut-on désormais ranger à côté des salles du XIXe et du XXe (Cinéma Bal, Cinéma Vénus, sis respectivement rue et boulevard de Belleville), deux salles du XVIe arrondissement (Imperia, rue de Passy et Palladium, rue Chardon Lagache). Ensuite, il faudrait évoquer la variété dimensionnelle de ces cinémas : dans un même arrondissement (le XVe), un immense établissement tel le Casino de Grenelle avec ses 2500 places côtoie, sur le plan décoratif, une modeste salle de 400 places, le Suffren Cinéma. Enfin, bien que la plupart de ces salles modérément ornées soient conçues par des architectes peu connus, quelques unes portent la signature d'architectes réputés pour leur goût de décor et en particulier leur penchant pour l'Art-nouveau : notamment le Cinéma Bal et le Cinéma Convention, dessinés respectivement par Auguste Bluysen et Marcel Oudin. Ceux-ci sont tous deux auteurs de plusieurs édifices antérieurement réalisés dans le style floral²⁷⁹. Le dernier adopte, d'ailleurs, le même mode de décor dans ses deux autres cinémas de cette époque. La sobriété, dans ces cas-là, provient-elle alors de la réticence des commanditaires face à l'exubérance décorative, que ce fût en raison de divergence de goût, ou manque de moyens financiers ? Ou s'agit-il simplement du défaut d'indication de la décoration sur les plans de permis de construire ? Rien de ce dont nous disposons ne permet de trancher.

En contrepartie des huit cinémas plus ou moins sobres de décor, il en est cinq richement ornés dans un style classique, évoquant les théâtres et les opéras du XIXe siècle. Etablis pour la plupart dans des quartiers centraux ou élégants de Paris (rue du Faubourg du Temple, boulevard Saint Marcel, rue de Rennes, avenues Bosquet et Emile Zola), ceux-ci représentent de vastes établissements de 800 à 1700 places. En font notamment partie les deux salles Aubert (Régina Palace, VIe et Moderne ou Grenelle Palace, XVe

²⁷⁹ Sur A. Bluysen et ses réalisations précédentes voir supra, p. 138 ; sur M. Oudin, 1^{ère} Partie, p. 107.

arrondissement) dessinées par l'architecte Henri Belloc. Ce dernier, diplômé de l'école des Beaux-arts au début du siècle, recourt, dans ces deux cinémas, à un décor abondant et classicisant. Au Regina palace, il fait baliser les parois de la salle de double pilastre dorique sur piédestal supportant un entablement à frise dépouillée, et couvrir les surfaces d'entrecolonnement de vases, d'appliques et de tenture. Pour encadrer l'écran, il a recours à un édicule dont le fronton est remplacé par un cartouche surmonté de l'emblème de la société Aubert : un globe que tient dans ses serres un aigle aux ailes grand ouvertes. Le plafond, lui, est conçu sous forme d'une voûte ornementée sur corniche. Au « Moderne » Palace [p. 89], l'architecte Belloc opte pour l'ordre toscan ; supprimant la parure des murs latéraux, il maintient néanmoins la surcharge décorative côté écran : ce dernier est flanqué d'orgues, de vases et d'appliques, surmonté par un grand bas-relief apparemment de La Cène, le tout couronné d'un fronton cintré sculpté en emblème d'Aubert. Une inspiration classique non moins éclatante est observée dans la décoration du Palais des Glaces [p. 85], cinéma dessiné par un autre élève des Beaux-arts diplômé naguère, l'architecte Constant Lefranc. Pour agrémenter les parois latérales, celui-ci emprunte le motif palladien, balisé de pilastres ioniques, embrassé par deux doubles colonnes engagées à la dorique portant un entablement, sans hésiter à y ajouter, par surcroît, des guirlandes, des appliques et des vases suspendus aux clefs des arcs. Quant à l'écran, il le fait encadrer par deux pilastres et un entablement brisé à la frise enguirlandée ; ce même motif sert, par ailleurs, de parement aux garde-corps des galeries. Le plafond de la salle, aux angles arrondis précédés de caissons aux extrémités, est constitué d'un plateau mobile au centre, ce qui permettrait, comme au Palais Montparnasse réalisé juste avant la guerre, l'ouverture de la toiture, donc une salle profitant de la vue du ciel nocturne en tant qu'un supplément de décor. Une telle décoration classicisante n'est pas l'apanage des anciens élèves des Beaux arts ; Emile Thion, par exemple, qui n'a pas intégré l'École, s'empare également de ce mode décoratif dans la conception du Grand Cinéma de l'avenue Bosquet. Cet architecte obscur dont sera reconnue, paradoxalement, la façade Art-déco/Art-nouveau du Cinéma Opéra de Reims datant de 1923²⁸⁰ [Fig. 29, p. 160], lui aussi, puise, pour son projet parisien de 1920, des éléments de décor dans le vocabulaire de l'architecture classique : pilastres cannelés aux chapiteaux ioniques, architrave et large frise recouverte de guirlandes et de médaillons sur les parois latérales ; édicule à fronton cintré et sculpté comme enveloppe de la scène ; cadre mouluré couronné de cartouche autour de l'écran. Cependant, la théâtralisation de la salle ne se concrétise pas toujours, ni exclusivement par l'usage de motifs et d'ornements classiques. Le Cinéma Saint Marcel [p. 72-73] est conçu, par un architecte anonyme, à l'image d'un théâtre à l'italienne avec des arcades enveloppant les bras latéraux du balcon.

²⁸⁰

Voir <http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-51454-23830.html>, dernière visite 10/05/2011.

Ceci étant, si l'on compare les deux années précédant et suivant immédiatement la guerre, le nombre de salles caractérisées par un mode de décor classico-théâtral n'a pratiquement pas augmenté, ce qui n'est pas le cas des cinémas dont la décoration tend à l'Art-nouveau.

Un mode de décor basé sur des compositions de lignes courbes et de formes géométriques, enrichi de motifs floraux et de fresques de paysage est adopté dans un tiers des salles de 1919-1920. Ces cinémas ornés d'un mélange d'Art-nouveau tardif et d'Art-déco avant la lettre, sont à une exception près de grandes salles d'environ un millier de places, implantés à travers Paris, dans des quartiers très différents : aussi bien le Grenelle, l'Odéon et la Madeleine que le Clichy, Ménilmontant et La Villette. Ils résultent de l'entreprise de différents types de commanditaires : exploitants particuliers (Splendid et Ménil Palace), grandes sociétés d'exploitation telles les Etablissements Gaumont ou la Compagnie générale des Cinémas Family Palaces (Cinéma Madeleine et Danton), société entrepreneuruse comme la Société foncière et industrielle (Clichy Palace) ou encore petite société à l'instar de Bonal et Cie (Cinéma du Delta). Malgré la diversité des maîtres d'ouvrage, la plupart de ces cinémas portent le sceau de deux architectes : Marcel Oudin et Eugène Vergnes qui, à eux seuls, réalisent cinq des sept salles de ce type. Celui-là est l'un des rares architectes de cinéma de l'avant guerre dont la carrière s'étend jusqu'au début des années 1920. L'intérêt de M. Oudin pour les nouveautés en architecture, le béton armé comme matériau et l'Art nouveau comme mode de décor, s'est déjà manifesté, outre ses projets de cinéma de l'avant guerre, dans quelques immeubles de commerce et de logement dont le plus connu, les magasins A l'économie ménagère [Fig. 30, p. 160]. Nulle surprise, alors, si on le retrouve parmi les concepteurs des salles Art-nouveau ; au contraire, qu'il n'ait pas conçu le Cinéma Convention dans le même style, reste une énigme. En tout cas, le Cinéma Madeleine et le Cinéma du Delta qu'il projette en 1920 se caractérisent par cette tendance décorative dite « moderne », mais avec quelques légères différences : celui-ci se situe davantage dans le sillage de l'Art-nouveau de par ses motifs floraux ; celui-là incline plus à l'Art-déco avec la géométrisation des formes et le jeu de lignes et de volumes, d'ailleurs, mis en valeur par un éclairage spécifique. Ce dernier souligne le tracé des encadrements et des arcades qui couvrent les parois et le plafond, enveloppent la scène et l'écran [Fig. 38, p. 162]. Une figure aussi méconnue que M Oudin, Eugène Vergnes débute, pourtant, sa carrière en tant qu'architecte de cinéma avec trois projets de salles importantes : Splendid Cinéma Palace 1170 places, Cinéma Danton 1200 places, et Ménil Palace 900 places ; tous dessinés dans un esprit qui se veut « moderne », chacun se singularisant par un trait caractéristique. Le Splendid Palace se caractérise par l'absence de toute division appliquée aux murs latéraux, et davantage, par la tenture continue qui revêt toute l'enveloppe intérieure de la salle, les parois latérales comme le mur de l'écran [Fig. 40,

p. 162]. Au Cinéma Danton, le décor se compose de grandes fresques illustrant des paysages et des vues de jardins [Fig. 32-33, p. 161]. Enfin, le Ménil Palace se singularise par ses rosaces lumineuses au centre des voûtes du plafond et ses motifs elliptiques marquant les arcades feintes des murs latéraux [Fig. 35-36, p. 162]. Hormis Oudin et Vergnes, les architectes Marteroy et Bonnel au Clichy Palace, et Henri Dubouillon à l'Alhambra optent pour un décor aspirant plus ou moins à l'Art-nouveau. En fait, la trame de la décoration, dans ces deux salles, composée d'une travée répétée sur les parois latérales et un encadrement ornementé autour de l'écran, ne diffère guère de la plupart des cinémas ; en revanche, leurs motifs végétaux et géométriques les rapprochent des tendances décoratives « modernes ». Ces deux exemples concrétisent, en fait, un mode de décor à mi chemin entre le style classicisant et l'inspiration Art-nouveau/Art-déco.

En marge de ces trois tendances principales héritées de l'avant guerre, quelques tentatives isolées de recherche de décor original se démarquent. Il y a d'abord le Louxor, un grand cinéma d'environ 1300 places, dessiné par l'architecte Henri-André Zipcy pour le compte d'un exploitant apparemment novice, dénommé Henri Silberberg. Tout à l'image du nom de l'établissement, le décor de cette salle est conçu dans un esprit ostentatoire d'aspiration à l'Égypte pharaonique [Fig. 41 à 43, p. 162-163]. Les parois de la salle sont peintes en colonnade balisées de pilastre en marbre, le tout surmonté d'une frise en relief de figurines égyptiennes et de masques mortuaire pharaoniques. Cette même bande surplombe le cadre doré et ornementé de l'écran. Le plafond est en caissons décorés éclairés d'une lumière ponctuelle au centre. Un motif manifestement symbolique, formé d'une paire d'ailes grand ouvertes avec au centre un cercle flanqué de cobras, se répète ; appliqué aux garde-corps des balcons, couronnant également le cadre de l'écran. Cet exemple singulier de « l'orientalisme » dans la décoration des cinémas parisiens ne va pas sans susciter la curiosité quant à ses origines et sa motivation. En fait, s'emparer de noms symboliquement exotiques pour singulariser son établissement et intriguer le public, n'est pas une astuce sans précédent ; les deux cinémas baptisés Alhambra, dans le XIXe et le XXe arrondissement, datant de 1907 et de 1920, en attestent. Or, ceci n'a pas eu, jusqu'alors, d'implication concrète sur le plan architectural et décoratif tel que l'on observe au Louxor. Le commanditaire de cette salle reste un personnage obscur de l'exploitation cinématographique. En revanche, de son architecte, Henri Zipcy, on sait qu'il est né en Turquie, en 1873 ; entré à l'école des Beaux-arts à l'âge de 19 ans, il a intégré l'atelier Redon et a été admis en première classe en 1897, mais n'obtient pas son diplôme ; en 1907, il est présenté comme « architecte à Constantinople »²⁸¹. L'attachement à une culture

²⁸¹ Delaire 2004, p. 430.

orientale dont témoigne le parcours de l'architecte, ne saurait être la seule explication de la conception à l'égyptienne du Louxor. Alors, au delà des intentions propres aux principaux protagonistes, ce projet porterait-il la marque des sensibilités contemporaines ? Quelques indices appuient cette hypothèse. D'une part, ce que l'on appelle « l'orientalisme moderne », surtout en peinture, connaît un âge d'or au lendemain de la Grande guerre²⁸², ce qui accuse un certain intérêt pour les cultures d'ailleurs. D'autre part, l'Égypte islamique, et plus tard antique, avait charmé les architectes français, depuis une cinquantaine d'années et surtout suite aux premières fouilles archéologiques entamées dans les dernières décennies du XIXe siècle. Cette fascination de la civilisation pharaonique est stimulée, de temps à autre, par des découvertes retentissantes d'archéologues dont l'une des plus impressionnantes, celle de la sépulture de Toutankhamon par le britannique Howard Carter, a lieu en 1922²⁸³. Cet événement ne passe pas inaperçu en France, or il n'advientra que deux ans après l'élaboration du projet du Louxor. Toujours est-il que, à ce début des années 1920, l'antiquité pharaonique se trouve en honneur dans les salles de cinéma, non seulement à Paris, mais aussi sur la côte ouest des Etats-Unis. En effet, un certain Sid Grauman, exploitant américain, commanditaire de plusieurs salles, ouvre en 1922, sur le Hollywood Boulevard, un établissement, baptisé Egyptian Theater²⁸⁴, qu'il fait édifier, par les architectes Meyer et Holler, dans un décor, comparable au Louxor parisien, quoique nettement plus surchargé en symboles et motifs empruntés à l'Égypte antique [Fig. 44, p. 163]. L'auteur de *Cinema Builders*, Edwin Heathcote tend à affilier cette réalisation à un courant général d'exotisme dans la conception des cinémas, développé aux Etats-Unis dans les années 1920, dont les prémices se seraient manifestées à Berlin, en 1911, dans le Cines-Theatre d'Oskar Kaufmann et son porche couronné d'une statue de Buddha. Cet auteur britannique va même jusqu'à faire remonter la généalogie de ce courant à l'Egyptian Hall de Londres, érigé en 1812 à Piccadilly, par la suite affecté brièvement aux représentations d'images animées. En revanche, Heathcote ne fait qu'une sommaire allusion au Louxor, le considérant comme l'indice de l'admission de cette vogue d'exotisme à Paris²⁸⁵. Quelques remarques s'imposent à cet égard : d'une part, le Louxor parisien précède d'environ deux ans les réalisations comparables outre-Atlantique, d'autre part, il s'agit en fait d'un cas singulier en France et l'exemple ne sera pas suivi. Aussi, seul le Cinéma Sèvres de Henri Sauvage, dessiné la même année 1920, semble puiser quelques éléments de son décor dans l'art et la culture de civilisations exotiques, et encore d'une manière tempérée [Fig. 46, p. 163]. Le décor intérieur

²⁸² Sur l'orientalisme en architecture voir Peltre 2004, p. 210-214 ; sur les peintres orientalistes Peltre 2008.

²⁸³ Sur les premiers architectes français qui s'intéressèrent à l'Égypte et y firent un voyage voir : Oulebsir & Volait 2009, en particulier « Les fondements de l'orientalisme architectural en France, les cours d'histoire de l'architecture de J.N. Huyot à l'école des Beaux arts (1823-1840) » par Pierre Pinon, pp. 13-26 ; et « Dans l'intimité des objets et les monuments, l'orientalisme architectural vu d'Égypte (1870-1910) » par Mercedes Volait, pp. 233-251.

²⁸⁴ Pour une brève description de cette salle voir : Heathcote 2001, p. 16.

de cette salle est plutôt sobre : des arcades feintes sur les parois latérales ; un encadrement en marbre cannelée enveloppant la scène et l'écran, le tout couronné d'une sorte de fronton cintré sculpté de masques et de motifs visiblement précolombiens. A noter par ailleurs que, même en ce qui concerne l'emprunt de motifs aux anciennes civilisations d'Amérique, l'exemple parisien devance son équivalent américain, le Mayan Theater de Los Angeles ; ce dernier n'étant construit qu'en 1922. Cela dit, l'exemple américain est, encore une fois, de loin plus surchargé, marqué par une exubérance de formes, et des proportions titanesques [Fig. 47, p. 163]²⁸⁶. En tout cas, quand bien même l'on admettrait la thèse de Heathcote voulant que dans les cinémas des années vingt, se propageât une tendance à l'exotisme, apprécié, développé et préconisé par les américains, il n'en reste pas moins qu'elle est de moindre importance, en France et à Paris, notamment par rapport au courant Art-nouveau, et ne procède vraisemblablement pas de l'influence des salles hollywoodiennes puisque les cinémas « exotiques » parisiens devancent leurs homologues outre-Atlantique.

Un autre mode de décor, aussi marginal que l'exotisme et non moins insolite, consiste en l'utilisation de la lumière comme un élément décoratif à part entière. En parlant du Madeleine Cinéma [Fig. 38, p. 162], nous avons fait allusion au parti tiré de l'éclairage par Marcel Oudin, cherchant à exalter le décor, accentuant les formes et volumes intérieurs par des tubes luminescents qui courent le long des poutres, encadrements et arcades. Ce même dispositif est, également, adopté par Henri Zipcy au Louxor, quoique moins audacieusement. Lors de la réalisation du Montrouge Palace, un projet de l'avant guerre dont la construction ne s'achèvera qu'en 1921, le même architecte Oudin tente une décoration encore plus innovante [Fig. 26, p. 160]. Il fait installer, dans les angles de la salle, du côté de l'écran, deux fontaines lumineuses, créant ainsi une composition dont Eugène Vergnes admirera l'« attrait particulier et artistique » dans son ouvrage sur les cinémas publié en 1924²⁸⁷. Soulignons au passage la primauté de l'architecte Oudin qui, figurant parmi les premiers à introduire l'Art-nouveau dans les cinémas avant la guerre, compte encore parmi les précurseurs frayant une nouvelle voie dans la décoration des salles. Dans le même esprit, mais par une technique plus originale, Henri Sauvage conçoit et applique un « décor lumineux », changeant et chatoyant, au plafond du Cinéma Sèvres. Ce plafond, d'après la description d'Eugène Vergnes, est constitué de trois voûtes annulaires entre lesquelles « sont dissimulés des projecteurs électriques qui projettent des images sur les murs et au plafond et renouvellent le décor de la salle »²⁸⁸. Cette disposition décorative paraît

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Ibid. p. 17.

²⁸⁷ Vergnes 1925, P. 13.

²⁸⁸ Ibid. p. 14.

singulièrement précoce, très en avance pour son époque, et n'aurait pas de pair, à notre connaissance, parmi les cinémas contemporains. Cette expérience d'Henri Sauvage présage un nouvel usage architectural de la lumière électrique comme un matériau esthétique moderne ; concept qui ne connaîtra son plein épanouissement qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, trouvant sa consécration à l'Exposition de 1937.

Si l'on considère l'exubérance du décor, quels qu'en soient le mode et la nature, comme un pas vers une conception théâtrale du cinéma, il s'avère que les projets de la troisième vague continuent, en général, le cheminement vers la théâtralisation entamée dans les années 1910. Encore faut-il rappeler les tentatives marginales, à cette époque, de créer de nouveaux modes de décor, plus appropriés aux salles obscures, notamment en utilisant la lumière comme un élément décoratif. De même, il faudrait souligner quelques cas singuliers de rejet catégorique de décoration à l'instar du Cinéma Belgrand de Henri Sauvage, où les parois lisses, délibérément dépouillées de tout ornement, conduisent le regard vers l'unique décor de la salle : une arcade enveloppant la scène, couverte d'un rideau richement art-déco qui, une fois relevé, laisse le regard et l'attention focalisés sur la quintessence du cinéma : l'écran [Fig. 49-50, p. 164]. Face à ce panorama du décor dans les salles, on est amené à s'interroger sur l'apparence extérieure des cinémas ; les différents modes de décoration à l'intérieur correspondent-ils à des traitements de façade différents ? Quels rapports entre l'intérieur et l'extérieur, le décor et la façade ? D'autre part, comment les nouvelles façades de cinémas se définissent-elles par rapport à leurs prédécesseurs de l'avant-guerre ?

1.3.4. Monumentalisation des façades

Pour l'analyse des façades, deux groupes de critères sont à considérer : d'abord, la composition générale et les principaux éléments composants ; ensuite l'ampleur et le mode d'ornement. Étudiés sous cette optique, deux tiers des cinémas de l'immédiat après-guerre accusent la persistance des dispositions observées dans les deux vagues de projets précédentes ; une dizaine représentent visiblement des variantes de la façade typique de la société Cinéma Exploitation laquelle se caractérisait par une composition symétrique, verticalement tripartite, couronnée au centre par un fronton cintré portant l'emblème de l'exploitant, le tout agrémenté de quelque touche d'ornement. Ce schéma correspond aux façades projetées pour le Cinéma Vénus, le Régina Aubert Palace et le Splendid Cinéma. Le premier, une salle de XXe arrondissement, dessiné par deux architectes peu connus, Delafont et Langenove, rappelle vivement les façades de l'architecte Malo, mais davantage,

celle du Cinéma Parmentier construit, en 1907, par Feuneville et Lesage. Le Régina Aubert de l'architecte Belloc, en revanche, représente une variante monumentalisée ; le rez-de-chaussée aménagé en porche d'entrée du cinéma constitue le « soubassement » ; « l'étage noble » est divisé en trois grandes baies par quatre pilastres doriques surmontée d'une frise et d'une corniche ; enfin, le « couronnement » est un énorme fronton cintré avec le tympan sculpté en l'emblème Aubert : le globe survolé par un aigle. Eugène Vergnes, au Spondid Cinéma, adopte une composition comparable mais en amplifie la monumentalité [p. 74 ; Fig. 39, p. 162] ; il accentue la division tripartite et la verticalité de la façade en aménageant deux parties latérales en avant-corps couronnés de petit fronton cintré ; il fait envelopper la verrière de l'étage noble par un grand arc plein cintre saillant, auquel se superposent un cartouche flanqué de volutes et un fronton cintré à double corniche ; sur ce toile de fond, s'ajoute un mélange d'ornements sculptés classicisants (modillon, triglyphe, grappe et guirlande) et de décor peint en motifs Art-Nouveau. Cette combinaison d'éléments classiques avec des motifs d'inspiration Art Nouveau est un trait commun à presque tous projets. Seuls deux architectes se préservent d'une telle « tentation éclectique », se cantonnant dans un vocabulaire classique dont ils prodiguent dans un esprit néobaroque ; il s'agit de Jean Manillier, l'architecte inconnu du Suffren Cinéma, et d'Emile Thion dont nous avons déjà remarqué la décoration classicisante au Grand Cinéma [p. 87-88]. Le premier des deux n'hésite pas pour autant à sacrifier la symétrie de la façade à la conformité des hauteurs de parties différentes avec leur usage ; créant ainsi un petit contrefort feint sur le côté gauche de la façade qui couvre une cage d'escalier de hauteur bien moindre que le hall contigu. Partant, si « orthodoxie » il y a, c'est davantage dans le choix des composants que dans la composition. Cette façade est, en tout cas, marquée, au rez-de-chaussée, par les cartouches et médaillons au dessus des ouvertures et des panneaux d'affiches, par le tracé de la corniche sur modillons ; à l'étage, par un grand arc ovoïde encadrant les baies vitrées, au centre duquel est sculpté, en haut-relief, un nu dansant ; dans sa partie supérieure, par les masques de la tragédie et de la comédie dans les angles, un énorme cartouche en coquille enveloppé d'un « fronton par enroulement » [p. 78]. Ainsi, au Suffren Cinéma, la façade fait l'objet d'un traitement décoratif bien plus sophistiqué que la salle ; ce qui n'est pas le cas du Grand Cinéma. Celui-ci, implanté de l'autre côté du Champ de Mars, dans le VII^e arrondissement, est dotée, par l'architecte Thion d'une façade non moins ornementée, et encore plus monumentale. L'entrée du cinéma, à l'extrémité de la façade, se démarque nettement par une vaste verrière en plein cintre encadrée de deux doubles colonnes colossales d'ordre ioniques sur piédestal et un entablement couronné d'un fronton cintré dont le tympan porte en bas-relief deux nus allongés de part et d'autre d'un cartouche ovoïde. Cette espèce d'édicule est, en outre, surmontée, de chaque côté, de deux grands vases sur acrotère. Au reste, le mur de face quasi aveugle, est jalonné de pilastres

colossaux, également ioniques, entre lesquels sont disposés alternativement les sorties de secours et les panneaux d'affiches, tous couronnés de frontons. Cette façade profondément classicisante répond parfaitement au décor intérieur de la salle. Le quartier, l'emplacement de ces deux cinémas de part et d'autre de l'Ecole Militaire, aurait-il contribué à de telles dispositions de façade singulièrement classiques et monumentales ? Le goût et l'exigence des commanditaires auraient-ils joué un rôle ? Quoi qu'il en soit, concernant l'architecte Thion, on peut affirmer que son penchant pour « le néo-baroque » s'est déjà manifesté dans l'immeuble qu'il a construit, rue Lafayette, en 1904²⁸⁹ ; encore que son Cinéma Opéra de Reims, datant de 1922, accuse, comme nous l'avons évoqué plus haut, un revirement vers l'Art déco.

Hormis ces deux exemples, le recours au vocabulaire classique dans la composition des façades s'accompagne toujours d'une combinaison de motifs Art-nouveau tel qu'au Cinéma Saint Marcel [p. 72-73] et au Magenta Palace [p. 78-79]. Ceux-ci sont l'œuvre de concepteurs anonymes, restés sous l'ombre des sociétés commanditaires qui ont estampillé elles-mêmes les plans ; ils pourraient, d'ailleurs, être l'œuvre d'un même architecte, vu la ressemblance des projets aussi bien dans la composition que dans le dessin. En effet, on retrouve, sur les deux façades, outre la fameuse tripartition symétrique, des baies similaires en plein cintre à l'étage noble surmonté d'attique, le même esprit de décor composé d'entrelacs encadrant les arcs, et quelques ornements classiques (triglyphes, guirlandes). Cela dit, il ne faudrait pas négliger les divergences, notamment les proportions et la disposition dissemblable des parties centrales, et surtout, le couronnement de la façade, au Magenta Palace, par un entablement sans fronton, et au Cinéma Saint Marcel par une corniche cintrée surmontant l'arc central. De cette dernière disposition une autre adaptation est proposée par E. Vergnes au Ménil Palace [Fig. 34, p. 161] et par M. Oudin au Cinéma Convention [p. 80-81] ; ce dernier, quoique décorativement plus chargé en motifs végétaux, n'est pas sans rappeler le Montrouge Palace du même architecte projeté en 1914. Dans cette variante de la façade typique, la tripartition est matérialisée par le percement des baies et le tracé des ornements, l'ensemble étant couronné et unifié par un grand arc ondoyant. Ce schéma semble, à son tour, se ramifier en plusieurs variations. Au Stella Cinéma [p. 93], par exemple, l'architecte Dubouillon brise le grand arc unificateur en flanquant la façade de petits avant-corps surmontés de tourelles, et en la couronnant d'un fronton à pans ; une composition qui évoque, bien qu'en moins monumentale, la façade du Lutetia Wagram réalisé par l'architecte Maurice Mizard en 1913 [Fig. 21, p. 159], ou encore le projet contemporain du Grand Cinéma du Moulin Rouge dessiné par Emile Boursier [p. 58-59]. La

²⁸⁹ <http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-75056-28422.html>, dernière visite : 14/05/2011

façade du Casino de Grenelle [p. 90-91], d'aspect général conforme à ce schéma, se singularise par une espèce de minaret arborant en pan coupé ; ce dernier ajoutant, par ailleurs, une légère touche orientalisante à la façade qui, au reste, est composée, par l'architecte Jean Decheletté, d'éléments classicisants (colonnes engagées sur piédestaux portant un vase, tympan sculpté en bas-relief encadré de moulure et de mascarons). De cet orientalisme ponctuel, on ne repère aucune trace dans la décoration intérieure de la salle. Dans une autre variation, le couronnement cintré de la façade est aplati et les deux tourelles latérales sont remplacées par d'autres éléments qui ne marquent pas moins la fameuse tripartition. Ainsi, au Marcadet Palace, conçu par l'architecte Paul Auscher, les parties latérales de la façade couronnées de petit fronton cintré, sont reliées par un parapet percé d'une batterie d'oculi avec, juste au dessous, le nom de l'établissement peint en énormes lettres majuscules ; cet ensemble surplombe le corps de la façade à trois étages marqués chacun par une suite de balustrades de balcon, ou une bande de guirlandes balisée de médaillons. La composition tripartite de la façade est aussi soulignée par la trame des baies et le tracé de la décoration en motifs végétaux. Une disposition semblable est adoptée, au Moderne Aubert Palace [p. 89], par l'architecte Henri Belloc. Celui-ci fait rehausser les avant-corps latéraux de panneaux cintrés, sur lesquels est sculpté un cartouche circulaire ; quant à la partie centrale de la façade, il se contente de la terminer par une balustrade. En dessous de ce couronnement, s'étend une composition d'aspect néo classique évoquant vivement le Théâtre des Champs Elysées réalisé quelques années auparavant par Auguste Perret. Sur cette façade imposante et monumentale, la division tripartite est accentuée par des tracés verticaux sur les avant-corps, et horizontaux sur le corps de logis. Ainsi, ce dernier est marqué par une superposition de strates : en partant du rez-de-chaussée, la batterie des portes d'entrée, une bande horizontale de baies vitrées, la marquise, puis une suite horizontale d'oculi et de plaques de marbre en alternance, et avant de rejoindre la corniche, une frise réservée au nom du cinéma. La verticalité des deux parties latérales est appuyée par une suite verticale d'oculi. La comparaison de cette façade avec celle du Régina Palace, une salle également Aubert, projetée l'année précédente, par le même architecte Belloc, trahit un certain revirement ; si celle du Regina [p. 69] est une variante monumentalisée de la façade typique, rappelant encore aisément les façades de Cinéma Exploitation, Moderne Aubert Palace, pour sa part, incarne une variation fort évoluée, pour ne pas dire un nouveau type de façade, évoquant davantage le théâtre de Perret que les cinémas primitifs. Dans son projet postérieur [p. 89], H. Belloc abandonne les composants et les ornements classicisants employés dans le premier, pour un décor d'inspiration Art-déco, marqué par l'usage de riches matériaux (marbre) et de tracés géométriques. Il renforce en revanche l'aspect néo classique de la façade par sa composition et ses proportions. Ce même changement de goût a été plus ou moins remarqué dans la décoration intérieure des salles ; ceci provient, en

grande partie, des choix de l'architecte, attendu que les deux projets sont commandés, à un an d'intervalle, par le même exploitant, se situent dans des quartiers comparables (rue de Rennes, avenue Emile Zola), et comprennent tous deux une grande salle ; encore que le Moderne Aubert Palace avec ses 1500 places, en compte presque le double du Regina, son prédécesseur.

Dans d'autres adaptations du schéma à trois travées, on assiste à la suppression des couronnements débordants, le fronton, le grand arc et les tourelles latérales ; un intéressant exemple en est le Palais des Glaces [p. 85]. Ici, le projet prévoit apparemment la construction ultérieure d'appartements en surélévation, et l'architecte Constant Lefranc opte pour la terminaison horizontale de la façade par une frise portant le nom de l'établissement. La tripartition de la composition n'est pas pour autant moins évidente ; l'entrée du cinéma, au centre, aménagée en un porche de plan semi-octogonal, permet aux avant-corps latéraux de se démarquer. Par surcroît, l'installation d'un bow-window sur chaque avant-corps accuse encore davantage l'avancée des parties latérales, et ce, malgré la trame identique des portes et fenêtres et le tracé continu des ornements sur toute la largeur de la façade, une bande de frise Art-déco et des appliques similaires aux consoles des bow-windows. Cela dit, la dissemblance avec les façades typiques des cinémas est saisissante ; l'élévation de ce projet, abstraction faite de l'enseigne, évoque plutôt un immeuble de logement avec boutiques au rez-de-chaussée. Cet aspect domestique de façade caractérise également le projet de l'architecte Louis Delay pour le Palladium [p. 77], un cinéma du XVI^e arrondissement. Cette façade dépouillée s'apparente encore plus à un immeuble de logement par ses balcons et le tracé de ses fenêtres, ne conservant des traits caractéristiques des cinémas que les trois travées vaguement définies par la trame des baies et l'inscription en grandes majuscules du nom de l'établissement sur une large frise. Dans d'autres exemples, les traits de la façade typique s'estompent plus ou moins, sans pour autant entraîner une telle méconnaissance ou confusion. Ainsi, l'Imperia Cinéma, encore une salle du XVI^e, dispose d'une façade dépouillée d'ornement, dépourvue de tout couronnement, simplement marquée, au centre, par un large porche aux angles arrondis, enveloppant les portes d'entrée au rez-de-chaussée et les baies vitrés de l'entresol ; ce porche central surmonté du nom de l'établissement en énormes lettres peintes, esquisse vaguement, avec deux lucarnes et oculi latéraux, la tripartition de la façade. De même, au Cinéma Danton [Fig. 31, p. 161], l'existence d'appartements aux étages supérieurs limite la façade du cinéma à hauteur du rez-de-chaussée ; l'architecte Vergnes la conçoit alors sous forme d'un porche en hémisphère couvert d'un arc plein cintre étayé par deux colonnes, et la tripartition réapparaît ! Quelques éléments décoratifs d'aspect Art nouveau, deux appliques en fer forgé, une frise peinte en entrelacs, agrémentent la composition, faisant pendant à la

décoration intérieure de la salle. Dans le même genre, il faudrait évoquer les cinémas dont la façade se résume à l'entrée du passage qui donne accès à la salle tels le Clichy Palace [p. 70] et le Cinéma Bal [p. 75-76]. Celui-là, dessiné par les architectes Marteroy et Bonnel, est particulièrement intéressant ; sa façade conçue visiblement en une fenêtre vénitienne (une baie cintrée flanquée de colonnes engagées), est néanmoins abondamment orné dans un esprit Art nouveau, rappelant par ailleurs l'Artistic Cinéma de Marcel Oudin, construit en 1912 [p. 44]. Cette composition classicisante garnie de motifs « modernes » concorde parfaitement avec le mode de décor adopté à l'intérieur, faisant ainsi d'une façade, proportionnellement bien modeste, le reflet d'une importante salle d'un millier de places.

La même concordance entre l'intérieur et l'extérieur est observée au Cinéma Sèvres et au Louxor, les deux salles exotiques de cette époque. Concernant le premier, le porche central surmonté d'un large bow-window soutenu par consoles et les deux fenêtres latérales évoquent subtilement la fameuse composition typique à trois travées, néanmoins, sur le plan décoratif, la façade conçue par Henri Sauvage fait sensiblement écho à la décoration intérieure de la salle ; ceci notamment à travers les deux masques d'indien en marbre qui encadrent, avec leur coiffure et panache moulurés, le porche et la frise portant le nom du cinéma [Fig. 45, p. 163]. Aussi, une bande d'entrelacs et de motifs précolombiens courent, en haut de la façade, au dessous d'une large corniche. Au Louxor, l'architecte Zipcy se tient encore plus à l'harmonie entre le dedans et le dehors [Fig. 41, p. 162]. Au niveau des ornements, il fait reproduire sur la façade la plupart des motifs employés dans la décoration intérieure entre autre le fameux emblème aux ailes et aux cobras. Sur le plan de la composition générale, la volumétrie et les proportions sont dessinées de manière à conférer à la façade l'aspect d'un vrai temple égyptien. Par surcroît, la position de cet édifice à l'angle de deux boulevards en conforte considérablement la monumentalité. Le projet de l'architecte Zipcy, avec son porche semi-hexagonal, sa marquise étendue, sa composition en gradins, son enseigne lumineuse surhaussée et son aspect de proue de navire, semble tirer le meilleur parti de cet emplacement, du moins parmi ses contemporains. Les premiers cinémas à cet égard comparables ne commenceront à surgir qu'une douzaine d'année plus tard à l'instar du Rex et du Gaumont Palace pour n'en citer que les plus connus. En tout cas, le revêtement par un exubérant décor exotique d'une composition formelle évoquant le paquebot, l'une des références du Mouvement moderne émergente, reste la caractéristique originale et singulière du Louxor. Cela dit, il n'est pas le seul cinéma de cette vague à se singulariser par la façade. Le Cinéma Belgrand d'Henri Sauvage dont nous avons déjà remarqué la singularité du décor, présente aussi un cas particulier [Fig. 48, p. 163]. Sur la façade projetée par Sauvage, aucune trace des éléments typiques de cette époque : ni fronton cintré, ni tourelle ou autre couronnement, ni tripartition, encore moins la symétrie

dans la composition. En fait, l'aspect extérieur du Cinéma Belgrand est aussi marqué par son emplacement sur l'angle de deux rues ; remplaçant les deux pans de face par un mur courbe, l'architecte parvient à préserver l'unité et la continuité de la façade, mais aussi à la doter d'un galbe qui crée un effet particulier en déterminant le tracé du décor. Trois bandes de motifs polychromes en relief courent à différentes hauteurs sur le pan convexe de la façade : la première, en partant du rez-de-chaussée, au niveau de la marquise principale, composée d'entrelacs de motifs géométriques ; la deuxième, au niveau de l'entresol, formée de faisceau de lignes horizontales par endroits interrompu par un oculus ; la troisième enfin, créée par la répétition d'un module composé de deux marionnettes suspendues à un palmier auquel fait pendant un vitrail de grotesques. Cette façade, somme toute d'inspiration Art déco, se termine par une large corniche qui, par son jeu d'ombre, fait ressortir davantage le galbe de la façade.

L'évolution des façades, par rapport à la période précédente, est effectivement à l'image de la décoration intérieure, portant encore la marque du type originel, quoique incarné par diverses variations. Quelques rares exemples aspirent à la monumentalité théâtrale dans sa version modernisée, articulant la volumétrie moderne avec un langage éclectique, ou préluant à l'Art déco. Ceci dit, parmi toutes ces façades, celle du Madeleine Cinéma de l'architecte Oudin attire particulièrement l'attention [Fig. 37, p. 162]. Cette façade surmontée d'appartements, se limite aux portes vitrées du rez-de-chaussée ; elle est agrémentée, comme bien d'autres cinémas de l'époque, de quelques éléments en fer forgé et de motifs Art-nouveau encadrant notamment le panneau d'affiches au dessus de l'entrée. Cependant, elle se singularise essentiellement par une grande marquise translucide d'ossature, non comme d'ordinaire métallique, mais en béton armé. Celle-ci porte l'enseigne lumineuse, le nom de l'établissement en lettres majuscules composées d'ampoules électriques. Cette sobre disposition, caractérisée par la superposition de quatre éléments principaux : la verrière, le panneau d'affichage, la marquise et l'enseigne, constituera, comme nous le verrons, la façade typique des cinémas dans les années 1930. Certes, la prolifération des salles intégrées dans des immeubles existants ou à construire, contribuera à la généralisation de telles façades, cela n'empêche que l'on peut apprécier, derechef, la perspicacité et la vision prospective de Marcel Oudin en tant qu'architecte de cinéma.

1.3.5. Aspects techniques : construction et ventilation

Nous avons relevé dans les projets de l'avant-guerre, une corrélation entre la largeur de la salle, l'existence d'un balcon et le procédé de construction, corrélation qui se traduisait

par la prépondérance de l'ossature métallique dans les deux années précédant les conflits, mais aussi par l'abandon de l'usage du bois et l'apparition des structures en béton armé. Après la guerre, la donne change visiblement, tout en restant dans la direction ébauchée auparavant. D'une part, la prolifération du béton ou ciment armé aux dépens de l'acier se fait remarquer, d'autre part, la charpente de bois disparaît définitivement. L'exemple unique de construction en bois est le Suffren Cinéma, et encore, ce projet consiste à compléter et restructurer un bâti existant en poteaux et charpente de bois. L'architecte Manillier se voit probablement contraint de maintenir le même mode de construction, mais essaie néanmoins de consolider la structure en utilisant des potences métalliques [p. 78]. Par surcroît, cette salle, bien que disposant d'un balcon, ne s'étend que sur 7 mètres de largeur, ce qui pourrait également expliquer le parti constrictif adopté. Hormis cet exemple singulier, on devrait aussi signaler l'emploi du bois dans la charpente du Grand Cinéma en dépit d'une portée dépassant 22 m ; cette charpente est toutefois soutenue par des poteaux métalliques encastrés dans les parois latérales de la salle, disposés sur une trame de 4m70. Le balcon relativement petit de ce cinéma s'appuie sur le mitoyen et le mur arrière de la salle ; cette dernière s'étend normalement à la rue, partant, seules les loges du balcon se trouvent en encorbellement [p. 87-88]. Nul besoin, donc, d'énorme poutre transversale, ni de point d'appui gênant à l'intérieur de la salle, malgré l'usage exclusif de bois et de fer. Il est intéressant, en tout les cas, de souligner que les deux architectes qui optent pour l'utilisation du matériau traditionnel, le bois, J. Manillier et E. Thion sont précisément ceux qui dessinent les façades les plus classicisantes.

Contrairement à la période précédente, marquée par la dominance des structures en fer, dans la période suivant la guerre, seul un projet sur quatre est conçu en ossature métallique. Cette baisse de l'usage du métal ressortit-elle à baisse de la production et un prix plus cher d'acier²⁹⁰ ? Ou bien est-elle entraînée par le développement du béton armé et ses éventuels avantages quant à la réalisation du balcon dans la salle ? Toujours est-il que le seul cinéma qui ne comporte pas de balcon, le Stella Cinéma, est effectivement projeté en ossature métallique. Davantage, tous les projets conçus en structure métallique sont apparemment contraints d'admettre, pour soutenir le balcon, quelques poteaux interposés obstruant plus ou moins la vue de l'écran. L'unique exemple qui échappe à cet inconvénient est le Clichy Palace [p. 70] et pour cause : d'une part, la largeur de cette salle ne dépasse pas 13 m, et d'autre part, les deux galeries sont superposées de manière que chacune s'appuie essentiellement sur les murs extérieurs à la salle du niveau inférieur, par conséquent, la partie en encorbellement, d'ailleurs cramponnée aux mêmes murs, s'est

²⁹⁰

Sur les dégâts de la guerre sur l'industrie sidérurgique française voir Berrar 2009, p. 14 et 43.

réduite au minimum. Du reste, même le Palladium et le Cinéma Vénus dont la largeur avoisinent celle du Clichy Palace ont recours à des points d'appui interposés ou latéraux, pour supporter le balcon et la toiture. Ces poteaux apparents, perçant l'espace de la salle de fond en comble, sont nettement plus nombreux, donc plus gênants au Magenta Palace [p. 78-79] et au Cinéma Saint Marcel [p. 72-73] où la portée à couvrir dépasse 25 m et où il existe deux galeries superposées. Cela dit, l'ossature métallique est encore adoptée dans des projets très variés : présentant une portée de 12 m (Palladium) à 28 m (Magenta Palace), aussi bien sans balcon (Stella Cinéma) qu'avec un balcon (Clichy Palace, Cinéma Vénus) ou encore à double galerie (Magenta Palace et Cinéma Saint Marcel). Aussi, la structure métallique est conçue en diverses variations dont chacune affecte d'une manière l'espace et la forme de la salle. Les éléments porteurs latéraux peuvent être encastrés ou engagés dans les parois de la salle (Clichy Palace, Cinéma Vénus), ou encore adossés aux mitoyens (Stella Cinéma, Magenta Palace). Dans ces cas-là, le camouflage des parties de poteaux débordant des murs, sous forme de pilastres, encadrements ou arcades, participent au décor de la salle ; ce qui n'est pas le cas, par exemple, du Palladium où la charpente se pose sur les murs latéraux. Le profil même de la charpente peut affecter l'aspect de la salle à travers précisément la configuration du plafond, suivant qu'il est conçu en ferme horizontale (Palladium, Magenta Palace), à double versant avec une base horizontale (Clichy Palace, Stella Cinéma), ou encore à double versant sur une base cintrée ; de cette dernière disposition, notamment, résulte un plafond en voûte pour la salle.

Par ailleurs, la charpente en fer n'est pas un élément spécifique aux constructions entièrement métalliques ; elle est également employée, dans plusieurs projets, pour couvrir des salles dont les éléments porteurs et le balcon sont prévus en béton armé ; il s'agit souvent de salles de taille moyenne, ne dépassant jamais les 900 places, dont la largeur est toujours inférieure à 12m50. Ainsi, à l'Imperia Cinéma [p. 71], une charpente à double rampant et à base cintrée s'appuie sur les mitoyens alors que le plancher et le balcon en U de la salle sont visiblement envisagés en dalles de béton armé. Ici, les arcades feintes sur les parois reflètent l'axe des fermes. A l'Alhambra Cinéma, en revanche, la charpente métallique est supportée par huit piliers en béton armé adossés aux murs latéraux, l'ensemble couvert d'encadrements décoratifs. La combinaison d'éléments métalliques et constructions en béton armé est également observée dans deux projets de Marcel Oudin. Pour aménager une ancienne salle de café en Cinéma du Delta, il recourt à des doubles poutres métalliques en I qui permettent de supprimer les piliers interposés supportant les étages supérieurs. En revanche, les autres parties de la construction, le plancher, la cabine, le balcon et la voûte couvrant la cour arrière, sont conçues en béton armé. Dans un procédé similaire, au Cinéma Convention, M. Oudin enveloppe les dépendances, la cabine et le

balcon construits en mince dalle de béton armé dans une structure composite ; structure marquée par une charpente en fer posée sur quatre poteaux métalliques et couvrant la grande coupole centrale de la salle d'une portée d'environ 40 m [p. 80-81]. Un autre exemple, non moins intéressant, d'une telle structure est proposé par Constant Lefranc dans son projet pour le Palais des Glaces. Celui-ci n'est pas, d'ailleurs, sans rappeler le Palais Montparnasse des architectes Orhac et Duron de 1913, notamment par son toit ouvrant, son mode de décor, et son plancher en double pente. De même, en ce qui concerne le parti constructif, l'architecte Lefranc opte pour une solution quasi identique, à savoir des poteaux en béton armé adossés aux mitoyens, portant la toiture. Celle-ci se compose d'un cadre, également en béton, constitué de dalles et de poutres en T, et d'une charpente métallique mobile s'appuyant sur ce cadre [p. 85]. Cette structure ne diffère de celle du Palais Montparnasse [p. 52] que par le profil de la charpente : ici, cintré et non à double versant. Une telle ressemblance entre deux projets ne saurait être un simple coïncidence ; pourtant aucun lien ne semble rapprocher les architectes Orhac et Duron de Constant Lefranc, si ce n'est le fait que ces deux derniers furent admis à l'École des Beaux arts à un an d'intervalle, respectivement en 1905 et 1904, mais ils intégrèrent des ateliers différents. En revanche, parmi les commanditaires des deux projets, on retrouve une figure commune : l'artiste lyrique Adolphe Heidet. Associé au comptable Edouard Ratel dans l'établissement du Palais Montparnasse, Heidet entreprend, à son compte personnel, la reconstruction de l'ancienne salle de spectacle, Palais des Glaces. Pour la conception de ce nouveau projet, il pourrait avoir suggéré, sinon imposé, à son nouvel architecte, quelques idées déjà expérimentées au Palais Montparnasse. Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il représente l'un des rares cas où l'influence de l'exploitant et son intervention dans la conception architecturale du cinéma paraît presque évidente.

Pour revenir au problème de construction, l'usage du béton armé comme l'unique matériau des éléments structurels caractérise une grande partie des projets de l'immédiat après guerre ; une dizaine sur 26. Ce matériau relativement nouveau est employé de manières très variées, en particulier dans la constitution de la toiture. Quelquefois comme au Ménil Palace [p. 82], il remplace simplement le fer ou le bois dans la construction des éléments de la charpente. Pour cette salle, E. Vergnes conçoit une toiture composée d'une ferme cintrée sur laquelle se pose une charpente classique à profil triangulaire, le tout coulé en ciment armé. Ce mode d'emploi du béton, en éléments linéaires, manifestement copié sur les matériaux plus anciens, permet en tout cas d'avoir un plafond en voûte et un toit à double pente. Le même procédé, en supprimant toutefois les poinçons, est adopté au Cinéma Danton [p. 81] par le même architecte, au Cinéma Bal [p.75-76] par Auguste Bluysen et au Casino de Grenelle [p. 90-91] par Jean Decheletté. Dans ce dernier les appuis latéraux en

porte-à-faux sont, de plus, unifiés avec la ferme, formant ainsi un cadre structurel répété pour soutenir le toit. Au Casino de Grenelle, vu les 19 m de largeur de la salle, le balcon en mince dalle de béton, est étayé de quatre pylônes disposés à l'avant et au milieu. Par ailleurs, les plans du cinéma Ball prévoient, comme le Cinéma Max Linder d'avant la guerre, une salle de Ball en sous-sol, d'où le nom de l'établissement, et probablement l'un des motifs de l'usage de béton armé. Ce projet de « multisalles » suit le même sort que son prédécesseur, à savoir l'abandon, et pour les mêmes raisons : défaut d'éclairage et d'aération suffisante de la salle au sous-sol. L'architecte Marcel Oudin, pour sa part, donne une adaptation plus originale, de l'emploi de béton armé en éléments linéaires dans la modification du projet de Montrouge Palace, une salle en construction depuis le déclenchement de la guerre. Il conçoit l'ossature de la salle sous forme d'une batterie d'énormes arcs paraboliques en béton armé, détachés des parois latérales et apparents dans la salle, sur lesquels se pose la toiture voûtée [Fig. 27, p. 160]. Cette exposition audacieuse de la structure en béton dans la salle, dans un esprit brutaliste avant la lettre évoque une version « modernisée » du décor typique en pilastres et encadrements, mais n'est pas sans équivalents dans d'autres types d'édifices, et notamment des piscines contemporaines²⁹¹ ; c'est néanmoins un parti hors pair dans les cinémas de cette époque. Au Marcadet Palace, l'architecte Paul Auscher utilise le béton armé d'une manière non moins singulière ; il établit une série d'énormes poutres cintrées couvrant d'un jet les 22 m de portée de la salle auxquelles il suspend le toit-terrasse par des attaches verticales ; l'ensemble envisagé bien entendu en béton armé. En parallèle avec ces expériences particulières, l'autre méthode plus « typique » consiste à utiliser le béton armé sous forme de dalle voûtée, méthode adoptée dans quelques projets précédents, notamment l'Artistic Pathé de M. Oudin et Cinéma Max Linder de l'architecte Conin. Ce procédé dont résulte souvent une toiture composée de deux minces voûtes surbaissées, est reprise, dans l'immédiat après guerre, par H. Sauvage aux cinémas Sèvres et Belgrand [p. 88], par H. Zipcy au Louxor [p. 83-84], et par H. Belloc au Moderne Aubert Palace [p. 89]. Eugène Vergnes, opte également pour cette méthode dans son projet pour le Splendid Cinéma Palace [p. 74], encore qu'il conçoive une voûte surhaussée presque en berceau. Par rapport à ces différents modes de construction, il faudrait noter que, d'une part, l'ossature métallique et la structure composite sont adoptées généralement dans des projets dont la portée est comprise entre 10 et 13 m, ou bien dépasse les 25 m, alors que la construction en béton armé n'est envisagée que dans des salles d'une largeur entre 12 et 22 mètres ; d'autre part, la quasi totalité des établissements à double galerie sont projetées en béton ou ciment armé ; les exceptions à

²⁹¹ Voir comme exemple la piscine de la Butte aux Cailles, œuvre de Louis Bonnier [Fig. 28, p. 160]

cet égard sont le Cinéma Saint Marcel et le Magenta Palace dont les largeurs sont précisément de 25 et de 28 mètres.

Les analyses permettent de constater que la période de l'immédiat après guerre marque un changement de tendance dans les modes de construction. Il ne s'agit guère, pour autant, d'une révolution radicale, puisque les différents procédés techniques envisagés dans les projets de cette époque ont déjà été expérimentés, plus ou moins fréquemment, dans les établissements des années 1910 et notamment durant le couple d'années précédant le déclenchement de la guerre. Néanmoins, quelques exemples de nouveaux modes d'utilisation des matériaux sont à signaler, notamment la toiture en dalle de béton armé suspendue ou superposée à des fermes en arc proposée par Paul Auscher et Marcel Oudin respectivement au Marcadet et au Montrouge Palace. De même, le développement de l'emploi du béton armé et de système de construction composite mérite d'être souligné d'autant plus que le premier semble contribuer quelquefois à une transformation de profil de la salle notamment à travers les formes voûtées de plafond. Cela dit, à l'extérieur, même lorsque le toit est conçu sous la forme de voûte ou de coque en béton armé, souvent, un élément à double pente envisagé en béton, en fer ou encore en bois, s'y superpose ; il s'agit du lanterneau dont dépend, encore dans la plupart des projets, l'aération de la salle. Ce lanterneau se marie harmonieusement avec une charpente métallique constituée d'éléments linéaires, et disposant d'une certaine porosité nécessaire au flux d'air, en revanche, il ne semble guère approprié à une toiture en béton armé ; cela exige de prévoir des orifices dans la dalle pour permettre la circulation de l'air. Est-ce à dire que l'évolution du mode de ventilation n'est pas à la même cadence que celle du système de construction ?

Rappelons, avant tout, que, dans la période précédente, le mode d'aération a priori réglementaire et souvent adopté dans les cinémas consiste à pourvoir la salle de baies, percées dans les parois ou le plafond. A compter de 1912, certains projet prévoient l'aération par l'usage d'aspirateurs-ventilateurs électriques, ce système n'est toléré par la Préfecture que si l'air de la salle est entièrement renouvelé, au moins une fois et demie par heure. Au niveau de la réglementation, aucun changement n'advient au lendemain de la guerre. Encore en 1919-1920, il est extrêmement rare que le permis de construire soit d'emblée accordé par le Service d'architecture de la Préfecture ; le manque d'aération de la salle, l'insuffisance de surface des ouvertures est explicité comme motif de refus dans deux tiers des cas. Les quelques projets dont le mode d'aération serait jugé satisfaisant, car n'ayant pas fait l'objet de remarque de la part des architectes voyers, sont ceux qui optent pour une « ventilation passive » en respectant la surface d'ouverture prescrite, souvent à travers le fameux lanterneau (Marcadet et Ménil Palace), augmenté parfois de quelques fenêtres dans

les murs latéraux (Casino de Grenelle). Le mode d'aération passif par l'utilisation de lanterneau reste donc, comme dans la période de l'avant guerre, le plus fréquent dans les salles de cinéma, quelle qu'en soit l'importance et la structure. Quelques exceptions sont, nonobstant, à signaler : d'abord le Suffren Cinéma où la surface d'ouvertures exigée est obtenue par l'aménagement d'une batterie de fenêtres dans la paroi latérale de la salle, donnant sur un passage contigu ; ensuite le Clichy Palace dont les baies d'aération sont pratiquées sous forme d'une série de trappe dans chacun des versants du toit ; enfin, au Palais des Glaces, la conception d'un toit ouvrant, incarne un système de ventilation à mi chemin entre l'aération naturelle et l'usage de moyens mécaniques.

Par ailleurs, le recours à la ventilation mécanique est toujours exceptionnel et rudimentaire. Dans les établissements projetés à l'instigation de Louis Aubert, par exemple, des notes adressées à l'architecte voyer, ou encore ajoutées sur les plans, font état de l'emploi d'un « système de ventilation spécial permettant le renouvellement de l'air une fois et demie le cube par heure »²⁹², mais ce système de ventilation prévu ne fait l'objet d'aucun descriptif complémentaire ni même d'indication graphique sur les plans. Seulement, dans deux projets signés Eugène Vergnes et un autre de Marcel Oudin on peut retrouver les marques de l'utilisation de moyens mécaniques de ventilation, et encore combinée avec le mode traditionnel d'aération à travers des baies ouvrant sur le toit. Au Splendid Palace, l'architecte Vergnes prévoit, d'après la coupe longitudinale de la salle, l'installation d'un aspirateur-ventilateur électrique à l'arrière de la salle, au dessus du balcon ; en outre, un grand lanterneau d'environ 15m de long sur 5m de large, est aménagé sur le toit, couvrant une grande partie de l'orchestre. Ce même dispositif est adopté au Cinéma Danton, à cela près que, le lanterneau n'est plus un élément ajouté sur le toit, mais constitue la toiture dans la partie avant de la salle, les baies étant percées dans les parois qui relient le plafond voûté au toit. Au Cinéma du Delta, en revanche, le fameux lanterneau est presque supprimé ; de surcroît, aucune trace d'ouverture autre que deux batteries de petits châssis latéraux, à l'avant et l'arrière de la salle, dont la section totale atteint à peine 2 m². Ceci dit, d'après les indications détaillées sur les plans, trois aspirateurs-ventilateurs électriques sont prévus : deux pratiqués dans le mur arrière de la salle débitant 1200 m³ par heure, et le dernier d'un débit de 5000 m³ environ, dans une cheminée au dessus du plafond ajouré, côté écran. Ce projet de M. Oudin est en fait le seul de cette époque qui, d'une aération directe nettement insuffisante, se voit accorder la tolérance de la Commission supérieur de voirie pour obtenir le permis de construire. Cette instance précise dans son rapport : « ... les deux ventilateurs électriques placés dans le mur du fond de la salle peuvent être considérés comme ayant la

²⁹² Archives de Paris, Vo11 3002 / Vo11 1105

force nécessaire pour assurer le renouvellement du cube d'air de la pièce dans la proportion d'une fois et demi par heure ». ²⁹³ En effet, la ventilation mécanique est, en général, considérée et adoptée comme un mode d'aération complémentaire ; associée au lanterneau traditionnel, elle sert à pallier le petit écart entre la surface réglementaire des ouvertures exigées et celle assurée concrètement par le projet. Il est intéressant de noter que l'usage de ventilateur électrique n'est envisagé que dans des salles projetées en béton armé (Splendid, Danton, Moderne Aubert, Delta, ce dernier représentant une structure composite). Ceci révèle-t-il l'attitude cohérente des bâtisseurs de ces cinémas, face aux nouvelles techniques ? Difficile de se prononcer sur les commanditaires (les deux grandes sociétés des Etablissements Aubert et Cinémas Family Palace, la modeste Bonal et Cie, et l'exploitant particulier Messie). Quant aux architectes, un certain penchant pour les nouveautés, « l'innovation et la modernité », se manifeste à travers les projets d'Eugène Vergnes et de Marcel Oudin ; ceci, aussi bien au niveau de la décoration et de la composition de façade que sur le plan des solutions techniques. Dans la disposition intérieure des salles, en revanche, l'adoption des partis « typiques » semble être de rigueur même chez ces architectes-là.

²⁹³ Archives de Paris, Vo11 3259

2. Premières réflexions sur l'architecture cinématographique (1920-1928)

A l'aube des années 1920, le cinématographe se trouve en exploitation depuis un quart de siècle. Des milliers de films ont été produits : souvent des adaptations de pièces théâtrales ou de farces populaires, des reproductions de fameux épisodes de l'Histoire, mais aussi des « documentaires » : scènes d'actualités, des voyages de chefs d'états, vues des « tranchées » ou de fronts des conflits²⁹⁴. Depuis les années d'avant guerre, une dizaine de périodiques spécialisés en cinématographie sont en publication de manière plus ou moins régulière ; parmi les plus anciens, *le Ciné Journal* paru dès 1908 qui subsistera pour trois décennies encore²⁹⁵. Ces revues se proposent, en général, de promouvoir le cinéma, contribuent à l'organisation de la corporation, font l'intermédiaire entre les fabricants, les distributeurs, les exploitants et le public, enfin combattent « pour transformer en art ce qui n'était qu'une industrie »²⁹⁶. En effet, le cinéma s'est confirmé comme ... on ne sait encore quoi : plus qu'un simple divertissement, mais guère un art à part entière. En tout les cas, ses jours ne semblent plus en danger, loin de là, son brillant avenir est généralement pressenti. Le Bottin du commerce recense, à cette époque, non moins de deux cents salles de cinéma à travers Paris. Celles-ci sont, pour une part minime, d'anciens établissements de spectacles reconvertis, peu ou prou transformés ; mais majoritairement, elles résultent de réalisation de projets de diverses envergures. Or cette production architecturale non négligeable, du moins quantitativement, n'a guère suscité l'intérêt des milieux architecturaux ; elle n'a pas fait non plus l'objet de publication dans les revues d'architecture. Malgré cette abondante production bâtie, la question de savoir comment il faudrait construire les cinémas n'a pas été explicitement posée ; pas plus que celle de savoir comment on les a construits jusque là. C'est au lendemain de la Grande guerre que de telles interrogations et réflexions sont soulevées ; l'initiative vient des cercles cinématographiques plutôt que des milieux d'architecture.

²⁹⁴ Pour une filmographie de cette période voir les travaux de Raymond Chirat et Eric Le Roy dont un compte rendu est proposé dans A. Gili 1995, p. 361.

²⁹⁵ Voir à ce sujet Beylie 1997 ; ou consulter le site de la Cinémathèque française :

<http://www.cineressources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI&filtre=TOUTES&filtre2=1&filtre3=2&filtre4=4&filtre5=1&filtre6=1> ; dernière visite 03/06/2011.

²⁹⁶ *Ciné Journal*, l'éditorial du 15 août 1915.

2.1. Revues cinématographiques, conseils architecturaux

Les trois années suivant la fin de la guerre voient une vague de création de périodiques plus ou moins spécialisés en cinématographie. Avant le déclenchement des conflits, on trouvait à peine une dizaine de revues consacrées au cinéma, publiées régulièrement. Moins de la moitié d'entre elles ont survécu à la guerre, à l'instar du *Ciné Journal* et du *Courrier cinématographique* ; en contrepartie, une vingtaine de nouveaux périodiques voient le jour entre 1918 et 1922. Bien que la plupart connaisse une courte destinée, s'arrêtant au bout de deux voire trois années de publication, d'aucuns deviendront de durables revues spécialisées, paraissant jusqu'à la fin des années 1960 comme *La Cinématographie française* et *Le Cinéopse*. Celle-là, un hebdomadaire dirigé au début par Pierre Simonot, s'adresse au grand public aussi bien qu'aux professionnels. Elle traite de tous les domaines du cinéma au point d'être considérée comme « la plus complète des revues corporatives »²⁹⁷. *Le Cinéopse*, lui, est un mensuel relativement volumineux, créé par Georges Michel Coissac, l'un des premiers historiens du cinéma avec son *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*, publiée en 1925. Il se propose « d'étudier les grands problèmes du cinéma dans leur universalité et leur généralité »²⁹⁸. Avec de telles orientations générales, ces deux revues cinématographiques ne sauraient négliger les problèmes de l'exploitation, précisément celui de l'établissement des salles de projection. D'autant plus qu'à cette époque, la construction de nouveaux cinémas bat son plein, comme en témoigne, d'une manière anecdotique, le chroniqueur du *Journal* : « ... au coin d'une rue, écrit-il en octobre 1921, un nouvel édifice s'élève. On peut être assuré d'une chose : c'est une banque ou un cinéma »²⁹⁹. C'est d'abord G.M. Coissac qui, dans les pages du *Cinéopse*, aborde de manière concise les problèmes concrets de la construction de nouvelles salles et ce, dès le mois de mai 1920. L'exemple est aussitôt suivi par *La Cinématographie française* ; dans son numéro du 12 juin, celle-ci traite le sujet mais avec une approche quelque peu plus « théorique ».

2.1.1. « Construire » selon Georges-Michel Coissac (1920)

Le Cinéopse qui se veut « l'organe mensuel de l'industrie cinématographique » ouvre, à compter de son neuvième numéro de mai 1920, une rubrique intitulée

²⁹⁷ <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=290>, dernière visite 03/06/2011.

²⁹⁸ <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=365>, dernière visite 03/06/2011.

« Construire ! ». Dans l'introduction, parlant de la motivation de cette nouvelle chronique, G.M. Coissac évoque la perplexité des exploitants face aux problèmes que pose l'établissement de nouveaux cinémas :

*Il ne passe pas de jour, affirme-t-il, sans que nous recevions la visite d'exploitants de cinéma se plaignant des difficultés qu'ils rencontrent dans la construction de nouvelles salles [...] nous ouvrons donc, ajoute-t-il, dès aujourd'hui, dans notre revue, une rubrique « construire » où nous examinerons tous ces problèmes et où nous donnerons des conseils qui éviteront bien des déboires et des désillusions.*³⁰⁰

Ainsi est entreprise la publication d'une série d'articles qui, parus régulièrement dans les trois numéros suivants, traitent de divers aspects de la construction des cinémas ; aspects qui se regroupent, comme cela est signalé dès la première chronique, en trois axes principaux :

*I. Les salles de cinéma et conditions à imposer aux architectes ; II. Les difficultés que rencontre actuellement la construction : ce qu'il y a de vrai et d'exagéré dans les doléances des entrepreneurs ; III. Comment parer aux difficultés de la construction : conseils sur les clauses que doit comporter un bon marché de construction ...*³⁰¹

Mais ce n'est qu'à travers le premier axe, développé dans ce même numéro de mai 1920, que sont étudiées les questions relatives à l'architecture proprement dite des salles. Les trois articles suivants abordent respectivement les problèmes généraux de la construction tels le devis estimatif, le manque de matériaux, les grèves des ouvriers et leurs implications pour l'entrepreneur et le client. Cette chronique s'achève par un article exposant l'exemple d'un « juste » marché de construction conclu entre exploitant et entrepreneur³⁰².

Après l'introduction de la rubrique, dans une partie intitulée « Les salles de cinéma : conditions que doivent remplir les salles de cinéma modernes », Coissac se livre à une dissertation sur certaines caractéristiques architecturales du cinéma ; sans préciser, toutefois, s'il a eu recours, pour ce faire, à des conseils d'architectes. Il semblerait, néanmoins, qu'il s'appuie sur ses propres observations, puisqu'il s'empresse d'indiquer d'emblée : « la façon la plus simple et la plus sûre pour étudier une question de ce genre

²⁹⁹ Cité in Mitry 1987, Tome 2, p. 366.

³⁰⁰ Coissac 1920, p. 177.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Voir *Le cinéopse*, respectivement le n° 10, juin 1920, le n° 11, juillet 1920 et le n° 13, septembre 1920.

consiste à examiner ce qui s'est fait à condition, souligne-t-il néanmoins, de bien démêler les raisons qui ont déterminé tel ou tel choix. »³⁰³ Il met alors l'accent sur « les conditions particulières soit à un terrain, soit à un exploitant, soit à une époque ». Elles peuvent entraîner, selon lui, différents types de constructions et altérer la conception *a priori* de l'architecte pour la salle, obligeant ce dernier à « des *acrobaties* souvent ingénieuses mais qui n'auraient pas leur justification dans d'autres circonstances ». Comme exemple de ces « conditions particulières », Coissac évoque le réaménagement en cinéma des salles existantes, music-hall ou salle de bal, ou encore le budget restreint de l'exploitant, sans oublier enfin la pénurie de certains matériaux. Cette dernière imposerait « la construction en briques et charpente de projets prévus en béton armé », ce qui ne va pas sans bouleverser complètement les plans. Par conséquent, l'auteur propose « de faire confiance à l'architecte que l'on a choisi et de se fier à son habileté pour tirer parti de ce qui existe : terrain sur lequel il doit bâtir, ou local qu'il doit transformer ».

Après ce préambule, Coissac se focalise sur « le grand problème » de la salle de cinéma : la visibilité. Il oppose, à cet égard, les cinémas aux théâtres où, insiste-t-il en reprenant un lieu commun, « la belle clientèle vient pour être vue ». Dans un théâtre, les principaux problèmes sont, d'après lui, la décoration et l'acoustique « auxquels on sacrifie quelquefois même le confortable ». Dans les cinémas, en revanche, il propose de poser un « principe absolu » : « l'écran doit être parfaitement vu de toutes les places sans exception ». Il pronostique ensuite les ennuis majeurs de la visibilité qui sont l'obliquité, le trop grand éloignement, les spectateurs des rangs antérieurs et les colonnes. Puis, il avance des solutions concrètes pour remédier à chacun. Les colonnes sont, d'après GM Coissac, « assez peu gênantes » attendu que l'usage du ciment armé permet d'importants encorbellements jusqu'alors impossibles. Partant, il se contente de suggérer qu'elles « doivent être placées judicieusement et en petit nombre ». De même, en ce qui concerne le trop grand éloignement, il propose d'agrandir l'écran, tout en rappelant que « un écran trop grand est mal vu des places les plus proches ». Quant à l'obliquité, il ne voit d'autre solution que de supprimer les places trop près de l'écran ou trop sur les côtés. Même s'il convient qu'un certain nombre de places à tarif réduit peuvent être logées sur les côtés, il ne manque pas d'avertir, cependant, que les spectateurs occupant de telles places pourraient emporter une mauvaise impression de l'établissement. Par conséquent, il conseille de « supprimer autant que possible toutes les places où l'écran est vu sous un angle inférieur à 50 degrés ». D'où provient cette norme ? Coissac n'en dit mot, mais elle paraît relever de l'expérience. Enfin, il clôt l'étude de la visibilité par « la question beaucoup plus délicate de la gêne que les

³⁰³ Coissac 1920, p. 177. Les citations suivantes sont toutes extraites de ce même texte.

spectateurs eux-mêmes apportent à ceux qui sont derrière eux ». A ce propos, il évoque « l'artifice », généralement adopté aux théâtres, de disposer les sièges en quinconce. Mais il trouve préférable d' « aborder franchement le problème de face et poser en règle que pour chaque place la ligne visuelle passant au dessus de la tête du spectateur précédent doit atteindre l'écran au dessous de son bord inférieur ». Coissac préconise donc un plancher légèrement incliné vers l'écran au rez-de-chaussée et un amphithéâtre en gradins pour la galerie. Il précise, en outre, que la pente du plancher ainsi que celle des gradins peuvent être rigoureusement calculées par une étude graphique dont résulterait leur « courbe mathématique exacte ». Aussi recourt-il à une figure schématique pour donner un exemple d' « une disposition rationnelle » [Fig. 51, p. 164]. Sur cette figure, illustrant la coupe longitudinale d'une salle, on remarque le tracé des rayons visuels, le plancher incliné et la galerie en gradins dont les pentes ne sont pas pourtant chiffrées. On peut également noter l'absence d'aile latérale pour la galerie, élément pourtant courant dans les salles de cette époque auquel n'est faite aucune allusion. De même, Coissac omet, dans ce schéma, la disposition de la cabine d'opérateur dont il ne dit, d'ailleurs, que quelques mots, à la fin de l'article, en parlant des théâtres transformés en cinéma. Ceci témoigne de la place secondaire qu'occupe cette pièce dans les cinémas jusqu'à réalisés, puisque Coissac se réfère, comme il l'a explicité d'entrée de jeu, à « ce qui s'est fait ».

Après la question de la visibilité, Coissac juge nécessaire d'aborder celle de l'acoustique attendu que, désormais, « ... la musique est appelée à avoir une place prépondérante au cinéma ... » et que nombre de salles sont équipées de « grands orchestres symphoniques » et d' « orgues d'église ». Il se contente, à ce sujet, de souligner que contrairement à la visibilité dont le problème peut être résolu *a priori* et sur le plan, l'acoustique de la salle ne se dévoile qu'après la réalisation des travaux et l'installation des équipements. Aussi, il se propose d'évoquer quelques exemples de salles parmi « les mieux construites, les mieux disposées » de Paris, en appliquant une certaine catégorisation. D'abord, il cite Lutetia Wagram, le Palais Rochechouart, Cinéma Récamier et Max Linder comme des salles où l' « on voit de partout » ; les futurs directeurs de cinéma pourront donc s'en inspirer très heureusement, notamment « de la sobriété des ornements, de leur bon goût et de la parfaite disposition des rangées de fauteuils ». Ensuite, il mentionne des salles fastueuses ou des « bonbonnières » telles l'Omnia, l'Aubert Palace, le Royal Wagram, le Ciné Opéra, ou encore le Magador Palace « ayant coûté 6 millions ». Celles-ci se caractérisent, selon Coissac, par leur confort comparable à celui de « n'importe quel music-hall d'Angleterre ou d'Amérique ». Dans cette même catégorie, il se livre à une courte description élogieuse de la salle Marivaux, la qualifiant tour à tour de « bijou très parisien bien que du style byzantin », d'une « salle luxueuse, confortable et pratique » car « on y voit

bien et l'on y est vue ». Il loue alors la décoration de cette salle, ses loges de corbeille qui font « valoir les fleurs exquises que sont nos parisiennes », et les baignoires où « l'on peut être au spectacle, ignoré, solitaire, tout au rêve ... ». Enfin, dans la catégorie des salles reconverties, il cite le Gaumont Palace, l'ancien Hippodrome de la place Clichy, comme « le type parfait du cirque transformé en cinéma ».

Coissac poursuit son étude des cinémas avec une sommaire typo-morphologie, donnant pour chaque type des exemples parisiens. Il distingue six types de salles en fonction de leurs plans : les carrées, les rectangulaires en longueur et en largeur, les circulaires et les elliptiques, et enfin les trapézoïdales. Il ne porte, à cet égard, aucun jugement ni commentaire, et se contente d'exposer les différentes configurations possibles et expérimentées. Arrive, ainsi, le dernier passage de l'article, consacré à la question de la transformation des salles existantes. Coissac juge indispensable, pour un tel projet, « de lire, d'étudier et d'approfondir » certains « ouvrages techniques », ouvrages qu'il ne cite pas. Il affirme simplement que « traiter la projection cinématographique comme une exploitation de café-concert serait une grave erreur » sans plus d'explication. S'intéressant aux théâtres transformés en cinémas, il évoque brièvement la projection par transparence et la disposition de la cabine au fond de la scène, dispositif qui offre, selon lui, l'avantage de préserver les loges de face et surtout de gagner en sécurité. Il termine son propos par un retour à la question primordiale de la visibilité ; il fait noter que, en cas de transformation en cinéma, « ... 60% des places d'une salle de théâtre sont inutilisables. De toutes les loges de côté (cour et jardin) on ne verrait la projection que de biais ou en raccourci ce qui est insupportable ». A remarquer, cependant, que Coissac passe sous silence l'existence de telles loges latérales dans nombre de cinémas dont lui-même a cité quelques uns comme de bons exemples, à l'instar de l'Omnia.

Ce premier essai sur l'architecture des cinémas, abordant seulement quelques aspects, brosse le tableau de l'expérience jusqu'alors acquise. Les conseils pratiques et concrets y sont peu nombreux et concernent essentiellement la visibilité ; cette dernière étant considérée, à juste titre, comme la question principale dans une salle de cinéma. D'autres problèmes non moins importants ne font guère l'objet d'observation ni de réflexion particulière ; entre autres la disposition de la cabine, les dégagements de la salle ou encore l'aspect extérieur et la composition de la façade. Les exemples présentés dignes d'être suivis, sont presque tous choisis parmi les grands établissements prestigieux des quartiers élégants de Paris. Les modestes salles des secteurs populaires demeurent pour ainsi dire négligées, bien qu'elles constituent, à cette époque, la majeure partie du parc parisien. Ceci paraît d'autant plus paradoxal que ce seraient vraisemblablement les directeurs de ce genre

de cinémas qui auraient besoin de tels conseils, les grands exploitants pouvant s'offrir les services des architectes renommés présumés les plus compétents. En tout cas, cette tentative de G.M. Coissac a le mérite d'ouvrir les pages des revues à l'étude des cinémas existants ainsi qu'à la réflexion sur l'architecture cinématographique. La rubrique « Construire » s'éclipse au bout de cette série de chroniques pour ne réapparaître que deux ans plus tard, avec un article signé Louis d'Herbeumont, intitulé « La construction des cinémas »³⁰⁴. Paru en avril 1923, ce nouvel essai évoque tout d'abord les publications consacrées aux salles de cinéma depuis 1919, citant notamment les périodiques *L'Architecture* et *La Construction moderne*, mais aussi un ouvrage publié peu auparavant par Eugène Vergnes. L'article d'Herbeumont est en grande partie l'éloge de cet architecte ; posant comme cinéma exemplaire son Palace Monge dont le chroniqueur loue particulièrement la bonne ventilation et l'éclairage agréable, sans toutefois en donner une description détaillée. Le texte ne comporte point de conseil concret, et peu de commentaire sur l'architecture proprement dite des cinémas ; des hommages, en revanche, à Eugène Vergnes dont « les œuvres [et les nombreuses études] ont fait faire un très grand pas à la construction des cinémas et doivent être données en exemples »³⁰⁵. Nous étudierons prochainement la contribution de cet architecte à l'architecture cinématographique.

2.1.2. *La Cinématographie française* et la salle modèle

A peine un mois après la première chronique du *Cinéopse* sur la construction des cinémas, le correspondant en Italie de *la Cinématographie française*, introduit dans le numéro de juin 1920, un article intitulé « La salle de projection modèle », sous la rubrique « Industrie et technique ». Il présente l'auteur de la chronique, Armand Papô, « un jeune et distingué ingénieur italien, plus spécialement versé dans les industries cinématographiques ». Celui-ci écrira désormais pour la revue, de temps à autre, des « chroniques scientifiques » sur divers aspects du cinéma. Pour commencer, il aborde la question de « construction de la salle de spectacle moderne »³⁰⁶. L'ingénieur Papô reconnaît d'entrée de jeu, que son projet pourrait paraître audacieux car il rompt avec « la tradition établie et le système d'économie cher aux exploitants ». Il invoque toutefois « la commodité et la plus grande hygiène du public » comme les vertus de ce modèle. On est donc, d'emblée, averti que, contrairement à Coissac qui se référait à « ce qui s'est [était] fait » pour exposer une synthèse des expériences, ici, il s'agit d'un « modèle », ayant pour objectif de

³⁰⁴ *Le cinéopse*, n° 44, 5^{ème} année, avril 1923.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ *La cinématographie française*, n° 84, 3^{ème} année, 12 juin, 1920, p. 12. Les citations suivantes sont tirées de ce texte.

« moderniser » voire « rationaliser » les salles de projection. En outre, Papô propose de remédier à cet inconvénient « odieux et illogique » du système actuel qui fait que le spectateur peut entrer dans la salle à tout moment et voir le film en commençant par la fin. Il est d'avis que le cinéma ne doit plus être considéré comme « un passe-temps de gens inoccupés » mais comme « un enseignement et une école » à portée de la grande masse. Dans cette optique, et à travers un plan schématique [Fig. 52, p. 164], il décrit son projet :

... il s'agit d'un édifice formant un quadrilatère divisé en quatre secteurs ou salles de spectacles d'une contenance de mille places assises chacune – le nombre de places peut être augmenté ou diminué à volonté. On accède aux salles par d'amples couloirs qui partant des quatre points cardinaux de l'édifice viennent aboutir à une immense salle d'attente d'où dépendent les quatre salles de spectacle avec des issues de sécurité [...] La disposition intérieure de chacune des quatre salles devra être comprise suivant les méthodes modernes et pourra avoir, outre les places de fauteuils de parterre, deux séries de loges et de galeries supérieures. Une coupole mobile donnera de l'aération à tout le théâtre.

Ces quelques lignes permettent d'ores et déjà plusieurs remarques : d'abord, le projet est proposé pour un terrain d'assiette carré, isolé, ouvert sur tous côtés, conditions extrêmement rares dans un milieu urbain. Puis, ce terrain est divisé diagonalement de manière à engendrer quatre salles de spectacle en forme de trapèze. On voit donc apparaître l'idée de « multisalles » ; même si il ne s'agit pas encore de passer des films différents dans chaque salle. A noter aussi la préconisation de la salle en éventail, une configuration peu fréquente à cette époque. Ensuite, l'entrée des salles est aménagée du côté écran et la sortie du côté opposé, une disposition également rarissime. Enfin, bien que le plan schématique exposé représente « l'esquisse d'un parti », certains détails ne manquent pas d'appeler l'attention : l'ambiguïté totale de la disposition verticale et d'éventuelles différences de niveaux, ou encore les tambours prévus à la sortie de la salle et non à l'entrée. Plus intéressant, l'aménagement des sièges latéraux sous un angle de 45° par rapport à l'écran, ce qui ne diffère que peu d'avec la norme préconisée par Coissac (50°). De même, la suggestion de « deux séries de loges et de galeries supérieures », et d'une coupole mobile pour l'aération de la salle reflètent les dispositions expérimentées à cette même époque ou peu auparavant ; nous en avons déjà évoqué les exemples parisiens. Sur la façade schématique qui accompagne le texte [Fig. 53, p. 164], chaque entrée du cinéma en pan coupé forme un avant-corps avec porche cintré et bornes de pierre, flanqué de tourelles surmontées de flèches et deux statues sur une frise enguirlandée. Le corps de la façade percé de trois baies de sortie est plus sobrement orné avec un bas-relief au dessus de chaque porte, le tout couronné par une coupole métallique. Cette façade proposée pour le projet de cinéma

« modernisé » est, somme toute, assez classicisante ; si les idées de l'ingénieur Papô sont innovatrices en matière de disposition de la salle, sa conception de la façade du cinéma trahit un certain conformisme.

Pour la sécurité, le décor et les services, seuls quelques conseils sommaires sont avancés. L'auteur propose notamment de recourir à un système semblable au rideau de fer des théâtres pour doubler intérieurement la cabine de projection afin d'empêcher la propagation du feu dans la salle en cas d'incendie. En ce qui concerne la décoration intérieure, il la conçoit « très sobre », devant seulement « être égayée par des jeux de lampes de couleurs et une disposition de tentures claires et riantes » ; conception qui n'est pas non plus entièrement inédite puisque déjà expérimentée dans quelques salles parisiennes notamment celles construites par Henri Sauvage et Marcel Oudin. Quant aux services, Papô suggère que « des bars automatiques pourront également, très heureusement être installés dans le hall d'attente » ; l'obsession de l'ingénieur de tout automatiser, de tout mécaniser. Mais, comment fonctionnerait cette « multisalles » ? « Chaque film comportant généralement quatre parties, répond l'ingénieur italien, on pourrait projeter chacune des parties alternativement dans chacune des salles, ce qui fait que le film tout entier se déroulerait dans le même espace de temps ». Une projection donc continue, « à la chaîne » pour ainsi dire, qui permettrait au spectateur arrivant au cinéma de voir le film du début à la fin, moyennant une attente de quelques minutes seulement. Pour l'échange et la rotation des bobines entre opérateurs, un couloir circulaire mettrait en communication les quatre cabines, « si tant est vrai, ajoute Armand Papô, qu'on ne veuille pas faire usage d'un système de transmission pneumatique peu coûteux et fort avantageux » ; encore un signe d'aspiration de l'ingénieur à la mécanisation. Dans le dernier paragraphe de l'article, il aborde la justification financière de son projet. D'après ses calculs, la réalisation d'un tel projet en Italie coûterait environ deux millions de lires, somme qui équivaldrait aux honoraires annuels de quatre « divettes », « et sans médire les femmes muettes », à savoir donc les actrices des films. Or, « je puis affirmer, poursuit-il, que la commodité de l'installation des salles serait souvent bien plus agréable au public que les grimaces douteuses de la « Star » en renom ». Ainsi propose-t-il d'investir sinon davantage, du moins l'équivalent des sommes dépensées pour la production des films dans l'installation des salles. Le projet de l'ingénieur Papô ne parvient pas à séduire les commanditaires de nouvelles salles, son « cinéma modèle », un multiplexe longuement avant l'heure, passe presque inaperçu. Il ne semble pas, d'ailleurs, lui-même s'y tenir, puisque ses deux essais suivant, publiés dans les numéros de juillet et d'août 1920 de *la Cinématographie française*, sont consacrés aux « projections lumineuse par transparence » moyennant un écran en verre dépoli. Ce système pourrait être exploité dans les salles de cinéma, mais vu ses

avantages dans les salles éclairées, il le préconise pour des projections à fin pédagogique dans les écoles, comme substitut des toiles de fond au théâtre, et surtout pour des réclames lumineuses à l'entrée des cinémas³⁰⁷. L'ingénieur Papô abandonne donc son « incursion » dans le domaine de l'architecture, pour se concentrer sur des questions proprement techniques et « scientifiques » comme l'intitulé de la chronique le suggérait.

2.2. Cinéma et milieux architecturaux

L'intérêt des périodiques cinématographiques pour les problèmes architecturaux de la salle de cinéma sinon entraîne devance celui des revues d'architecture. En effet, à compter de 1921, la question de l'architecture cinématographique est abordée dans les périodiques d'architecture. Et encore, c'est *L'Esprit nouveau*, une revue consacrée à l'art et à l'esthétique en général qui propose la réflexion sur le sujet à quelques architectes renommés. Cette tentative précède de quelques mois la publication, pour la première fois, d'un cinéma dans *la Construction moderne*, une revue proprement architecturale.

2.2.1. Enquête auprès des « maîtres » (1921)

En octobre 1920, l'écrivain Paul Dermée, le peintre Amédée Ozenfant, et l'architecte-peintre Charles-Edouard Jeanneret, futur Le Corbusier, créent *L'Esprit nouveau*, un périodique qui se veut « revue internationale illustrée de l'activité contemporaine » ou encore « revue internationale d'esthétique ». Les archives de cette revue comportent des éléments révélant l'intention de la rédaction, alors dirigée par Dermée, de mener une enquête, auprès des architectes et des « cinégraphistes », sur la conception d'une salle de cinéma. Il s'agit d'une lettre sur papier à en-tête de la revue, datée 14 mars 1921, adressée à l'architecte-enseignant Heinrich Tessenow de la Kunstgewerbe Schulé [sic] de Vienne³⁰⁸. Signée « un administrateur », cette lettre fait part de la volonté du périodique de « publier les résultats d'une enquête sur les conceptions architecturales des salles de cinéma ». Il est aussi précisé : « le cinéma étant un art de récente date et qui n'a pas encore trouvé l'expression totale de ses moyens, ni les locaux parfaitement adapté [sic] à ses fins », or, la politique éditoriale de la revue consiste à « éclairer sur toutes les questions qui constituent les besoins essentiels et secondaires de la Société ». Il paraît donc que d'après la rédaction,

³⁰⁷ *La cinématographie française*, n°90, 3^{ème} année, 24 juillet 1920, pp. 20-21 et n° 94, 21 août 1920, p. 15.
³⁰⁸ Fondation Le Corbusier, Archives, A1 7-500.

d'une part, la nécessité et l'intérêt de réfléchir sur l'architecture des cinémas se fait sentir, et d'autre part, cette question essentielle n'a pas été jusqu'alors judicieusement traitée. Peut-être est-ce à l'instigation de l'architecte des fondateurs de la revue, Le Corbusier, qu'une telle enquête est entreprise. Point de preuve factuelle, quand bien même quelques indices sembleraient en attester, entre autres le choix des architectes consultés (ou à consulter). La lettre adressée à Tessenow mentionne les personnalités auprès desquelles l'enquête est faite, et ce, en deux listes distinctes : d'abord, les architectes, ensuite les cinégraphistes. La première regroupe des figures illustres de l'architecture moderne à travers le monde : A. Perret à Paris, F. Lloyd Wright à Chicago, T. Garnier à Lyon, P. Behrens à Berlin, H. Van de Velde à La Haye, H. Prost à Rabat, W. Gropius à Weimar, J. Hoffmann et A. Loos à Vienne, H. Bernoulli à Bâle. Cette sélection ne va pas sans trahir l'évidente préférence pour une certaine tendance architecturale, connue en France sous le nom du Mouvement moderne. En revanche, la liste des cinégraphistes, d'ailleurs nettement moins longue, excepté un certain Valden à Berlin, ne comprend que des parisiens célèbres tels Louis Forest, Louis Delluc ou Pierre Marcel.

Quoi qu'il en soit, le questionnaire de *L'Esprit nouveau* interroge ces personnalités sur trois points précis : « 1) Schéma d'une salle-type unique ; 2) Schéma d'un bâtiment-type consacré à l'exploitation de plusieurs spectacles cinématographiques [...] ; 3) Quelle est votre conception de l'utilisation du cinéma au point de vue des diverses combinaisons de la plastique, de la musique et d'éclairage etc. »³⁰⁹. Concernant le deuxième point, il est expliqué entre parenthèses qu'« on peut admettre que d'ici quelques années les exigences des spectateurs grouperont divers types de programmes comme dans le Théâtre où fut créé l'Opéra, l'Opéra-comique, l'Opérette, la Comédie et la Tragédie etc. »³¹⁰. L'appel à contribution de la revue est conclu par une remarque sur « l'intérêt intense » que le film seul fournit au public, ce qui serait à l'origine du fait que « ... jusqu'ici les questions d'esthétique, architecture, de visibilité, de confort, d'atmosphère, en dehors du film ont été négligées. »³¹¹ Ainsi sont sommairement avancés, sinon suggérés, les principaux enjeux de l'architecture cinématographique. Si l'entreprise même d'une telle investigation marque le besoin éprouvé, à cette époque, de penser et de théoriser l'architecture des cinémas. Elle révèle, aussi, le désintérêt, la négligence sinon le mépris des cinémas édifiés durant la quinzaine d'années précédentes ; d'autant plus que parmi les personnages sollicités, on ne retrouve aucun des architectes qui ont déjà construit des cinémas ; pis encore, aucun des architectes consultés, n'a jusque là réalisé ni conçu une salle de cinéma. N'est-ce pas d'ailleurs à cela que ressortit

³⁰⁹ Ibid, A1 7-501.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Ibid.

l'échec de cette enquête, avortée par le silence des principaux interrogés ? Toujours est-il qu'il n'y a aucune trace, dans les archives, de communication ni de réponse de la part des éminents interlocuteurs de la revue.

L'appel de *L'Esprit nouveau* à réfléchir sur les problèmes architecturaux du cinéma n'a pas été adressé exclusivement aux personnalités ci-dessus mentionnées. Une brève réponse d'Eric Mendelsohn, datée du 14 juin 1921, provenant de Berlin montre que lui aussi a été sollicité bien que son nom ne figure pas sur la liste. Tout en exprimant son souhait d'être abonné à la revue, il affirme être volontiers disposé à transmettre ses opinions sur les questions concernant le cinéma, quoiqu'il s'empresse d'ajouter : « ... mais cela prendrait encore un certain temps »³¹². A défaut d'envoi ultérieur, il paraît que l'architecte allemand n'aura pas tenu parole. Un autre architecte allemand moins connu, Hans Hansen de Cologne, a également été interrogé dans le cadre de cette enquête. Il fait parvenir à la rédaction de la revue, aussitôt que le 25 avril 1921, un essai d'une dizaine de pages manuscrites, rédigé dans un bon français, quoique marqué de quelques fautes trahissant une rédaction hâtive³¹³. Dans une notice introductive, il explique que, à son sens, il s'agit de résoudre par la pratique et par la théorie « la dissonance qu'il y a entre l'espace vivant et la reproduction projetée ». Il semble entendre par là que le programme d'une salle de cinéma souffre d'un paradoxe intrinsèque (public vivant dans la salle / illusion de vie sur l'écran) dont la solution incomberait aux concepteurs des cinémas. Par ce prologue pour le moins ambigu, l'auteur se lance dans une diatribe contre le cinéma.

*Je suis un ennemi du film, déclare-t-il d'emblée, qui enlève à l'homme ses forces psychiques, tout en se donnant un air de supériorité, et qui, réellement lui est supérieur par l'utilisation intégrale de la mécanique. Je suis son ennemi parce que je sais que cette supériorité n'est qu'illusoire.*³¹⁴

L'architecte Hansen essaie, par la suite, de justifier son aversion pour le film, en opposant à la perception active de l'espace et du monde par l'esprit humain, la vision passive que lui imposent les images projetées dans les salles obscures. Ainsi, il accuse le cinéma, sans toutefois utiliser ces termes, d'aliéner et d'abrutir l'humanité : le spectateur « met entre les mains de l'opérateur son âme vivante remplie de la vie intense des rues et des places publiques ... »³¹⁵, n'ayant « ... rien à faire que d'accepter la projection toute achevée du film

³¹² Fondation Le Corbusier, Archives, B2-169.

³¹³ Ibid. B2-1610 à 1619.

³¹⁴ Ibid. B2- 1611.

³¹⁵ Ibid.

comme un destin et un fait ». ³¹⁶ Cette critique du spectacle cinématographique n'est pas sans évoquer à certains égards l'approche des cinéastes marxistes russes, notamment celle de Dziga Vertov ³¹⁷. Les réflexions de ce dernier se traduisent, deux ans plus tard, en 1923, par la thèse du « ciné-œil » qui devrait « prendre la place de l'œil humain dans la représentation visuelle du monde » ³¹⁸. La vision de Hansen n'est pas non plus loin des idées brechtiennes dans le domaine du théâtre ; celles-ci seront formulées, un quart de siècle plus tard, dans la théorie de « distanciation » ³¹⁹. Quoi qu'il en soit, Hans Hansen estime que « l'enquête de *l'Esprit nouveau* ne demande pas moins que de réunir ces deux mondes séparés, ou plutôt de les mettre en rapport ... » ³²⁰

J'essaierai dans ma réponse à cette question, écrit-il, de remettre le film à la place qui lui revient ; j'essaierai de faire rentrer en leurs droits les formes réelles de l'espace que le film a dégradées. L'architecture, conclut-il enfin, ne sera pas l'esclave de sensations projetées sur l'écran mais un art véritable qui a son harmonie et son rythme à lui qui dominera le film au lieu de se laisser dominer par lui. ³²¹

Se basant sur cette vision du programme, l'architecte allemand entreprend, à travers un texte de plus de cinq pages, sans dessin ni schéma à l'appui, l'exposé de sa conception de ce qu'il appelle tour à tour « la maison du cinéma » et « la maison des sensations ». Il la conçoit comme « une tour » réunissant « tout ce qu'une civilisation nouvelle peut offrir en fait de sensations » ³²² ; cette tour constituera « une forme nouvelle de ces édifices destinés à recevoir de grandes assemblées et à répondre à tous les désirs s'élevant au dessus de la sphère de la vie journalière » ³²³. Pour l'emplacement de cet édifice gigantesque qui « tient à la fois de la foire, des fêtes populaires et de la cathédrale », il propose le centre des quartiers animés. Quant au but de cette construction, il affirme que l'on ne saurait le définir « en deux mots » ; « ce n'est assurément pas le film, insiste-t-il, mais le film s'y retrouve partout dépouillé de sa signification actuelle » ³²⁴. Le projet qu'il décrit longuement pourrait se résumer ainsi : un plan en forme d'étoile à cinq branches dont chacune est aménagée, au rez-de-chaussée, en un hall prolongeant les rues qui mènent au cinéma ; ces halls seront bordés de magasins, de salles de réunions, de librairies, de maisons d'art et de musique, de cafés, bars et cabarets ; somme toute, un centre culturel avant l'heure. De larges escaliers

³¹⁶ Ibid. B2-1613.

³¹⁷ Sur Vertov voir Mitry 1973, p. 249.

³¹⁸ Voir Banda & Moure 2011, « kinoks-révolution » par Dziga Vertov, pp. 88-90.

³¹⁹ Pour un récent essai sur ce sujet voir Von Held 2011, en particulier p. 16.

³²⁰ Fondation Le Corbusier, Archives, B2-1613.

³²¹ Ibid. B2-1614.

³²² Ibid.

³²³ Ibid. B2-1615.

en spirale mais aussi un vaste ascenseur central conduisent, au premier étage, à un promenoir circulaire. Ce dernier est doublé extérieurement d'un deuxième promenoir, et entre les deux s'étendent les cinq salles de projection non isolées, ni même séparées par un simple rideau, de manière à rester en contact avec la foule bruyante des passants ; « tout cela dérangera le spectateur, reconnaît l'architecte, mais ce dérangement est voulu. [Car] Tout en suivant le film, il ne doit jamais oublier la vie réelle qui ne s'arrête pas »³²⁵. Quant à la disposition des écrans, Hansen les envisage groupés en prisme autour de la grande colonne centrale qui soutient l'énorme coupole de la tour. Au dessous de cette coupole, seront installés l'orchestre et l'orgue, jouant une seule musique, entendue dans toutes les salles ; une musique inspirée, suggère l'architecte, de toutes les musiques du monde, de la Chine aux tribus nègres et mêmes des cris et bruits d'animaux. Dans son projet, H. Hansen prévoit, en outre, une sorte de promenade architecturale :

*Le promenoir circulaire, écrit-il, qui est le point de départ d'un chemin ascendant est orné à droite et à gauche, autant que possible, sans que la vue en soit gênée, de sculptures monumentales ; elles nous mènent peu à peu de l'obscurité des étages inférieurs vers les régions plus claires des étages supérieurs. A mesure qu'on s'élève sur cette rue en spirale la « maison des sensations » échappe aux limites tracées par but qu'on lui imposait jusqu'à présent, pour réaliser d'une façon de plus en plus parfaite la fin plus haute qui lui est propre : être œuvre d'art et espace purement et simplement sans but utilitaire.*³²⁶

Cette description écrite de l'idée architecturale de Hansen n'est pas sans évoquer les dessins de Piranèse, ou davantage le projet de Tatline, deux ans auparavant, pour « un monument à la troisième internationale » [Fig. 54, p. 164]. Lui-même explique l'idée de la tour comme une formule qui « tente de montrer comment une rue peut s'élever continuellement en contournant un édifice. Elle n'est que, précise-t-il, la réalisation d'une direction immuable, une ascension perpétuelle allant aussi loin que la volonté d'une génération peut en pousser la construction »³²⁷. C'est ainsi, en tout cas, que l'architecte Hansen compte faire primer l'architecture sur le film ; concevoir « la maison du cinéma » tel qu'elle soit, elle-même indépendamment du film, « une sensation au sens le plus profond du mot », qu'elle concrétise un espace de perception de la vie, qu'il y ait des projections ou non. Il est vrai que ce genre de projets fantaisistes est chose courante à cette époque, surtout chez les architectes allemands et les constructivistes russes³²⁸. Néanmoins, une telle

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid. B2-1616. On remarquera ici l'étonnant rapprochement avec la « distanciation » de Bertolt Brecht.

³²⁶ Ibid. B2-1617.

³²⁷ Ibid. B2-1619.

³²⁸ A ce sujet voir Frampton 2006, p.130, 167-177 ; Ragon 1986, pp. 93-106 et 112-123.

conception innovante, rompant avec l'idée classique de salle de spectacle, aurait mérité une traduction dans le langage architectural ; une esquisse aurait pu illustrer la singularité de cette conception et faciliter l'appréhension de l'idée architecturale. N'est-ce pas à cause du défaut de plan et de schéma que cette conception insolite, plutôt proche du nouvel esprit de la revue, n'a pas trouvé sa place dans les pages de *L'Esprit nouveau* ? Attendu que la revue a insisté dans son appel à contribution : « ... voudrez bien nous répondre d'une manière extrêmement succincte en éclairant votre exposé par des dessins et schémas que nous reproduirons. »³²⁹ Quoi qu'il en soit, la réponse de l'architecte Hansen semble être la seule parvenue à la revue, avec toutefois celle, beaucoup plus courte et nettement moins ambitieuse, d'Henri Sauvage. Ce dernier, par une lettre datée 3 juin 1921, vient affirmer son intérêt pour la revue « si particulièrement vivante »³³⁰. Il fait allusion au dernier article de M. Le Corbusier-Saugnier –entendu « Trois rappels à MM les architectes »- dans lequel il a vu « l'expression de mes [ses] idées personnelles ». Il estime donc que quelques unes de ses dernières tentatives, marquant l'aboutissement de ses travaux précédents, pourraient intéresser les lecteurs de la revue.

*Je n'ai pas besoin de vous dire, écrit-il avant de présenter ses projets, combien de temps il faut consacrer à oublier ce que l'Ecole a prétendu nous apprendre, et combien la prison dans laquelle on nous enferme est solidement verrouillée. Aussi n'ai-je pas la prétention, en vous adressant les documents ci-joints, d'apporter des solutions définitives à des problèmes si complexes, mais simplement ma part contributive à votre bel effort.*³³¹

Les documents auxquels Sauvage fait allusion ne figurent pas dans les archives de la revue, mais d'après ses propres explications, il s'agirait d'une photo représentant la maquette d'une cité ouvrière collective dans un grand centre, conçue dans le cadre « d'une série de recherches relatives à l'intensification et l'éclairage des rues », mais aussi d'une étude de la salle de spectacle théâtre-cinéma qui offre « des dispositions assez nouvelles au point de vue projection, décoration, évacuation du public, acoustique et visibilité »³³². En l'absence des documents évoqués, il nous est impossible d'apprécier les prétendues innovations de Henri Sauvage, néanmoins, nous pouvons affirmer qu'à cette date, il vient d'achever les projets de ses deux cinémas parisiens, le Sèvres et le Belgrand, où comme nous l'avons constaté, il a tenté notamment un nouveau mode de décor par des projections lumineuses et colorées. En revanche, dans la disposition des salles, aucune trace de rupture

³²⁹ Fondation Le Corbusier, Archives, A1 7-501.

³³⁰ Ibid. B2-168.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid. Il s'agit vraisemblablement de deux théâtres dont le HSVG, voir Minnaert 1994, 154-157 et 158-162.

avec la routine ; ladite étude de salle de spectacle fait-elle suite à la réalisation des projets ? Ceci expliquerait sa formule : « dernières tentatives qui sont un peu l'aboutissement de mes précédents travaux ». En tout cas, les dessins de Sauvage, pas plus que les écrits de Hansen, ne seront publiés dans *l'Esprit nouveau*. Par ailleurs, il semble que l'intérêt de la revue pour la cinématographie va décroissant ; si dans les premiers numéros, une rubrique « Cinéma », signée Louis Delluc, est consacrée à de courtes critiques des films du jour, à compter de 1921, les articles sur le « septième art » sont rarissimes. Y a-t-il un rapport entre ce « désinvestissement » dans le cinéma et la direction progressivement exclusive de la revue par Le Corbusier ? Ce dernier est, en effet, plutôt réticent face à la tournure que prend l'évolution du cinématographe à cette époque. En témoigne notamment son essai intitulé *Esprit de Vérité*, rédigé pour et publié dans la revue *Mouvement* en 1933. En cinq pages, Le Corbusier désapprouve ce qui est généralement produit dans le monde du cinéma, car selon lui, « la splendeur de la vie et son drame sont dans la vérité ; et le cinéma, pour 90% de sa production, est mensonge »³³³. Supposant l'influence du théâtre à l'origine de cette dérive, il est d'avis que : « Le théâtre et les gens de théâtre qui racontent des histoires ont mis le cinéma en perdition. Ces gens pleins d'emphase et de phrases se sont interposés entre nous et le véritable "voyeur" : l'objectif »³³⁴. Ainsi, il considère le cinéma comme un œil perfectionné capable de « découvrir la vie dans ce qu'elle a de vrai » ; traduisant cette « vérité de vie » par le « spectacle du monde » et « la vérité de nos consciences », autrement dit par la dichotomie cartésienne objet/sujet : « la nature et la conscience humaine ». Il n'apprécie, dans le cinéma, que « le documentaire, surtout le scientifique [...] [qui] a révélé des mystères de l'univers qui étaient hors de notre perception »³³⁵. Cette vision du cinéma rappelle immanquablement celle, évoquée plus haut, du cinéaste russe, Dziga Vertov dont l'expression « ciné-œil » est le truchement³³⁶. Or, ces années 1920 constituent le début du triomphe et de la suprématie du cinéma-fiction, ou du cinéma-spectacle à l'américaine ; cela volatilise les espoirs de ceux qui, comme Le Corbusier, voyaient dans le cinéma un outil d'instruction plus qu'un moyen de distraction. D'ailleurs, les phrases par lesquelles il termine son essai en disent long ; jetant allusivement un blâme sur le Hollywood, il écrit : « Le cinéma fait appel à des yeux qui voient. A des hommes sensibles aux vérités. Diogène peut allumer sa lanterne : inutile qu'il s'embarque pour Los Angeles. »³³⁷ Quoiqu'il en soit, la première tentative de recueillir les réflexions des architectes d'une certaine autorité sur le cinéma échoue visiblement ; cela, partiellement en raison de peu d'intérêt que les « maîtres » sollicités portent et à cette jeune revue et son enquête, et à l'architecture

³³³ Fondation Le Corbusier, Archives, A3-203 à 207, sous le titre *Le Corbusier et le Cinéma*.

³³⁴ Ibid, A3-204.

³³⁵ Ibid, A3-206.

³³⁶ Voir supra et Mitry 1973, p. 249.

³³⁷ Fondation Le Corbusier, Archives, A3-207.

cinématographique, mais aussi à cause du changement sensible des lignes éditoriales de *l'Esprit nouveau* à l'égard du cinéma.

2.2.2. Le cinéma dans les revues d'architecture

Dans cette vague de tentatives d'étudier et de « théoriser » l'architecture des cinémas, les périodiques proprement spécialisés sont manifestement à la traîne. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1921, qu'une revue d'architecture ouvre ses pages à la réflexion sur la conception des salles en publiant, pour la première fois, un projet de cinéma réalisé ; il s'agit de *La Construction moderne* dont les livraisons du 25 décembre 1921 et du 1^{er} janvier 1922 consacrent quelques pages et planches à ce sujet. Une note de la rédaction, en bref préambule, compare « le développement extraordinaire » du cinéma à celui de la presse au siècle dernier, pour en évoquer ensuite les conséquences dans le champ de l'architecture :

*... au point de vue architectural, en quelques années, s'est construit un nombre considérable de salles destinées à la projection animée et il nous a semblé qu'on pouvait maintenant essayer de dégager les directives rationnelles qui doivent présider à la construction d'un cinéma.*³³⁸

Pour cette « mise au point », la revue a fait appel à « M. Vergnes, architecte à Paris » qu'elle estime, à cet égard, « ... particulièrement qualifié comme architecte de plus de vingt salles de cinémas et comme architecte et conseil technique du syndicat des Directeurs de cinématographes »³³⁹. C'est le même Eugène Vergnes dont nous avons déjà analysé trois projets, tous dessinés en 1919. A l'approche de ses cinquante ans, il n'aurait pourtant cumulé qu'une douzaine d'années d'expérience professionnelle, car n'ayant intégré l'Ecole des Beaux arts qu'en 1896, à l'âge de 24 ans³⁴⁰. Ses premiers projets datent de 1910 ; ceux-ci, d'ailleurs peu nombreux et peu marquants, consistaient en surélévations d'immeubles existants ou en constructions de un ou de deux étages³⁴¹. Cela dit, avec son activité débordante au lendemain de la Grande guerre, à laquelle fait allusion la revue, il devient le premier et l'un des rares architectes à avoir à la fois réalisé des salles et écrit sur l'architecture de cinéma. Pour illustrer son article, *La Construction moderne* publie la dernière « œuvre » de l'architecte, le Cinéma Family Palace à Malakoff [Fig. 55-56, p. 165].

³³⁸ *La construction moderne*, n° 13, 37^{ème} année, 25 décembre 1921, p. 97.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Delaire 2004, p. 422.

³⁴¹ Bertaut (s.d.), Vol. 3.

Ce premier cinéma publié dans une revue architecturale française est admiré notamment pour « la sobriété du style et la simplicité des lignes, en harmonie avec la destination de l'édifice qui s'adresse à une clientèle modeste ». Aussi la rédaction du périodique espère-t-elle montrer, à travers la publication de cet édifice : « ... avec quel soin et quelle recherche on peut étudier un projet, même si le programme fixé exclut une installation luxueuse. »³⁴² Ce prologue introduit le premier article de Vergnes, intitulé « L'Architecture cinématographique » qui, basé sur les expériences personnelles de l'architecte, devait mettre en évidence « les directives rationnelles » à observer dans la construction des cinémas.

Dans un premier passage relativement long, Eugène Vergnes évoque l'histoire et le parcours du cinéma durant les 25 années de son existence : de sa présentation inaugurale dans les sous-sols du Grand café à la période de l'exploitation foraine où le cinéma « fut un nomade [...] [et] comme tous les nomades, il n'eut [...] d'autre abri que la tente avec l'écran volant et une cabine démontable »³⁴³, puis son installation, comme attraction, dans « des hangars, des garages, des remises, des salles de café ». L'architecte propose ensuite de broser l'aspect de ces premières salles de cinéma :

... il est lamentable, écrit-il, le sol est de terre battue ou constitué par un plancher délabré ; les murs sont sales et lézardés. Comme sièges : des bancs ainsi que dans la plus modeste école. Un écran de toile presque blanche tendu sur châssis et pendu au fond de la salle. A l'autre extrémité sur des tréteaux, une boîte en fer à l'échelle humaine et démontable sert de cabine de projection [...] Au mur, comme décoration, quelques étiquettes : WC, défense de fumer, et puis quelques affiches : lithographies aux couleurs voyantes ou veules donnant une note décorative ...

Et les critiques se poursuivent : l'atmosphère étouffante car toutes les ouvertures ont été calfeutrées pour empêcher la lumière de s'insinuer dans la salle, des images tremblantes, une musique sommaire, un bruitage non au point etc. Puis, E. Vergnes ajoute qu'avec les progrès techniques, le cinématographe, ancré dans les mœurs, fut accueilli dans les salles de théâtre, quoique celles-ci ne lui convinssent guère : nombre de places souffrant de mauvaise ou de non-visibilité de l'écran, et la cabine de projection étant difficilement aménageable. Enfin, il en arrive à l'état actuel du cinéma :

³⁴² *La construction moderne*, n° 13, 37^{ème} année, 25 décembre 1921, p. 97.

³⁴³ Vergnes 1921, p. 98; les citations suivantes sont tirées de ce même texte.

Nous sommes déjà loin des premières installations décrites tout à l'heure, mais ce n'est pas le rêve [...] Les grands artistes de théâtre se mettent à interpréter les chefs-d'œuvre de la littérature. Les scénarios nouveaux et très adaptés au spectacle cinématographique par des metteurs en scène qui se sont révélés des maîtres viennent faire du cinéma un "cinquième art", l'art muet. Son développement lui interdit désormais une installation précaire ; il lui faut un cadre digne de lui [...] Et c'est un programme nouveau qui s'offre au constructeur, à l'architecte. Et ce programme ce sont les besoins mêmes du cinéma qui l'ont tracé car il y a un côté technique de la cinématographie qui est à la base de la conception des salles qui lui sont destinées.

L'architecte Vergnes commence alors à formuler ce nouveau programme. Comme Georges Michel Coissac, il pose en premier lieu, la question capitale de la visibilité : « la visibilité complète de l'écran de toutes les places est une obligation absolue ». Ensuite, il considère la capacité de la salle comme un élément déterminant car « le nombre des spectateurs devant être porté au maximum afin que le prix des places soit minime, et le cinéma garde son caractère populaire » ; et ceci « pose impérieusement le problème des larges circulations et des évacuations rapides », d'autant plus que « les spectateurs sont facilement sujets à panique au cinéma, vu la fausse réputation faite à celui-ci » quant au danger d'incendie. E. Vergnes souligne également le problème de ventilation et d'aération que ce grand nombre des spectateurs entraîne dans une salle où, de plus, « la lumière extérieure ne doit pas pénétrer et gêner la projection et de laquelle le son ne doit pas être gênant pour le voisinage ». De même, il considère l'exigence du public comme un facteur important en affirmant que « nous sommes à une époque où le confortable et le luxe dans le plaisir sont devenus des nécessités » ; par là, il entend qu' : « il faut que chacun soit assis confortablement à son aise et qu'il ne soit nullement gêné par les gens placés en avant ou à côté de lui, qu'il n'ait ni trop froid ni trop chaud, et qu'il ne soit pas placé dans un courant d'air ». Il reconnaît toutefois que « toutes ces exigences sont très naturelles mais, poursuit-il, posent au constructeur autant de problèmes ». Enfin, il fait allusion à l'obligation de satisfaire à des ordonnances et des règlements de Police et de l'Administration, promettant d'aborder toutes ces questions dans un écrit à venir. Le premier article de Vergnes dans *La Construction moderne* se compose de deux parties : la première expose un panorama plutôt simpliste de l'évolution des salles de cinéma, la seconde énonce les problèmes majeurs de la conception d'un cinéma, à savoir la visibilité, la circulation et la ventilation dans la salle, et le confort des spectateurs. Mais que propose-t-il comme réponse à ces problèmes ?

L'article suivant de Vergnes, censé mettre en évidence les nécessités du programme de salle de cinéma, est entièrement consacré à l'exposé de sa dernière

réalisation, un établissement cinématographique dans la proche banlieue parisienne³⁴⁴. Il s'agit d'une analyse, par l'architecte lui-même, de la logique et des étapes de conception. Il a débuté par la question, à son sens primordiale, de la capacité de l'établissement. Attendu que cette salle « devrait répondre à une population de 20000 habitants » dans une commune « susceptible d'extension », et concurrencer deux cinémas existants de 600 et de 400 places, « ... nous sommes arrivés, affirme l'architecte, à déterminer le chiffre de 1400 places comme nécessaire et raisonnable (car, ajoute-t-il entre parenthèses, il ne faut pas trop exagérer le nombre des places afin d'éviter le « creux » pendant les représentations de semaine). » Quant à la destination de la salle, à défaut de théâtre dans la commune, ils ont décidé –« nous » dans le texte voulant vraisemblablement dire l'architecte et le commanditaire- d'installer une scène bien équipée comportant un répertoire d'opérette et d'opéra-comique. Ensuite, E. Vergnes explique les motifs de l'orientation de l'édifice dictée essentiellement par la configuration du terrain ; ce dernier en forme allongée « imposait l'entrée en bout, la scène étant à l'autre extrémité contre un mur mitoyen », ce qui, d'ailleurs, n'a pas été sans avantage en ce qui concerne l'établissement des services de la scène ; ceux-ci venant ainsi en façade le long d'une rue latérale et bénéficiant d'accès, d'aération et d'éclairage directs. D'autre part, cet emplacement a permis, selon l'architecte, d'adopter au rez-de-chaussée un mode de circulation typique en L, à savoir entrée sur le petit côté face à l'écran et sortie par le flanc de la salle, le public de la galerie sortant « directement par des portes spéciales placées à la base des escaliers d'accès » ; « ce système d'évacuation, fait remarquer E. Vergnes, se rapproche le plus possible de ce qui est théoriquement le plus désirable, puisque chaque catégorie de public peut entrer ou sortir sans mélange ». Dans cette même logique, l'architecte fait allusion à la catégorisation des places de la galerie en deux classes, chacune desservie par un escalier latéral spécifique depuis le hall. Continuant l'analyse des accès, il souligne l'aménagement en biais des portes d'entrée dans la salle et sur le tambour, « afin que la lumière à l'ouverture des portes ne vienne pas jeter un reflet sur l'écran et que le courant d'air ne frappe pas les derniers spectateurs directement dans le dos ». Un autre parti que l'architecte pense avoir tiré de l'emplacement, consiste en l'installation, dans l'excavation existante côté entrée, d'un bar et de lavabos dont l'aération est assurée par la surélévation du porche d'entrée ; ceci « permettant, en outre, d'obtenir une plus grande pente dans la salle facilitant la visibilité. La scène restant au niveau de la rue pour la commodité des décors, chars ou animaux ».

Après la disposition générale, Eugène Vergnes explique en détail ce qu'il appelle « ... la plus importante des questions dans une salle de représentation cinématographique,

³⁴⁴

Vergne 1922, p. 107. Les citations suivantes sont tirées de ce même texte.

[à savoir] celle de la position de la cabine pour obtenir la meilleure des projections ». Il met ainsi en relief une question, jusqu'alors sous-estimée, souvent traitée en problème secondaire. « Nous l'avons mise, précise-t-il en parlant de la cabine, à la hauteur du centre de l'écran afin que le faisceau des rayons lumineux soit perpendiculaire à l'écran, le résultat étant une image non déformée qui constitue le but à atteindre pour une projection type. » Cette position de la cabine à l'entresol, interposée entre le hall et la galerie, constitue une solution assez rare, apparemment méconnue, bien qu'éminemment pertinente, pour laquelle, Eugène Vergnes lui-même n'avait pas opté, deux ans auparavant, lors de la conception de ses trois cinémas parisiens. Au Cinéma Family Palace de Malakoff, ayant décidé d'établir la cabine dans l'entresol, l'architecte Vergnes prétend être allé plus loin, en transformant cet « entrepont » -comme il l'appelle- en « un vrai poste de commandement » ; installant de part et d'autre de la cabine les services électriques et le bureau de directeur. Ce dernier pourrait ainsi surveiller par des ouvertures, la salle et la cabine, commander le tableau électrique, et aussi communiquer avec la scène, le chef d'orchestre et les caissières par un poste téléphonique interne. De surcroît, « ce poste de direction, à cheval entre le rez-de-chaussée et la galerie, est commode pour le contact avec les deux catégories de public. » A la préoccupation des conditions de projection fait pendant, selon Vergnes, celle de la visibilité de la projection. Dans cette optique, il dit avoir déterminé les dimensions de l'écran en fonction de la longueur de la salle ; il en est résulté un écran large de 6m et haut de 4m70 qui, « proportionné avec la salle », « ... serait même presque trop grand, avoue-t-il, pour les premiers rangs de spectateurs ». Il affirme ensuite que parmi les 1400 spectateurs de la salle, une cinquantaine verrait l'écran sous un angle de 30° au maximum, ce qui lui permet de prétendre : « Si nous n'avons pas de déformation dans la projection, nous n'en avons aucune par vision oblique ... » ; à remarquer, par ailleurs, l'écart de 20° entre la norme proposée peu auparavant par Coissac et les limites observées par Vergnes. Ce dernier mentionne deux autres caractéristiques de son projet qui rendent la visibilité encore « plus parfaite » : l'absence de point d'appui dans la salle, d'une part, la pente du sol et la hauteur des gradins, de l'autre ; cependant, il n'entre pas dans le détail, ni ne donne de chiffre normatif à cet égard.

Tout comme Coissac, Vergnes fait suivre l'étude de la visibilité par celle de l'acoustique, sauf que celui-ci aborde la question de manière plus concrète en évoquant sa propre expérience. Eviter les saillies dans la salle, réduire celle du balcon au minimum, créer un pan coupé entre les murs et le plafond pour supprimer l'angle nuisible à la propagation des ondes sonores et aménager une fosse d'orchestre à double parement telle une « véritable boîte de résonance » ; voici les dispositifs adoptés par l'architecte Vergnes pour garantir une bonne audition dans la salle du Cinéma Malakoff. « Nous savons en outre,

ajoute-t-il, que le film parlant absolument au point grâce aux efforts de M. Gaumont va être prochainement vulgarisé lorsque le prix de revient sera accessible à tous les exploitants ». Malgré cette prévision, en avance de presque une décennie, l'étude des problèmes acoustiques d'une salle sonore n'est pas davantage développée. Après la question du son, vient celle de la lumière. L'éclairage de la façade est voulu « très rutilant », d'après l'architecte, et ce à travers l'installation d'une rampe en haut de la corniche pour accuser le motif principal de la façade ; l'usage de la lumière comme élément attrayant quasi publicitaire trouve donc ici une application, quoique encore rudimentaire. Cet éclairage est complété dans le porche d'entrée par « trois groupes de lumière venant du plafond », mais surtout par deux lampadaires à grande vasque portant « deux feux rouges tamisés par un globe donnant l'impression de flammes ». Quant à l'intérieur, l'architecte décrit longuement et en détail les avantages du mode d'éclairage qu'il a adopté, et d'abord, les effets de dégradé dont nous avons déjà évoqué le principe : « au fur et à mesure que l'on pénètre dans l'établissement, l'intensité de la lumière devient décroissante » afin de préparer le spectateur, habituer les yeux à l'obscurité de la salle. De plus, la salle éclairée par une lumière bleutée hormis les indications de sortie qui sont en « feux rouges », est garnie d'un système d'éclairage progressif « au moyen de résistance » pour épargner « le choc » aux yeux des spectateurs lors des entractes. Cela dit, E. Vergnes affirme, à regrets, ne pas avoir utilisé l'éclairage à reflet, car trop onéreux pour un tel « établissement à petit rendement » ; « Mais, s'empresse-t-il d'ajouter, nous n'avons mis aucun point lumineux sur les murs latéraux, tout l'éclairage vient des plafonds, [et] il est volontairement peu intensif ... ». A remarquer que si le côté confort de l'éclairage est abondamment travaillé et commenté par l'architecte, le potentiel esthétique en est presque omis ; et ce, malgré les quelques exemples contemporains de l'exploitation de l'aspect décoratif de la lumière dans les cinémas, à l'instar du Montrouge Palace de Marcel Oudin, et Cinéma Sèvres de Henri Sauvage³⁴⁵.

A l'éclairage succède la question de l'aération et de la ventilation ; « une des plus délicates, selon Vergnes, dans un cinéma ». Il fait allusion, à cet égard, à la fameuse directive dérogatoire de la Préfecture tolérant qu'à défaut de section d'ouvertures réglementaire, le cube d'air de la salle soit renouvelé une fois et demie par heure. Il ajoute qu'il faut disposer les ouvertures telles que l'aération se fasse à très faible allure évitant les courants d'air, que le son ne sorte pas de la salle, et que la lumière extérieure n'y pénètre point. Eugène Vergnes explique alors ce mode d'aération très courant que nous avons qualifié de « passif », et qu'il a adopté au cinéma Malakoff ; système qui est basé sur le

³⁴⁵ Voir supra, p. 157-158.

recours au fameux « lanterneau central ». Il fait munir cet élément sur tout son périmètre de persiennes à lames mobiles et à fermeture hermétique qui permettent par des manœuvres indépendantes, côté droit ou côté gauche, de régler les ouvertures à volonté et suivant la direction du vent ». Pour éviter toute gêne de courant d'air, l'architecte a établi, à 3 mètres au-dessous du toit, un plafond en staff sans ouverture dans la partie centrale ; l'air chaud et vicié étant évacué à travers les pans coupés du plafond qui sont ajourés dans cet « interplafond » d'où le courant d'air établi entre les ouvertures latérales et le lanterneau le chasse dans le sens du souffle de vent. L'architecte précise ensuite que cette ventilation est complétée, dans la partie haute de l'établissement, par quatre baies au sommet de l'amphithéâtre, ce qui est fréquent, comme nous l'avons vu, dans les salles de cette époque. Quelques mots sur le mode de chauffage, de la scène et ses dépendances suivent immédiatement, trahissant la négligence de l'architecte vis-à-vis des nouveaux systèmes mécaniques de ventilation. Puis, quelques lignes sur l'étude des sièges qui, d'après l'architecte, devront être « d'une grande solidité » dans un établissement populaire, avant de terminer par le décor. La décoration, « recherchée simple vu la modicité des crédits », a été essentiellement concentrée sur deux parties : le soubassement qui relie la galerie au rez-de-chaussée, et surtout le cadre de la scène « pour faire ressortir la projection » ; cela à travers l'usage du parallélisme des lignes horizontales et verticales, de deux gorges successives en avant de l'écran et d'une teinte plus sombre qu'ailleurs dans la salle. Quant à la façade, elle se caractérise, selon l'architecte, par ses panneaux d'affiches et son porche surélevé de quelques marches, « largement ouvert » pour « attirer la clientèle » et abriter le public dans l'attente du début de séance. Enfin, dans les deux derniers paragraphes de cet essai apparaissent, presque en filigrane, les lignes directrices d'une théorie de « l'architecture cinématographique » :

Le cinéma étant un genre de spectacle éminemment moderne, écrit Eugène Vergnes, non seulement parce que sa découverte ne remonte qu'à quelques années, mais surtout parce qu'il répond à des goûts, à des besoins, à des curiosités que n'avaient pas nos ancêtres, le cadre dans lequel il est présenté ne doit-il pas lui aussi répondre à ces goûts, à cette façon de voir de nos contemporains, à ce besoin de confortable aussi que ne connaissaient pas les siècles précédents.

Evoquant le système de structure de son cinéma, « lui aussi moderne » : « galerie en ciment armé, murs latéraux en pans de ciment armé, charpente métallique », il préconise un « aspect général sobre » :

...car il serait superflu de vouloir jouer à la grande architecture, le cinéma devant garder toujours son caractère populaire. Laissons les grandes ordonnances, suggère-t-il, aux établissements des institutions d'Etats pour en souligner la puissance aux yeux du commun, mais restons dans des formes modernes, résultat du système de construction de notre époque dans lequel l'ornement ne viendra remplir qu'un rôle secondaire dans une place voulue mais non spécialement créée pour lui.

Ainsi, l'architecte Vergnes conclut son deuxième article par le bref énoncé d'un point doctrinal de l'architecture cinématographique, à savoir la subordination de l'architecture de cinéma aux principaux caractères du spectacle, qui est par essence « moderne » et « populaire » ; ceci impliquant précisément la restriction de la décoration et l'adhésion aux « formes modernes ». L'inscription « à suivre » promet l'approfondissement de cette ébauche d'une théorie de l'architecture des cinémas, or, on devra attendre plus d'un an pour la suite de cet essai. La revue se contente de publier, dans l'intervalle, quelques planches du cinéma Louxor pour en admirer « la richesse et l'originalité » du décor³⁴⁶ ; ce qui est d'ailleurs en divergence apparente avec les réflexions d'Eugène Vergnes.

Le troisième et le dernier volet des articles de Vergnes ne paraît qu'en avril 1923, prenant, cette fois, comme point d'ancrage la présentation du Cinéma-Palace-Monge, « une des œuvres les plus importantes parmi celles construites par lui en 1922 » selon les termes de la rédaction de *La Construction moderne*³⁴⁷. Ce nouveau texte, bien que publié dans la même rubrique « cinémas » et intitulé pareillement « architecture cinématographique », n'est pas, en réalité, la suite des essais précédents. Le sous-titre même de l'article, « de l'utilisation d'un terrain » le laisse d'emblée entendre ; effectivement Vergnes ne cherche plus guère à poser les jalons d'une théorie de « l'architecture cinématographique », mais à exposer ses propres expériences comme tentatives et quêtes de solutions adéquates à des problèmes précis. Il écrit, lui-même, que contrairement aux articles précédents où il a été question de construction de salles rectangulaires en bordure de voies publiques, le cinéma Palace Monge offre l'occasion de « présenter une conception originale exécutée avec les plus grandes difficultés dans une cour complètement entourée d'immeubles » [Fig. 57-58, p. 165]. Cette affirmation paraît quelque peu exagérée ; comme nous le verrons, le projet en question se rapproche à maint égard de celui de l'Artistic Cinéma Pathé, réalisé une dizaine d'années auparavant, par Marcel Oudin ; partant, cette conception, loin d'être banale, n'est pas pour autant sans précédent. L'auteur commence l'exposé de son œuvre par l'explication

³⁴⁶ *La Construction moderne*, n° 26, 37^{ème} année, 26 mars 1922, p.204.

³⁴⁷ *La Construction moderne*, n° 27, 38^{ème} année, 1^{er} avril 1923, p. 313-316 ; les citations suivantes sont également tirées de ce texte.

de son « parti pris » dès le début ; ce dernier consiste à « utiliser la différence de niveaux qui existe entre les deux rues qui doivent desservir cette salle », à savoir la dénivelée de 3m50 entre la rue Monge et la rue du Cardinal Lemoine. « Les stalles d'orchestre, précise-t-il, seraient donc au rez-de-chaussée par rapport à la rue Monge, et la galerie serait aussi au rez-de-chaussée, par rapport à celle [sic] de la rue du Cardinal Lemoine, ce qui permettrait une évacuation rapide et une séparation toute naturelle entre deux publics différents ». Ainsi est réitérée l'idée déjà présente dans le Cinéma Malakoff de « séparation toute naturelle » des spectateurs suivant leurs classes ; trait sinon paradoxal, du moins peu cohérent avec le concept d'un cinéma populaire soutenue par l'architecte lui-même.

Ce « parti pris » énoncé, Vergnes poursuit l'exposé de sa conception essentiellement guidée par les conditions du terrain. Il présente comme sa deuxième préoccupation « la recherche de la forme de la salle » ; les deux rues se croisant en angle aigu, les immeubles édifiés en bordures ont laissé une cour triangulaire au cœur de la parcelle, espace qui est affecté au cinéma. Ainsi surgit un problème fondamental, quasi ignoré, ou mieux passé sous silence dans les écrits précédents. L'architecte affirme avoir trouvé dans cette configuration de terrain « l'occasion de construire sur plan trapézoïdal », « forme idéale, souligne-t-il, au point de vue cinématographique ». L'architecte se livre alors à une analyse sommaire des plans de salles appropriés aux différents spectacles : l'hémicycle étant parfait, d'après lui, pour le théâtre antique ; le rectangle aux angles arrondis « avec des spectateurs sur tout le périmètre pour les courses et pour les stades, le cercle pour le cirque, le fer à cheval pour les théâtres où à la rigueur l'acteur peut être vu de trois-quarts » et enfin « le trapèze, conclut-il, est bien la forme la plus appropriée au cinéma, l'écran étant placé sur la petite base, et la grande base étant incurvée, car les rangées de sièges étant placées parallèlement à cette courbe, tous les spectateurs feront face à l'écran sans aucune déviation de la tête et aucun d'eux ne souffrira de la déformation de l'image par vision latérale ». Nous avons déjà relevé plusieurs exemples de cinémas conçus peu ou prou sur un tel plan, néanmoins, aucun ne cumulait tous les traits qu'Eugène Vergnes vient d'attribuer au plan idéal ; certains étant aménagés à contre-sens avec l'écran sur la grande base, d'autres ayant la grande base et conséquemment des rangées de sièges rectilignes. Quoi qu'il en soit, ce schéma de la forme optimale de salle brossé, l'architecte arrive aux difficultés rencontrées pour la réalisation d'un tel plan dans son propre projet ; un des immeubles qui délimitaient le futur cinéma, empiétant sur le terrain et défigurant la forme parfaitement trapézoïdale souhaitée, « nous décidâmes donc, écrit-il, de supprimer la partie arrière de cet immeuble dans la hauteur du rez-de-chaussée et des trois étages inférieurs ». Suit alors une description détaillée du procédé constructif adopté pour faire supporter les trois étages supérieurs de l'immeuble par une poutre de 16 mètres de portée et des piles en ciment

armé. Une fois la forme trapézoïdale obtenue, l'architecte s'est occupé des accès de la salle qui devait être établie au cœur de la parcelle. Pour satisfaire aux règlements de la Préfecture de Police, exigeant deux sorties supplémentaires côté rue du Cardinal Lemoine, l'architecte reconnaît avoir procédé presque à tâtons : « ... marchant à l'avancement comme l'ingénieur dans une mine, ne prenant nos décisions souvent qu'à la dernière minute, car l'imprévu n'était pas ici, une exception ». Ces deux issues sont établies à travers des caves et des boutiques ; l'entrée principale, côté rue Monge, a également été aménagée, en faisant supporter les façades sur rue et cour par six poitrails et points d'appui de manière à obtenir la plus grande largeur pour les sorties. Il évoque ensuite l'obligation par la Préfecture de Police de construire des plafonds d'isolement en ciment armé pour empêcher, en cas d'incendie, la propagation du feu aux immeubles contigus. Eugène Vergnes expose comme la difficulté suivante, l'établissement d'un mode d'aération efficace « dans la toiture de cette salle complètement enterrée et enclavée ». Il insiste, alors, derechef sur la délicatesse de la question d'aération d'une salle de cinéma expliquant que, d'une part, il y faudrait, selon le service de la voirie, « un sixième de la surface de la salle comme aération », et d'autre part, d'après la Préfecture de Police, nul bruit ne devrait sortir gêner les voisins. De plus, l'obscurité totale de la salle, nécessaire à la projection, bannit la lumière extérieure, « et en outre de tout cela, ajoute l'architecte, les auditions musicales qui accompagnent la présentation du film prohibent l'emploi de tous ventilateurs [sic] à moteur qui font toujours de bruit ». Réticent face aux modes de ventilation mécaniques, qui ne sont pas encore au point, Eugène Vergnes affirme : « De tous les systèmes d'aération, celui dont le fonctionnement est le plus sûr, c'est la cheminée dont le tirage est fonction de la section et de la hauteur ». Il a donc fait couvrir la salle par « un vaste entonnoir surmonté d'une cheminée de 6 mètres de saillie sur la toiture, et d'une section de 1m50 de diamètre ».

A la base de cet entonnoir, explique-t-il, nous avons placé tout autour d'une coupole décorative ajourée qui dissimule le côté utilitaire, les 150 lampes de 50 bougies qui éclairent la salle par reflets, d'une douce lumière. Cet éclairage puissant crée à la base de l'aération une élévation de température qui vient activer le tirage. Et lui-même de conclure, Les résultats obtenus donnent toute satisfaction ; dans la salle aucune mauvaise odeur, pas la moindre fumée apparente il s'agit de savoir régler le tirage de ce vaste appareil d'aération qui à chaque entracte, au moment où l'entrée d'air a lieu par les portes d'évacuation de public permet de renouveler en quelques minutes, le cube d'air complet de la salle.

Ce mode d'aération n'est, de toute évidence, autre qu'une variante améliorée du système classique de ventilation passive, où le traditionnel lanterneau des théâtres est remplacé par

une cheminée, et l'effet d'appel d'air produit par la chaleur dégagée du grand lustre, relayé par celle émanant des ampoules électriques.

L'étude de la projection, traitée comme une question primordiale au Cinéma Malakoff, n'arrive, ici, qu'après les problèmes de la forme de salle, des systèmes de construction et d'aération. D'ailleurs, E. Vergnes reconnaît lui-même que la position de la cabine a été plutôt commandée par « la possibilité d'aération et d'accès au moyen d'une courette » que par la quête d'une projection parfaite : « nous ne pûmes, avoue-t-il, la mettre absolument dans l'axe de l'écran, mais l'angle de projection en plongée est infime », et il ajoute que pour adoucir cet angle, le châssis rigide de l'écran a été légèrement incliné. En fait, la cabine, bien sur l'axe longitudinal de la salle, est placée entre les deux galeries, ce qui est encore admissible, attendu que dans nombre de salles contemporaines on n'hésite pas à jucher la cabine en haut du second balcon. Avant d'exposer la construction de la cabine, l'architecte tient à affirmer qu' « au lieu de chercher à dissimuler les ouvertures par où sort la projection, nous les avons franchement accusées ; nous avons cassé la deuxième galerie qui vient former motif décoratif dans l'axe de la salle. C'est la projection cinématographique affirmée ». Ce dispositif, quoique peu banal, n'est pas non plus absolument innovant, et la mise en valeur du pinceau lumineux, tant côté écran que côté cabine, a été déjà remarqué dans les cinémas précédents. Par la suite, E. Vergnes met en avant d'autres traits caractéristiques de sa disposition de cabine, visant tous la sécurité contre l'incendie : une construction complètement incombustible en ciment armé à double enveloppe, l'établissement des ouvertures au fond d'un « véritable entonnoir en ciment armé » qui retiendrait les étincelles en cas d'éclatement de feu mais aussi le son émis par le projecteur, l'isolement total de la cabine qui n'a aucune communication avec la salle. En fait, si la construction de la cabine en matériau incombustible est une exigence de la Préfecture de Police, les deux derniers points, d'ailleurs rarement observé à cette époque, émanent des expériences et des initiatives de l'architecte Vergnes. De même, en ce qui concerne l'installation de l'écran, des dispositifs plus ou moins insolites ont été mis en œuvre dans cette salle : par exemple, pour améliorer la projection et la rendre plus éclatante, l'écran est doublé d'une toile noire à l'arrière, et précédé, à l'avant, par un encadrement et une décoration sombre qui forment une quasi « chambre noire ». Mettant en relief « les caractéristiques de cet établissement au point de vue de la technique de la cinématographie », l'architecte ne précise pas s'il a été assisté dans la conception de ces dispositifs par des conseils techniques, et ce, alors même qu'il mentionne volontiers ses collaborateurs sculpteur, décorateur et ferronnier.

Enfin, Eugène Vergnes termine par l'aspect décoratif de la salle. Reprenant une formule déjà employée dans son article précédent, il insiste sur le fait que « la décoration n'est venue que souligner le système de structure » : notamment la coupole ornée, et l'élément décoratif en forme de dentelle dissimulant la grande voussure engendrée par l'intersection des deux parties de la salle construites respectivement dans la cour et sous l'immeuble. Cette dentelle est rendue encore plus apparente, selon l'architecte, à travers un éclairage par derrière « d'un ton de clair de lune ». « Pendant la vision de certains films, se félicite-t-il, où cette lumière était adéquate aux sentiments exprimés par l'image, nous avons vu la musique et cette lueur ajouter au sujet une note d'art ». Achevant par cette remarque quasi élogieuse la description du Monge Palace, il passe sous silence certaines questions, entre autres celle de la façade, d'ailleurs assez discrète puisque limitée à l'entrée de l'établissement, mais il promet de continuer :

... dans un prochain article l'exposé des programmes à réaliser et qui nous ont été inspirés à la suite du voyage d'étude que nous avons fait en Belgique, nous avons visité une vingtaine de cinémas construits depuis la guerre ainsi que ceux que nous venons d'étudier en Italie à notre dernier voyage.

On cherchera en vain la suite des essais d'Eugène Vergnes dans les livraisons suivantes de *la Construction moderne* ; il y a derechef un hiatus d'un an, l'article suivant de la revue consacré aux cinémas ne paraît qu'en avril 1924 et encore ne porte-t-il point la signature de l'architecte Vergnes. Il s'agit, cette fois-ci, de la publication d'un cinéma construit à Angers par l'architecte DPLG Brot [Fig. 59, p. 165]. Un bref préambule rappelle simplement les précédentes chroniques parues sur l'architecture de cinéma, évoquant l'inattendu développement de l'industrie cinématographique et soulignant sa prospérité économique avant d'affirmer qu'au point de vue architectural, « ... si on signale un certain ralentissement et même la désaffectation de cinés qui se transforment en concerts ou music-halls, il est bien certain que la concurrence jouera contre les établissements d'installation médiocres ... »³⁴⁸. Il est effectivement vrai qu'à compter de 1922 et jusqu'à la fin de la décennie, on assiste à une certaine stabilisation du parc cinématographique parisien, les nouveaux projets de cinéma se raréfient, se comptant annuellement sur les doigts d'une main [Graph. 1, p. 6]. En ce qui concerne « le cinéma à Angers », dans une courte note de présentation, la revue attire l'attention des lecteurs sur la façade « largement accueillante », les sorties latérales et les vastes dégagements permettant une rapide évacuation, la cabine « bien dégagée » ainsi que la décoration « élégante sans recherche et surcharge

³⁴⁸ *La Construction moderne*, n° 27, 39^{ème} année, 6 avril 1924, p. 320.

excessive ». Elle en déduit enfin la réussite de l'architecte à « ... réunir les qualités primordiales qu'un tel établissement doit présenter : sécurité, confort, aspect monumental et décoration de bon goût, mais sans une somptuosité qui est trop souvent incompatible avec les conditions d'exploitation d'un cinéma. »³⁴⁹ Dans cette brève notice, presque comme synthèse des études précédemment publiées, la rédaction résume les principes de l'architecture cinématographique en la sécurité, le confort, la monumentalité et le décor approprié. Les deux derniers traits n'occupaient pourtant qu'une place marginale dans les articles d'Eugène Vergnes. Celui-ci avait proposé, dès son premier article, d'abandonner « la grande architecture » aux « établissements des institutions d'états », et de préserver aux cinémas « un caractère populaire » relevant de l'essence même du spectacle cinématographique. Y aurait-il eu donc, entretemps, un changement de caractère, ou une évolution du cinéma pour que la monumentalité devînt une « qualité primordiale » des établissements cinématographiques ? C'est en tout cas ce que suggère partiellement l'approche de *La Construction moderne*. Elle publie dans sa deuxième livraison de l'année suivante, datée 11 janvier 1925, le projet d'agrandissement, de « monumentalisation » pourrait-on dire, d'un cinéma à Petrograd. Intitulé « lettre de Russie », un texte accompagne et commente succinctement ce projet, rédigé par un professeur et architecte russe, Karpowitsch³⁵⁰. Ce dernier évoque d'abord « le succès considérable » des cinémas, en Russie soviétique, par rapport aux grands théâtres d'Etat ; ce qui ne serait pas, d'après lui, dû au prix des places, mais à « une question de psychologie populaire ». Cet engouement pour le cinéma serait à l'origine de la construction de nouvelles salles mais aussi de l'agrandissement d'anciennes salles, notamment dans une ville telle que Petrograd dont la population a doublé depuis la révolution d'octobre. Présentant l'auteur du cinéma Piccadilly : « notre jeune et excellent architecte, Boris Almedingen, élève du grand peintre décorateur Golowine », Karpowitsch voit dans ce projet l'union de la « forte et solide éducation classique » de l'architecte à un « sens très vif des effets de mise en scène ». Il souligne la perspective marquante du cinéma situé au fond d'une vaste cour, mise en valeur par la polychromie de la façade, mais aussi la décoration du foyer et « sa composition architecturale dans un style presque classique » unie à une peinture murale et à la coloration des tons chaudes des meubles et étoffes « pour donner un effet quasi exotique ». Quant à la grande salle, il en fait également observer le décor pictural « éclatant et bigarré » [Fig. 60, p. 165] ; c'est d'ailleurs cette même unité de coloris qui, selon le professeur russe, harmonise l'ensemble malgré la divergence des styles de la salle et du foyer visible au premier coup d'œil. « Tel est, conclut Karpowitsch, depuis la révolution, le premier essai architectural dans

³⁴⁹

Ibid.

³⁵⁰

La Construction moderne, n°15, 40^{ème} année, 11 janvier 1925, pp. 174-175.

le domaine des théâtres à Petrograd, et B. Almedingen l'a réussi brillamment »³⁵¹. On notera dans ces propos, l'exclusive attention accordée à l'aspect décoratif et l'absence de toute remarque sur les questions « fonctionnelles » du programme. Quoi qu'il en soit, le Piccadilly russe, un « théâtre cinématographique » s'il en est, reste le dernier cinéma publié dans *la Construction moderne* au cours des années vingt ; il clôt la série d'articles consacrés à l'architecture des cinémas ; cette dernière ne revenant au centre d'intérêt du périodique qu'à partir de 1931, lors d'une vague de publication des cinémas dans les revues d'architecture.

Hormis *La Construction moderne*, qui a la primeur de la publication des cinémas, seule la revue *L'Architecte* s'intéresse aux cinémas dans les années 1920, encore que plus tardivement et plus sommairement que son concurrent. C'est dans son numéro d'avril 1924 que, parmi d'autres projets, le périodique fait paraître les plans et photographies d'un cinéma belge³⁵². Il s'agit du Cinéma de la Lanterne d'Or (Degouden Lanteern), construit à Courtrai par l'architecte Richard Acke [Fig. 61-62, p. 166]. Dans quelques lignes servant d'« explication de planches », comme c'est la coutume de la revue, la rédaction présidée par Albert Lévy, qualifie ce cinéma d'une « œuvre profondément belge », qui « représente un mélange de traditionalisme (très accentué dans la façade) et de modernisme par la disposition et l'aspect intérieurs » ; un modernisme relevant essentiellement, d'après la revue, de la structure en béton armé. Aussi, l'œuvre est estimée « bien moderne » vu « son caractère de simplicité » et « la franchise des moyens d'expression » qui résulteraient tous de « procédés de construction ». Ce court commentaire se termine par l'éloge du régionalisme non-historiciste de l'édifice, jugeant que cette œuvre « montre avec un rare bonheur que le régionalisme peut fort bien se passer de l'archéologie »³⁵³. De toute évidence, les deux revues n'adoptent pas la même approche. Si *La Construction moderne* tente d'étudier le programme que représente cinéma à travers quelques projets exemplaires, *L'Architecte*, pour sa part, ne s'intéresse guère au programme en tant que tel, mais plutôt à la stylistique d'une œuvre particulière en corrélation avec sa structure, cherchant ainsi à la mettre en valeur, à la situer dans la tendance et le discours architectural contemporain³⁵⁴. Ca sera presque dans le même esprit que cette revue publiera, trois années plus tard, le Cinéma Capitole édifié par l'architecte Hans Poelzig à Berlin³⁵⁵. Bien que cette fois-ci l'iconographie soit nettement plus riche, comprenant les plans, les coupes, des vues du foyer et de la salle permettant d'apprécier l'intérieur du cinéma, le texte explicatif de la rédaction n'en reste pas moins sommaire. Se bornant, dans un premier passage, aux problèmes

³⁵¹ Karpowitsch 1925, p. 175.

³⁵² *L'Architecte*, n°4, 19^{ème} année, avril 1924, p. 32 ; pl. XXVIII, XXIX.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Sur le discours régionalisme encore en vogue à cette époque voir Vigato 1994, p. 139 et suivantes.

³⁵⁵ *L'Architecte*, n°4, 21^{ème} année, avril 1927, pp. 28-30, 32 ; pl. 22-23.

généraux tels l'étroitesse du terrain et les ordonnances restrictives de la municipalité, la revue passe sous silence les aspects problématiques de la salle de cinéma, évite toute remarque sur les spécificités du programme, et se contente de citer quelques expédients pour ainsi dire banals, comme l'installation des dépendances dans les recoins, l'arrondissement des formes au profit de la circulation, et l'établissement d'un balcon en amphithéâtre [Fig. 63-64, p. 166]. Dans un second passage est décrit, sans aucun commentaire, le coloris de la salle³⁵⁶. L'appréciation des traits caractéristiques du cinéma est laissée à la vigilance du lecteur : son plan rigoureusement symétrique, sa forme de salle quasi octogonale, ses larges promenoirs au parterre et son balcon parfaitement théâtral en U, enfin sa grande coupole sur plan octogonal suspendue à une charpente métallique. Ainsi, les quelques publications de cinémas dans *L'Architecte* au cours des années vingt ne contribuent guère à la théorisation de l'architecture cinématographique. *La Construction moderne* demeure la seule revue spécialisée à aborder, dans la première moitié de cette décennie, les problématiques de ce nouveau type architectural de manière approfondie et continue. Cela dit, quand bien même l'initiative de publier une étude sur l'architecture des cinémas reviendrait à ce périodique, la contribution majeure vient de l'architecte Vergnes, principal auteur de la rubrique « cinémas » de la revue, qui fait publier en 1925, un « traité » d'architecture cinématographique.

2.2.3. Un « traité » d'architecture cinématographique (1925)

L'œuvre écrite d'Eugène Vergnes ne se limite pas, en effet, aux articles publiés par *La Construction moderne* ; si ceux-ci s'arrêtent abruptement en 1923, contrairement à ce que lui-même envisageait, son ouvrage, paru vers 1925, prend le relais. Intitulé longuement *Cinémas, vues extérieures et intérieures, détails, plans : avec notice sur la construction et l'aménagement des cinémas*³⁵⁷, c'est un mince ouvrage d'à peine une quinzaine de pages de texte, mais d'une riche iconographie comprenant 36 planches. Ce livre paraît dans une collection publiée par la Librairie générale de l'architecture et des arts décoratifs, sous la direction de l'architecte Gaston Lefol. Ce dernier est par ailleurs l'auteur de plusieurs ouvrages tels *L'architecture polonaise* (1914, avec Ladislas de Strzembosz), *Notions sur la construction des bâtiments, cours de M. G. Espitallier* (l'école spéciale des travaux publics, 1928) et *Résumé de béton armé, vérification rapide des ouvrages* (1930)³⁵⁸. Cette maison d'édition, spécialisée surtout en décoration, entreprend, au milieu des années 1920, la

³⁵⁶ Ibid, p. 32.

³⁵⁷ Publié à Paris, aux éditions Ch. Massin, ce livre ne porte pas de date de publication.

³⁵⁸ Voir le Catalogue général de la BNF : <http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>

publication d'une série d'ouvrages pratiques au format quasi identique, intitulée « Bibliothèque documentaire de l'architecte » : des albums d'une quarantaine de planches accompagnées de bref texte explicatif, consacré chacun à un type d'édifice. Ainsi ont précédé la publication des *Cinémas* dans cette collection quelques huit autres recueils portant les titres suivants : *Hôpitaux, Maternités, Maisons de Santé ; Petites constructions à loyers économiques et cités jardins ; Grandes constructions à loyers économiques ; Immeubles modernes de Paris ; Hôtels particuliers* en deux volumes intitulés respectivement *Extérieurs* et *Intérieurs ; Eglises modernes*, et enfin *Façades de magasins parisiens*. C'est donc sous les auspices, sinon à l'initiative de cette maison d'édition, au sein d'une telle collection, et en grande partie sous la plume d'Eugène Vergnes que le premier ouvrage français sur les cinémas et leur architecture voit le jour. Outre l'avant-propos de l'éditeur, le texte est composé d'une « Notice sur la construction des cinémas » et d'un « Résumé des ordonnances réglementant leur établissement », tous deux signés par E. Vergnes, « architecte technique du syndicat des directeurs de cinématographes ». Suit une « Table explicative des planches contenues dans le volume » qui, contrairement aux parties précédentes, n'est pas signée. Enfin, on découvre les planches elles-mêmes qui représentent les façades, des vues intérieures de salles, des plans, coupes et élévations de onze cinémas majoritairement parisiens, presque tous réalisés par trois architectes : Marcel Oudin, Henri Sauvage et Eugène Vergnes lui-même.

Dans l'avant-propos, l'éditeur souligne, comme l'avait fait Vergnes dans ces articles, le succès croissant des cinémas qui « ne semble pas encore près de son déclin » tout en précisant l'exigence du public qui « a voulu comme au théâtre trouver une salle confortable aux larges dégagements, agréablement décorée, bien chauffée, bien éclairée et surtout bien aérée »³⁵⁹. Il résume ainsi le programme d'une salle de cinéma. Mettant ensuite l'accent sur les deux dernières qualités, l'éclairage et l'aération, l'éditeur évoque, comme l'avait fait Vergnes, les difficultés qui en émanent dans le cinéma par rapport au théâtre ; ce qui nécessiterait, d'ailleurs, « le recours à des dispositions toutes nouvelles ». Cela dit, il n'hésite pas à affirmer qu'à cet égard, « après bien des tâtonnements, il semble que l'on soit arrivé à résoudre ces différents problèmes et à construire des salles donnant toute satisfaction au public ». Après le « confortable intérieur », il évoque le « côté décoratif et architectural », en particulier l'aspect extérieur du cinéma :

Sans doute, écrit-il, on ne peut demander à une façade, par nécessité hâtivement construite, les lignes étudiées et classiques d'un édifice plus durable, les architectes français

³⁵⁹ Vergnes 1925, p. 3. Toutes les citations suivantes sont extraites de cet ouvrage.

néanmoins, sont arrivés à édifier des façades harmonieuses où la fantaisie qui leur était cette fois permise, ne devait pas exclure le bon goût.

Le cinéma risquerait-il encore, selon l'auteur, de décliner comme d'autres divertissements et curiosités parus et disparus au siècle précédent, à l'instar du panorama, diorama etc. ? Sinon, pourquoi cette allusion au caractère présumé provisoire des cinémas ? Peut-être déduit-il ce caractère de la rapidité des constructions ; vite fait se défait vite. Quoi qu'il en soit, il suggère que le vestibule d'entrée, le bar et la scène devraient faire pendant à la façade et être représentés d'une façon agréable « sans dépasser les limites d'un budget généralement restreint » ; il est d'avis que quelques uns des architectes publiés dans ce même recueil « ont su continuer les traditions de l'art décoratif français » avec « ingéniosité ». L'éditeur termine cet avant-propos par quelques mots sur la publication elle-même, sa motivation et son objectif : grouper « un certain nombre de cinémas choisis parmi les plus récemment construits à Paris, en banlieue ou en province, en prenant autant que possible des types variés selon le quartier, la clientèle et le budget affecté à la construction », dans un ouvrage « qui avait sa place toute désignée dans cette collection documentaire [...] pour faire profiter les architectes de l'expérience de leurs devanciers dans un genre de construction qui tout en laissant à chacun une très large part d'initiative personnelle oblige à des recherches ... ». Enfin, il ne manque pas, comme de coutume, d'adresser ses remerciements aux architectes concourants à cet ouvrage et en particulier à Eugène Vergnes dont il mentionne la fonction : Architecte technique du Syndicat des directeurs de cinématographes, celui-même « qui a bien voulu, tient-il à ajouter, avec sa grande compétence en la matière résumer à l'intention de nos lecteurs les données les plus essentielles nécessaires à la construction des établissements cinématographiques ». Il paraît donc qu'ici, comme dans le cas des articles de *La Construction moderne*, l'initiative ne vient pas de Vergnes ; mais sollicité, il contribue pour une part essentielle à la réalisation de l'idée. Ceci dit, on peut s'interroger si, à travers cet ouvrage, Eugène Vergnes va concrètement plus loin dans l'élaboration et le développement d'une théorie de l'architecture cinématographique.

Le nouveau texte, d'une dizaine de pages, est à moitié consacré à l'exposé des règlements applicables aux salles de cinéma ; il se démarque des essais précédents par l'énoncé plus théorique des problèmes de la conception d'un cinéma, n'ayant plus comme point d'ancrage un des projets de l'auteur. Sous le titre « De la construction d'un cinéma », E. Vergnes distingue deux catégories de connaissances requises pour l'édification d'un cinéma : d'abord, les connaissances générales que tout constructeur devrait avoir ; ensuite, celles spéciales à la construction d'une salle destinée à des représentations

cinématographiques. Il ne s'attarde guère sur les premières, reconnaissant simplement que « le champ en est trop vaste » et qu'il n'a pas l'intention ni la prétention de « faire un Cours sur l'art de bâtir, ni d'enseigner les principes architectoniques de composition, ni de préconiser un système de construction ». Il propose seulement « que chacun, s'appuyant sur les études qu'il a faites, doit laisser libre cours à son imagination », et s'empresse d'ajouter : « je ne demanderai toutefois que de convenir qu'en présence du programme si moderne qu'est la création d'une salle de spectacle cinématographique, une conception moderne s'impose ». Ainsi est simplement et succinctement réitéré un principe qu'il avait proposé dès son premier article paru dans *La Construction moderne*. Il s'étend, en revanche, sur ce qu'il appelle « le côté technique cinématographique » ; entendant par là « des nécessités à contenter pour obtenir une bonne projection », « des conditions de bien-être, de facilité d'exploitation dont dépend le succès de l'établissement » et les « différentes ordonnances de police et du service municipal ou départemental » auxquelles il faudrait donner satisfaction. En fait, il ne traite en détail que du premier et du dernier de ces trois axes. Dans le « chapitre » intitulé « De la construction d'un cinéma », il étudie amplement les conditions de projection et de visibilité optimale. En revanche, il n'aborde que ponctuellement le confort du public. Le second « chapitre » n'est autre qu'un résumé commenté de l'ordonnance de 1908 de la Préfecture de Police.

Avançant les problèmes de la conception d'une salle de cinéma dans l'ordre suivant lequel ils devraient être traités par l'architecte, Eugène Vergnes en énumère l'essentiel en six points : la forme de la salle, la répartition des places en fonction du type de l'établissement, les dimensions de l'écran, la position de la cabine, l'installation de l'orchestre et la disposition de la façade. Sur la forme de la salle, il développe le principe déjà énoncé à l'occasion de la présentation de son Cinéma-Palace-Monge. Mettant « la préoccupation de la forme à donner à une salle de cinéma » en premier lieu, il reprend son analyse des formes appropriées aux différentes salles de spectacles : « en remontant à la plus haute antiquité, écrit-il, on peut constater que la forme des espaces réservés aux spectacles publics a toujours variés suivant les genres de spectacles auxquels ils étaient destinés ». Il évoque à cet égard l'exemple du stade, de l'hippodrome, du cirque, et des théâtres grecs et romains. Il se permet, ensuite, une critique des théâtres construits en France depuis le XVII^e siècle où est adoptée la forme en fer à cheval. Dans cette forme, selon lui, « la visibilité laisse beaucoup à désirer », « les acteurs étant vus sous un angle parfois exagéré », pis encore « peu de place permettent de voir l'ensemble de la scène ». Et lui-même de supposer : « Les directives de ces constructeurs semblent avoir été surtout de faire des salles richement décorées, de grande conception architecturale et non des salles où la visibilité soit parfaite ». Il insiste alors sur ce qu'il appelle « un principe primordial pour les spectacles

cinématographiques » à savoir « la visibilité totale de l'écran » ; principe qu'il formule plus en détail en écrivant : « Il faut que l'écran soit vu presque de face et jamais au-dessus d'un angle de 30° (exception faite pour quelques places sacrifiées où l'on peut aller jusqu'à 40° maximum) car il y aurait alors une déformation trop grande de l'image et la proportion des personnages serait caricaturée. » Il en conclut donc qu'aux cinémas, « ... doit être abandonnée la forme en fer à cheval des théâtres, absolument impropre, et il faut adopter comme forme générale le rectangle avec écran sur un des petits côtés ». Il reprend la prescription qu'il a faite dans son dernier article voulant qu'au cinéma « la forme typique est la forme trapézoïdale où l'écran est placé sur la petite base, la grande base étant légèrement incurvée et servant de directrice aux rangs de sièges qui seront concentriques ». Il considère cette configuration comme « la forme vraiment parfaite vers laquelle par conséquent doivent tendre les efforts du constructeur », tout en reconnaissant, néanmoins, que cette forme de salle « théoriquement la meilleure » n'est pas toujours réalisable notamment en raison des « conditions de sol », car « là comme ailleurs », c'est effectivement « la forme du terrain qui détermine le parti à en tirer » et « la meilleure conception sera évidemment celle qui sera la mieux adaptée au terrain ».

Après la forme de la salle ou comme lui-même la désigne « le parti général », Eugène Vergnes invite à réfléchir sur « le genre d'établissement » en rapport avec la clientèle. Il distingue, à cet égard, deux catégories : « les établissements populaires » où la solution consiste à disposer « du maximum de places pour un minimum de surface ». A ceux-là, il oppose « les établissements de luxe » dans lesquels le nombre de places peut être fixé de manière à laisser des « espaces libres » et de « grands volumes » à une « décoration plus riche » tout en assurant la rentabilité financière. Ceci dit, il convient qu'en général, la même salle « devra recevoir des publics différents », partant, il suggère à l'architecte d'user de son « ingéniosité » pour « éviter non seulement les mélanges dans la salle, mais même les contacts dans la circulation ». Là encore, il s'agit du fameux principe de séparation des classes auquel se tient et sur lequel revient Eugène Vergnes dans tous ses écrits, principe qui trouve ses origines dans les usages de la bourgeoisie tout le long du XIXe siècle³⁶⁰. A cet effet, il préconise la catégorisation des places telle que le public en soit naturellement trié, autrement dit « une répartition judicieuse en fauteuils, loges, baignoires, en places de rez-de-chaussée et en places de galerie [...] basée sur la distance respective de ces places par rapport à l'écran ... ». Après la position des spectateurs, arrive la question de la « visibilité complète » de l'écran pour « toutes les places à quelque catégorie qu'elles

³⁶⁰ Voir à ce sujet les travaux d'Adeline Daumard, notamment sur la bourgeoisie parisienne : Daumard 1970, en particulier p.69 ; sur le maintien des distances sociales jusque dans l'entre-deux-guerres Daumard 2000, p.290.

appartiennent ». Pour cela, il faudrait, selon Vergnes, déterminer la grandeur de l'écran « en proportion avec la salle » et surtout avec sa longueur ou la distance du dernier rang des spectateurs à l'écran, « car la largeur n'intervient nullement ». Aussi, des normes sont proposées : « un écran de 3m de largeur, vu à 17m de distance paraît aussi grand à l'œil du spectateur qu'un écran de 7m placé à 40m ». Il précise, en outre, que la visibilité sera parfaite à une distance d'où le champ visuel des spectateurs embrasse l'écran dans toute sa largeur, distance qui « peut être facilement déterminée en fonction de la largeur de l'écran et de l'angle visuel humain qui est d'environ 30° » ; par conséquent, « c'est à cet endroit, ajoute-t-il, que l'on doit prévoir la meilleure catégorie des places, celles-ci devront avoir leur axe de vue assez près de la perpendiculaire au centre de l'écran et jouir du point de vue la plus décoratif de la salle ».

La position de la cabine est tout aussi importante, d'après Vergnes, que celle de l'écran, et doit donc « figurer parmi les premiers soucis du constructeur » car « c'est de ces positions respectives que dépendront la bonne ou la mauvaise projection, la visibilité parfaite ou imparfaite et par conséquent le succès ou l'échec de l'établissement ». A cet égard, est également posé un principe de base : « une projection cinématographique type doit être faite normalement à l'écran », principe auquel la dérogation ne serait tolérée qu'en cas d' « exigences spéciales du programme ». Si ce principe a été peu ou prou évoqué dans les écrits précédents de Vergnes, le nouveau texte va plus loin quant à l'étude des méthodes de son application. L'auteur expose la double possibilité de « projeter en avant ou en arrière de l'écran » tout en affirmant qu'il est « partisan de la projection arrière » car elle évite la traversée de « l'atmosphère surchargée de la salle » par le faisceau lumineux, et permet en outre de placer la cabine, dans l'intérêt de la sécurité du public, en dehors de la salle, mais aussi de « réduire la longueur de la projection » en faveur de la qualité de l'image et de l'économie de « la consommation de la puissance électrique ». Par la suite, sont proposés quelques « artifices » dont il conviendrait d'user dans le cas où la projection perpendiculaire à l'écran ne serait pas réalisable, artifices tels que l'inclinaison de l'écran « pour réduire l'angle de projection » et l'emploi « d'objectifs correcteurs » ou de « lentilles répartissant également la lumière ». Il est aussi expliqué que la projection arrière ou « la projection par transparence » implique d'utiliser un écran spécial « en toile huilée ou rendue transparente par d'autres méthodes ». Un autre expédient que l'architecte Vergnes suggère d'adopter lorsque la cabine ne peut être installée dans l'axe de l'écran, consiste en la position latérale de la cabine et la projection « sur un miroir plan, placé sous un tel angle que les rayons soient réfléchis sur l'écran ». Il souligne toutefois que cette méthode ne saurait être appliquée que pour des écrans de petites dimensions. A noter que ces « artifices » ont tous été déjà employés dans les cinémas parisiens et donc, ici comme dans la majeure partie de

son texte, Vergnes ne fait que consacrer par l'écrit des procédés expérimentés en pratique. Malgré son parti pris pour la projection par transparence, il reconnaît que très souvent on recourt à la projection avant ou « directe », où l'écran doit être « très opaque » et, de préférence, encadré par un passe-partout de teinte foncée, placé à une quinzaine de centimètre en avant. Là encore, il s'agit d'une pratique assez courante désormais théorisée. Il énumère ensuite les différentes positions possibles de la cabine en cas de projection directe tout en citant pour chacune un exemple typique choisi parmi les salles existantes ; exemple souvent choisi parmi ses propres œuvres. Ainsi, pour illustrer l'installation de la cabine « en dehors de la salle proprement dite et sous la toiture », il ajoute la mention « type Danton Palace », une de ses réalisations publiée dans ce même ouvrage. A propos de cette position de la cabine qui est d'ailleurs quasi exceptionnelle, Vergnes explique que l'angle de la projection ne doit jamais excéder 32° ; « chiffre donné, précise-t-il, par l'expérience ». En second lieu, il cite la « solution la plus courante » consistant à placer la cabine « au sommet de l'amphithéâtre », et donne comme exemple le Splendid Cinéma, encore une de ses constructions. En revanche, la cabine « au rez-de-chaussée sous la galerie », réalisable à condition de « satisfaire aux clauses d'aération et de sécurité imposées par la Préfecture de Police », est illustrée par le cinéma Max Linder édifié par l'architecte Conin. Ensuite est évoquée la possibilité d'installer la cabine dans « une position intermédiaire, entre une première et une seconde galerie par exemple avec une galerie coupée pour permettre le passage des rayons lumineux », le type en étant la salle Marivaux. E. Vergnes rappelle également que l'on « peut être obligé de faire une projection latérale et alors, si celle-ci est déjà plongeante, la déformation est double, c'est-à-dire qu'elle a lieu à la fois dans le sens vertical et dans le sens horizontal (type salle Rameaux, à Lyon) ». Là encore, il propose certains artifices pour remédier à la déformation de l'image : usage d'objectifs spéciaux, correction des fenêtres de projection, ou l'exécution de l'encadrement de l'écran « après la mise en place de l'image afin de faire absorber par le noir la forme trapézoïdale obtenue ». Enfin, comme position idéale de la cabine, « la solution qui permet la projection type », il évoque son expérience au Family Palace de Malakoff où la cabine est placée « dans un entresol prévu entre le rez-de-chaussée et la galerie », et où l'axe de projection est normal à l'écran. Cette position de la cabine à l'entresol n'est pas aussi insolite que la lecture de Vergnes le laisse penser ; en effet, elle avait été adoptée, quelques années avant la réalisation du Family Palace, au Palais des Glaces par l'architecte Constant Lefranc et au Marcadet Palace par Paul Auscher.

Après la position de la cabine, l'installation de l'orchestre fait l'objet d'une brève dissertation. A cet égard, est soulignée la nécessité d'aménager une fosse pour les musiciens couverte d'une saillie pour pouvoir être légèrement éclairée sans gêner la

projection sur l'écran. De même, il est suggéré de transformer cette fosse en « caisse de résonance » par le doublement des parois et du plancher, et d'incurver la saillie qui l'abrite pour faciliter la propagation des ondes sonores. L'examen des problèmes techniques de la salle s'arrête là, et E. Vergnes termine sa « Notice sur la construction des cinémas » par quelques lignes consacrées à la disposition de la façade. Il écrit, à ce propos, que la façade d'un cinéma doit être étudiée de manière à « retenir l'œil du passant » plus que tout autre établissement de spectacle, « car si l'on va au cinéma après une décision arrêtée parfois depuis plusieurs jours, on va en plus au cinéma parce qu'on le trouve sur son chemin, parce que l'on y voit l'annonce d'une actualité, d'un film ... ». Par conséquent, il recommande de concevoir la façade du cinéma en considérant particulièrement l'affichage et l'éclairage. D'une part, l'architecte devrait prévoir une place prépondérante pour « l'annonce du film principal, pour le programme de la semaine, pour les affiches [...] du film, pour les photographies des artistes ou des scènes principales », à défaut de laquelle il pourra « voir son œuvre complètement abîmée » ; car « les directeurs oublieront les arrangements architecturaux qui sont la beauté de la façade et recouvriront corniches, portes ou motifs décoratifs par des affiches sans souci d'aucune ordonnance ». D'autre part, E. Vergnes présume que la disposition de la façade « avec ses trous, ses saillies, corniches et moulurations » est conçue de manière à « obtenir l'effet voulu par un éclairage solaire théoriquement oblique à 45° », partant, l'introduction d'un éclairage électrique intensif devrait, selon lui, être étudiée par l'architecte lui-même, « avec le plus grand soin » et « en harmonie avec la façade qu'il a conçue » pour ne pas détruire « les effets calculés pour l'éclairage diurne » ; sinon « on introduira, à la dernière heure, un de ces entrepreneurs dits spécialistes, qui viendra poser à tort et à travers des enseignes lumineuses, des guirlandes ou des tubes lumineux jetant un éclairage cru qui détruira toute décoration polychrome et toute finesse de façade ». Après cette double mise en garde sur la disposition et le devenir des façades, E. Vergnes estime avoir exposé « approximativement les caractéristiques spéciales que doit réaliser une salle de cinéma » tout en précisant qu'il faudrait y ajouter « toutes les nécessités indispensables dans toute salle de spectacle, et qui sont régies par des ordonnances de la Préfecture de police ... ». Il propose alors un résumé de l'ordonnance de 1908, dans un langage moins conventionnel que le texte original, augmenté de « modifications en usage bien que non officielles apportées dans la pratique à cette ordonnance ». Celles-ci portent essentiellement sur l'isolement total de la cabine de la salle et des espaces accessibles au public, et les interprétations du règlement concernant l'aération de la salle. Au reste, il se contente de reproduire les articles de l'ordonnance, notamment en ce qui concerne les dispositions de l'éclairage électrique. Il tient enfin à préciser que l'observation de tous ces principes et de toutes ces ordonnances n'entraîne pas l'approbation systématique d'un projet, « car certains articles sont sujets à des

interprétations totalement différentes suivant l'espèce » et de fait « il est absolument utile de le soumettre à la Préfecture de police avant d'entreprendre aucun travail ».

Ainsi s'achève la partie de l'ouvrage signé par E. Vergnes, à laquelle succède « la table explicative des planches » représentant les onze cinémas donnés comme exemples dans cet album. Bien que l'auteur de ces explications ne soit pas explicité, certains indices incitent à les attribuer à E. Vergnes lui-même ; d'une part, la composition même des projets présentés ne va pas sans trahir un choix tendancieux ; on y trouve quatre constructions de Marcel Oudin, les deux cinémas d'Henri Sauvage, mais aussi quatre des réalisations de Vergnes et un seul cinéma des frères Basin. D'autre part, l'abondance de commentaires et de détails sur les œuvres de Vergnes, notamment son Danton Cinéma Palace se fait nettement remarquer. En fait, qui qu'en soit l'auteur, cette « table explicative » accuse un ton plus ou moins différents selon les architectes. Sur les réalisations de Marcel Oudin, le texte est scandé de témoignages d'admiration particulièrement en ce qui concerne l'aspect décoratif. A propos du Montrouge Palace, par exemple, sont soulignés « un aspect de grandeur et une silhouette de construction qui plaisent » mais aussi « les fontaines lumineuses » dans les angles de la salle qui produisent « un attrait artistique et particulier ». De même, sont mis en relief « la décoration moderne sans excès disgracieux » et les « motifs très étudiés » de son Gergovia à Clermont-Ferrand, ainsi que « la salle de bar richement décorée d'aspect séduisant » de l'Artistique Pathé. Quant au Madeleine Cinéma, une salle des Grands boulevards où « la richesse de la décoration était commandée », il est précisé que « l'ensemble bien que quelque peu tourmenté comme lignes, reste habile, élégant et attrayant ». C'est, d'ailleurs, la seule parmi les œuvres présentées d'Oudin dont certains dispositifs compositionnels sont également admirés, notamment « l'excellent parti tiré de la disposition des niveaux », l'utilisation habile des recoins, mais aussi « l'usage de béton comme matériau souple et complaisant ». Si l'échantillon de l'œuvre cinématographique d'Oudin est admiré, celui d'Henri Sauvage fait simplement l'objet de description sans commentaire. Même lorsque le dispositif insolite de décor par projection du Cinéma Sèvres est évoqué, l'auteur se contente d'ajouter, sans l'ombre d'un éloge, que « ce procédé de décoration très spécial a été breveté par l'architecte ». Aucune épithète non plus, qui trahisse une évaluation subjective dans l'exposé des cinémas d'Eugène Vergnes ; mais de longues descriptions détaillées et analytiques, commençant par l'énoncé des problèmes face auxquels se trouvait l'architecte, suivi de la description des solutions qu'il a adoptées ; l'ensemble ne manquant pas d'insinuer, cependant, l'ingéniosité et la pertinence des réponses proposées par l'architecte. Enfin, concernant l'œuvre des frères Basin, le

Colombes Palace, dans la grande banlieue parisienne³⁶¹, outre quelques indications de bon fonctionnement telles la parfaite visibilité obtenue « grâce au gradin balcon de 18 mètres de portée sans aucun point d'appui intermédiaire » car réalisé en béton armé, et « le chauffage parfaitement assuré » par « un système de vapeur à basse pression », « une innovation particulièrement heureuse » est mise en relief : l'installation d'un grand lanterneau dans le plafond de la salle recouvert par « un comble mobile actionné par un dispositif électrique » qui « s'ouvre et se ferme en 20 secondes » ; ce lanterneau à ciel ouvert permettant outre l'aération de la salle dans les soirées chaudes, « de donner ainsi l'impression du plein air ». Or, nous savons que cet artifice a été expérimenté, pour la première fois, à la veille de la Grande guerre, au Palais Montparnasse et une seconde fois, au début des années 1920, au Palais des Glaces. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une innovation sans précédent. L'auteur, ne connaissait-il pas ces deux salles parisiennes devancières ? Les aurait-il omises, préférant publier une construction récente de banlieue plutôt qu'une autre salle parisienne datant déjà de plusieurs années ? En fait, les critères de choix des œuvres dans cet album restent quelque peu obscurs, et ce, malgré l'explication sommaire de l'éditeur dans l'avant-propos.

En tout les cas, cet ouvrage peu volumineux, ce recueil plutôt restreint est le premier « traité de l'architecture cinématographique » en français. Bien qu'il ne soit qu'une synthèse des idées et des expériences de l'architecte Vergnes, exprimées auparavant dans ses articles, *Cinemas, vues extérieures et intérieures* ... est le premier essai qui formule, dans un registre théorique, les nécessités spécifiques du programme, avancent des normes techniques et des directives précises quant à la conception d'une salle de cinéma. Il ne profite pas, pour autant, d'un grand retentissement ; aucune réédition, guère de références dans la postérité immédiate. Ce sont les premiers essais traitant de l'histoire des cinémas, parus au début des années 1980, qui l'exhume et le font connaître, généralement pour ses illustrations des œuvres de Henri Sauvage et de Marcel Oudin, souvent sans appréciation du texte lui-même, ni évaluation de sa valeur historique, de sa place dans la théorie de l'architecture cinématographique. Sont plutôt cités dans les textes de ces années 1980, quelques fameux passages de Robert Mallet-Stevens³⁶², l'un des pionniers du Mouvement moderne nouvellement réhabilité à cette époque ; sortant de l'ombre de Le Corbusier, Mallet-Stevens a ainsi éclipsé Eugène Vergnes.

³⁶¹ Pour quelques détails sur cette salle voir <http://patrimoine-de-france.com/hauts-de-seine/colombes/cinema-9.php>.
³⁶² Voir comme exemples Cabezas 1985, p. 18 ; Buxtorf 2005, p. 132.

2.2.4. Le hangar noir de Mallet-Stevens

Un pionnier sans conteste, Eugène Vergnes n'est pas pour autant le seul architecte qui écrit alors sur le cinéma et son architecture. Robert Mallet-Stevens, architecte cinéophile s'il en est, se consacre aussi au même moment, à la réflexion non seulement sur la conception architecturale de la salle, mais plus généralement sur les rapports de l'architecture et du cinéma. Cela dit, Mallet-Stevens n'aborde pas le cinéma de la même manière que « l'architecte technique du syndicat des directeurs de cinématographes », E. Vergnes. Si ce dernier est un architecte de cinémas qui, suite à une foisonnante expérience pratique dans la construction des salles, entreprend la « théorisation » de cette architecture, Mallet-Stevens, pour sa part, n'a réalisé aucune salle, et a d'ailleurs très peu construit, lorsque paraissent, à partir de 1922, ses premiers essais traitant du cinéma. Sa contribution à l'art cinématographique s'inscrit essentiellement dans le domaine du décor de films, relevant, comme le suggère certains, « d'une double volonté : diffuser ses recherches architecturales à travers un large public, et défendre le statut du septième art »³⁶³. Son intérêt et son engagement profond pour ce nouvel art émergent se manifeste concrètement, dès la fin de la Grande guerre, précisément avec son adhésion au Club des Amis du Septième Art. Ce club, fondé en 1921 par Bernard Deschamps, Henri Frescourt et Ricciotto Canudo, est présidé par ce dernier jusqu'à sa mort subite en 1923³⁶⁴. Il comptera parmi ses membres, outre Mallet-Stevens, Abel Gance, Germaine Dulac, Fernand Léger, Jean Cocteau et Elie Faure. Le CASA se donne le double but d' « affirmer par tous les moyens le caractère artistique du cinéma [et de] relever le niveau intellectuel de la production cinématographique française »³⁶⁵. Pour ce faire sont organisées des « lectures cinématographiques », des séances de projection et des réunions hebdomadaires ; de même, est publié un organe : « la Gazette des 7 arts », et sont nommés des délégués à l'étranger, entre autres aux Etats-Unis, en Italie, en Belgique et en Pologne³⁶⁶. Les adeptes de ce cénacle cherchent, en effet, à dégager « les traits spécifiques de l'art du film, du point de vue du scénario, du jeu des acteurs, du rôle de l'éclairage et des décors » ; et sur ce dernier point, la tâche incombe, principalement, à Mallet-Stevens, l'architecte de la troupe³⁶⁷.

C'est dans ce contexte que l'une des premières prises de position de Mallet-Stevens paraît, en mars 1922, dans le *Bulletin de la vie artistique* ; il s'agit d'un entretien mené par

³⁶³ Deshoulières & Jeanneau 1980, « Mallet-Stevens et le cinéma 1919-1929 » par Michel Louis, p. 123.

³⁶⁴ Ibid, pp. 126, 127 et 141.

³⁶⁵ Dolot 1999, pp. 32-33.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Deshoulières & Jeanneau 1980, p. 14.

Félix Fénéon, intitulé « le Meuble moderne au cinéma ». Présenté par l'intervieweur comme « fournisseur attiré des héros mondains des films », Mallet-Stevens a alors acquis, effectivement, une certaine expérience dans la conception de décor cinématographique, précisément à travers sa participation à la réalisation de quatre films au cours des deux dernières années³⁶⁸. Partant du constat que le mobilier moderne n'est guère apprécié chez les gens du théâtre, cet architecte de décors filmiques le considère, au contraire, comme « une cause de succès » pour un film. Par la suite, il met en évidence les caractéristiques du décor de film en comparaison avec celui de pièce théâtrale, énumérées en huit points qu'il commente longuement, invoquant sa propre expérience, montrant à son interlocuteur des maquettes, esquisses et dessins³⁶⁹. Cette idée de caractéristiques intrinsèques au décor filmique et sa différence essentielle d'avec le décor théâtral, Mallet-Stevens la soutiendra et la développera tout au long des années 1920, y faisant référence dans plusieurs de ses essais notamment celui publié en 1929 dans *l'Art cinématographique*, sous le titre « Le décor ». Cette version écrite de la conférence présentée au Vieux Colombiers trois ans auparavant est, en fait, la synthèse des réflexions de Mallet-Stevens sur le sujet. Il y expose sa vision du film comme une composition « d'un élément dynamique : l'acteur, et d'un élément statique : le décor »³⁷⁰. Par décor il entend tant l'extérieur que l'intérieur, bien évidemment les meubles mais aussi l'architecture et les jardins. Il en déduit donc qu' « un décor de cinéma, pour être un bon décor, doit « jouer » [...] doit présenter le personnage [...] doit être intimement lié à l'action »³⁷¹. Reprenant ensuite ses fameux huit points sur les spécificités du décor filmique, Mallet-Stevens distingue deux catégories de décors au cinéma : les reconstitutions historiques réalistes, et les décors appelés à suggérer une ambiance. Il plaide pour ces derniers, préconise une interprétation de la vérité plutôt que sa copie ou sa reproduction en invoquant cet adage : « le vrai peut quelquefois ne pas être vraisemblable »³⁷². Enfin, il termine son essai par la suggestion d'usage de meubles et de l'architecture moderne comme décor de film dans le double intérêt de les vulgariser et de créer un cadre de film assorti à l'essence même du cinéma³⁷³.

Robert Mallet-Stevens publie, tout au long des années 1920, une demi-douzaine d'articles traitant du décor filmique, pour la plupart des textes succincts et concis, réitérant et développant les mêmes idées sur les rapports entre l'architecture moderne et le cinéma. Cependant, sur l'architecture des cinémas, son œuvre écrite est nettement moins

³⁶⁸ Il s'agit de *La Risette Lambert* (1920), *Le Jockey disparu* (1921), *La Jettatura* (1921) et *Le mauvais garçon* (1922).

Pour la liste complète des décors de film réalisés par Mallet-Stevens voir Cinqualbre 2005.

³⁶⁹ Pour le texte intégral voir Mallet-Stevens 1996, pp. 35-39.

³⁷⁰ Mallet-Stevens 1996, p. 12.

³⁷¹ Ibid, p. 14.

³⁷² Ibid, p. 27.

abondante. Il n'aborde cette question que dans un bref essai rédigé à l'occasion de l'Exposition de l'art dans le cinéma français, au musée Galliera en 1924. Cette exposition s'inscrit dans la lignée des tentatives d'asseoir le statut artistique et les valeurs esthétiques du cinéma, car, malgré son élan et sa prospérité de l'immédiat après guerre, il n'est encore considéré comme « septième art »³⁷⁴ que dans les milieux cinéphiles. Des réticences persistent, notamment chez les politiques ; la Chambre des députés refuse, par exemple, l'égalité du cinéma avec le théâtre sur le plan fiscal³⁷⁵. Dans ce contexte, des galas cinématographiques, des séances exceptionnelles de projection sont organisées non explicitement dans le but d'« autocélébration de la profession », mais contribuant nonobstant à l'appréciation de ce nouvel art dans les cercles intellectuels et influents³⁷⁶. L'Exposition de 1924 a donc pour objectif de mettre en valeur les efforts et les créativité qui ont conduit au perfectionnement technique et artistique du cinéma. Elle est consacrée, d'une part, à la présentation des films français des deux décennies précédentes, ainsi qu'à la célébration des producteurs, réalisateurs et acteurs dont les talents ont servi au développement du cinéma français. D'autre part, sont exposés au public des accessoires, des costumes et des décors de films connus, notamment quelques maquettes de décors conçus par Robert Mallet-Stevens, entre autres celui de *l'Inhumaine*, film de Marcel L'Herbier ; ce décor filmique étant souvent reconnu comme l'exemple à la fois de l'usage et de la promotion de l'architecture moderne dans le cinéma³⁷⁷. Un autre objectif de cette exposition selon les organisateurs, est de préparer la représentation de la cinématographie française à l'Exposition des arts décoratifs et industriels de l'année suivante. Dans cette perspective, le catalogue de l'exposition vise à mettre en évidence l'aspect artistique du film, en regroupant des essais qui traitent chacun des rapports de l'un des « arts reconnus » avec « le septième art ». Concernant l'architecture, la parole est donnée à Mallet-Stevens. Ce dernier, dans une approche différente de ses écrits précédents tous consacrés au décor filmique, saisit l'occasion pour aborder la question de l'architecture des salles. Ainsi, Mallet-Stevens décorateur cède la place à Mallet-Stevens architecte pour réfléchir sur le cinéma comme architecture au lieu de concevoir l'architecture comme cadre de film. Il commence son bref essai d'à peine deux pages, comme Eugène Vergnes dans son « traité », par la question du style à adopter pour la construction d'un cinéma. Contrairement à celui-ci, il n'hésite pas à prendre, d'emblée, ouvertement et résolument parti : « De toutes les constructions qu'on édifie de nos jours, écrit-il, une salle de cinéma est une de celles qui doit

³⁷³ Ibid, p. 30.

³⁷⁴ Ce terme est préconisé par Canudo, notamment dans son « Manifeste des 7 arts » de 1922, voir Banda & Moure 2011, p.119-123.

³⁷⁵ Alberta & Gili 2001, p. 344.

³⁷⁶ Gauthier 1999, p. 40.

³⁷⁷ Pour un descriptif de ce film et de son décor voir : Deshoulières & Jeanneau 1980, pp. 127-136.

présenter le caractère le plus moderne »³⁷⁸. Même si il admet que certains types d'édifices tels l'hôtel de ville, le musée ou la bibliothèque puissent « à la rigueur » trouver inspiration dans le passé, « un cinéma, monument essentiellement moderne par sa destination, précise-t-il, doit être franchement moderne ... » et d'insister : « un cinéma qui ne serait pas conçu dans le style contemporain, ne pourrait pas être beau »³⁷⁹. Il avance le même argument que Vergnes, quoique sur un ton nettement plus incisif. Comme pour bannir toute possibilité d'inspiration dans le passé, Mallet-Stevens s'empresse de souligner la particularité du programme d'un cinéma par rapport aux salles de spectacle traditionnelles. Il évoque notamment les différences de la salle de cinéma d'avec le théâtre, faisant ainsi ressortir quelques traits de la conception des cinémas :

*Les premiers rangs ne sont plus les meilleurs, les fauteuils de côté établis dans les théâtres de plan circulaire, fauteuils où en regardant devant soi on aperçoit des loges élégantes n'ont aucune valeur au cinéma [...] L'emplacement de la cabine modifie également en coupe le tracé des galeries : le pinceau lumineux ne doit être traversé par aucun obstacle [...] Les risques d'incendie au théâtre sont surtout sur la scène, devant le public ; au cinéma, ils sont vers la cabine de l'opérateur, derrière le public. D'où une évacuation de secours différente [...] Au théâtre le foyer joue un rôle, les entr'actes sont nombreux, les vestiaires doivent être spacieux et faciles d'accès. Au cinéma rien de semblable, le foyer ne compte pas, le vestiaire est à peine fréquenté ...*³⁸⁰

Résumant, enfin, les nécessités du programme en « un mur avec un rectangle peint en blanc et une petite boîte en fer dans laquelle luit un arc électrique », il en déduit qu' « un cinéma est un hangar noir judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau », avant de terminer par un verdict sans appel : « un cinéma est forcément moderne »³⁸¹. L'argument de fond de cet essai est l'association systématique du style et du programme, de la forme et de la fonction. Si Eugène Vergnes reconnaît à chacun la liberté de choisir son style, se contentant simplement de suggérer qu'à un programme moderne conviendrait une conception moderne, et s'emploie à l'étude et l'analyse des nécessités du programme, dissociant ainsi les aspects techniques et fonctionnels des choix esthétiques, Mallet-Stevens pose en premier lieu la question du style, évoquant la nouveauté et la modernité du programme pour en conclut à la nécessité de la modernité architecturale du cinéma, une modernité qui se résumerait essentiellement à la sobriété de la conception. Si

³⁷⁸ Mallet-Stevens, 1996, p. 48.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid, pp. 49-50.

³⁸¹ Ibid.

les écrits de Vergnes s'appuient sur son expérience dans la construction d'une dizaine de cinémas, en revanche, on ne peut trouver comme traduction architecturale des propos de Mallet-Stevens que deux de ses dessins publiés, en 1928, dans un album intitulé *Une cité moderne* [Fig. 65-66, p. 166] ; le premier, datant de 1922, représente une façade de cinéma légèrement en perspective, le second une vue d'angle d'un autre cinéma, dessiné deux ans plus tard. Ici encore, Mallet-Stevens ne s'intéresse qu'à l'extérieur de l'édifice, ce qui est compréhensible vu le titre et le but de ce recueil : esquisse d'une cité moderne. Cela dit, ces études de façade de cinéma permettent d'entrevoir quelques idées quant à la conception-même de la salle. Le premier dessin, bien que banal, d'une composition tripartite rigoureusement symétrique, comprenant un avant-corps central semi-hexagonal avec l'entrée en arcade décorée dans un esprit Art-déco, et des ailes latérales percées de fenêtres, se fait, néanmoins, remarquer par la cabine de projection en saillie au centre de la façade ; une disposition, non sans précédent mais rare, qui dévoile l'usage du bâtiment à l'extérieur et facilite la reconnaissance de l'édifice³⁸². Par ailleurs, les deux cheminées qui s'élèvent de part et d'autre de la façade évoquent le mode de ventilation de la salle, accusant l'abandon du fameux lanterneau pour un système plus moderne (aspirateurs-ventilateurs installés dans les cheminées ?). Le dessin de 1924 est, en revanche, marqué par la nette tendance vers une composition plus cubique sinon cubiste. La structure y est davantage réfléchi ; elle est conçue sous forme de cadres parallèles (en béton armé ?) auxquels est suspendue l'enveloppe de l'édifice. Ce dernier forme un cube dont les deux coins inférieurs côté façade ont été retranchés pour faire place aux porches d'entrée ; il n'en ressort d'autre élément que les cadres de la structure, les auvents et une tourelle cubique en encorbellement au centre de la façade. Les parois du bâtiment sont, contrairement au dessin précédent, totalement aveugle. Comme motif décoratif on ne peut relever qu'une grande affiche couvrant la paroi contiguë à la porte d'entrée, et une enseigne verticale disposée sur la tourelle centrale. Somme toute, cette deuxième esquisse de Mallet-Stevens, élaborée en 1924, l'année même où son unique essai sur l'architecture des cinémas est publié, illustre parfaitement sa conception du cinéma comme un « hangar noir » ; or, pour en arriver au « hangar noir judicieusement disposé », il lui eût fallu de plus ample analyse et réflexion sur la disposition intérieure de la salle ; un point, d'ailleurs, passé presque sous silence dans son texte ? Quoi qu'il en soit, Robert Mallet-Stevens, de sa position d'avant-garde, de plasticien et de décorateur, pourrait incarner un second type de « théoricien » de l'architecture cinématographique, préoccupé principalement par la question de forme, prônant l'esthétique moderne ou la modernité esthétique sous prétexte de fonctionnalité ; un second type de « théoricien » qui, sinon s'oppose, du moins se distingue du premier type personifié par

³⁸²

Le premier exemple de ce genre est rencontré au Cinéma Théâtre Voltaire, dès 1907 [Annexes, p. 28]

« l'architecte technique » du syndicat des directeurs de cinématographes, Eugène Vergnes. Par ailleurs, ce genre de préoccupation, le souci de la modernité du style, la transposition du caractère moderne du spectacle à son cadre de présentation, semble constituer l'obsession de l'avant-garde artistique et architecturale ; lorsque les défenseurs du cinéma populaire traitent du sujet, le ton est, comme nous le verrons, nettement moins radical.

2.3. Une étude prospective, un manuel pour exploitants

L'élan de la construction des salles déclenché au lendemain de la Grande guerre s'avère bien éphémère et commence à s'épuiser dès 1921. Alors que l'édification de nouveaux cinémas est sensiblement freinée à Paris, les recherches théoriques et la réflexion sur leur architecture se poursuivent encore sporadiquement dans la presse cinématographique et architecturale. Avec les prémices d'une nouvelle crise de l'industrie du cinéma au milieu de la décennie dont témoigne entre autres la présence discrète du cinéma à l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925³⁸³, le débat sur l'architecture cinématographique tombe également dans l'oubli ; les revues d'architecture ne s'intéressent plus guère aux rares projets de salle réalisés à cette époque, les périodiques cinématographiques préfèrent se concentrer sur la production, la promotion et la critique des films. C'est à la veille de l'avènement du parlant, dans les années vingt finissant, que de nouvelles tentatives, plutôt isolées, d'étudier le problème de la salle resurgissent ; celles-ci ont pour objectif soit d'assister les exploitants à améliorer les conditions d'accueil du public et augmenter les recettes, soit d'esquisser dans un esprit prospectif les futures salles de cinéma.

2.3.1. *Mon Ciné* : la salle d'avenir (1928)

Après la guerre, une vague de création de périodiques spécialisés augmente le nombre de revues cinématographiques françaises de plus d'une vingtaine entre 1918 et 1925³⁸⁴. Ces magazines abordent chacun certains aspects de l'art et de l'industrie du film, mais ne s'intéressent qu'occasionnellement à la question de la salle ; après *le Cinéopse* et *la Cinématographie française*, à cet égard, les pionniers, *Mon Ciné* publie vers la fin de l'année 1928, un article particulièrement intéressant. Créé en 1922, cette revue se voulant « le

³⁸³ Sur la participation du cinéma à cette exposition, voir Gauthier 1999, p. 129-131

³⁸⁴ Voir la liste des périodiques sur <http://www.cinerecources.net> ; Ciment & Zimmer 1997, p. 13-27.

premier et véritable journal cinématographique pour le public »³⁸⁵, est « le moins cher et le plus populaire des hebdomadaires du cinéma muet », et bénéficie d'un large lectorat auprès des parisiens³⁸⁶. Consacré principalement à la présentation et au commentaire des films, *Mon Ciné* publie de temps à autre une chronique sur un aspect technique ou un métier du cinéma ; dans ce même cadre, un article intitulé « L'architecture et le cinéma, La salle d'avenir » est publié en décembre 1928, signé par un certain Maxime Gault³⁸⁷. L'intérêt de cet essai réside, outre son côté prospectif, en ce qu'il traite des problèmes concrets de la salle de cinéma et davantage en ce qu'il pourrait être considéré comme une réplique aux soucis proprement architectoniques exprimés par des architectes d'avant-garde tels que Robert Mallet-Stevens. Maxime Gault commence, lui aussi, par souligner brièvement les différences essentielles entre les salles de cinéma et de théâtre, précisément en ce qui concerne leurs meilleures places respectives ; il en déduit qu'« ... un cinéma pour être rationnel doit être un cinéma, c'est-à-dire une salle spécialement construite en vue de la projection de films ... », pour regretter immédiatement que « ... de ces salles nous n'en possédons que fort peu en France ... ». Critiquant ensuite les aménagements sommaires de cinémas dans « des hangars désaffectés avec une façade rapportée après coup » ou « dans de vastes salles de réunions construites pour un objectif très différent », il s'interroge : « est-ce vers cette simplification extrême de formes qu'est appelé à tendre le cinéma moderne ? » Réponse évidemment négative : « un cinéma n'a pas à être plus un hangar qu'un théâtre désaffecté », car « l'art cinématographique a définitivement fait ses preuves, il s'est montré digne de prendre place auprès des arts dramatique, chorégraphique etc. ». L'allusion faite à l'idée du cinéma-hangar, d'ailleurs rejeté au même titre que le cinéma théâtral, ne viserait-elle pas les thèses d'un Mallet-Stevens simplifiant et résumant le cinéma à « un hangar noir » ? On est tenté par l'affirmatif, d'autant plus que l'auteur aborde de suite la question du « modernisme » : « Remarquons tout d'abord, écrit-il, que « modernisme » n'a jamais été, au fond, synonyme de révolution, mais bien plutôt de l'évolution franche et logique selon les données rationnelles en vue de parvenir plus sûrement au but proposé. » Ainsi, Gault est d'avis qu'« il serait donc entièrement faux, pour édifier un cinéma moderne, de vouloir faire table rase de l'expérience passée ; il est seulement besoin de distinguer dans les œuvres antérieures les parties qui méritent d'être conservées, celles qui demandent une adaptation à leurs nouvelles fonctions et enfin celles qui doivent être éliminées sans pitié parce qu'elles n'ont aucune raison d'être dans un cinéma. » L'auteur cherche donc à proposer la méthode de concevoir « la salle d'avenir », synonyme chez lui du « cinéma moderne » ou encore

³⁸⁵ Selon le sous-titre de la revue.

³⁸⁶ <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=381>, dernière visite 22/08/2011.

³⁸⁷ *Mon Ciné*, n° 335, 7^{ème} année, 6 décembre 1928, p. 11. Toutes les citations qui suivent sont tirées de ce même article : Gault 1928.

d'une salle de projection rationnelle « permettant la visibilité la meilleure avec le minimum de fatigue pour le spectateur » ; et cela, non pas à travers une création ex nihilo, mais en tirant parti des expériences passées et des exemples existants. Dans cette optique, il passe en revue différents éléments des salles traditionnelles de spectacle pour en vérifier la convenance et l'utilité dans un cinéma. Ainsi sont condamnées les avant-scènes et les loges extrêmes qui seraient « de véritables non sens » dans une salle de cinéma, tandis que les loges de côté sont tolérées à condition de quelques modifications. Quant à la scène, son maintien est fortement conseillé, d'une part, pour permettre des intermèdes destinés à reposer le public et varier le spectacle, et d'autre part en vue de location de la salle pour des représentations et réunions diverses complétant la recette. Il suggère néanmoins de prévoir les proportions de la scène relativement à l'écran ; sinon, ce dernier se trouvera « suspendu au milieu d'un rideau d'aspect artistique douteux », créant « une surface sombre où l'œil s'égaré inconsciemment au lieu de se porter directement, uniquement et instinctivement sur la partie essentielle, l'écran ». Dans le but d'y attirer l'attention du public, Maxime Gault propose que « l'écran soit immédiatement encadré par les moulures du mur » avec une décoration consistant « non pas dans le traditionnel bandeau droit qui attire et retient l'œil, mais bien plutôt en une succession de trois ou quatre cercles ou rectangles sensiblement concentriques ; le premier se détacherait en relief et le dernier occuperait le fond du proscenium et encadrerait immédiatement l'écran ». Ce dispositif, comme nous l'avons vu, est assez courant dans les salles parisiennes, depuis les années 1910, l'auteur, pour sa part, considère que « ceci existe déjà mais rarement ».

L'autre question abordée par Gault, toujours dans le souci de meilleure visibilité et de suppression des sources de distraction dans la salle, est celle de l'emplacement de l'orchestre ; cette dernière ayant besoin d'éclairage qui pourrait gêner l'obscurité totale et nuire à la visibilité de l'écran. Pour obvier à cet inconvénient, le plancher où est installée l'orchestre est souvent abaissé par rapport à la salle d'où l'origine des fosses de musiciens. « Mais, nous explique l'auteur, à moins de rendre cette fosse très profonde et très étroite, et par là même inutilisable, les habitués des balcons continuent à plonger dans ce milieu de lueurs éparpillées et fort incommodes ». La solution en est illustrée par une coupe schématique : la fosse devrait s'étendre jusque sous le proscenium mais être couverte par « un plafond incliné et sans le moindre angle » qui conduise les sons, sans les briser, dans la salle, et qui empêche, avec la balustrade de la fosse, la lumière d'y pénétrer ; enfin, pour que le chef d'orchestre puisse avoir l'œil sur l'écran et adapter la musique à la scène, un jeu de glaces pourrait être mis en place. « Ainsi, conclut le chroniqueur de *Mon Ciné*, serait obtenue dans les salles de cinéma, l'obscurité la plus complète, condition essentielle d'une visibilité parfaite sans le moindre énervement pour les yeux ». Cette disposition de la fosse

d'orchestre est en fait une adaptation améliorée de celle qu'avait exposée Eugène Vergnes dans plusieurs de ses essais tardifs, mais celui-ci insistait davantage sur le fonctionnement de la fosse comme caisse de résonance. En tout les cas, ce bref article publié dans un périodique à la fois spécialisé et populaire est à plusieurs égards remarquables : d'abord, distinguant la modernité de la nouveauté, il avance que la modernité va de pair avec la rationalité et, par conséquent, une salle moderne pourrait procéder de la « rationalisation » d'une salle traditionnelle. Cette définition de la salle moderne et cette méthode de conception contrastent nettement avec celles proposées par Mallet-Stevens qui soutenait obstinément qu'un cinéma devait être « forcément » et « franchement » moderne ; ce contraste se manifeste non seulement dans les rapports avec l'expérience passée, mais aussi dans la portée et la notion-même de la modernité architecturale : si la première vision touche précisément les aspects fonctionnels de la salle, la seconde approche vise essentiellement les questions de la forme et du stylistique.

2.3.2. *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité ?*

Outre les articles des revues, un autre support est utilisé, vers la fin des années 1920, pour mettre à la disposition de nouveaux directeurs de cinémas des conseils pratiques sur l'aménagement de la salle. Il s'agit de manuel d'exploitation, dont le premier exemple français est publié en 1928 sous la plume de J. Mac Freddy dit Fred Cohendy. Qu'aucun ouvrage de ce genre n'ait été publié plus tôt, durant les deux décennies d'existence du cinéma, pourrait étonner, or il faut se rappeler que le déclenchement de la guerre en plein épanouissement du cinéma français imposa des circonstances extraordinaires, et retarda certains aspects de son développement. D'ailleurs, aux Etats-Unis, restés à l'abri des conflits, l'une des premières (la première ?) publications de ce type date justement du début de la guerre. Intitulé *Motion picture making and exhibiting*³⁸⁸, publié en 1914 à Chicago, c'est un ouvrage pratique général, d'environ 250 pages, traitant de l'industrie du cinéma dans son ensemble : des principes de la « motography » -cinématographie- et prise de vues aux caractéristiques de la salle et conditions de projection. Il est écrit par John B. Rathbun, enseignant de Machine Design au Chicago Technical College, auteur par ailleurs de plusieurs autres ouvrages techniques. Ce manuel aborde dans une douzaine de pages la construction et l'aménagement des salles de cinéma ; le reste du volume étant consacré à d'autres questions techniques : réalisation de film, rédaction de scénario, présentation de différents types de projecteurs, méthodes de coloriage de film, administration des

³⁸⁸ Pour la bibliographie voir aux sources imprimées : Rathbun 1914.

représentations etc. En ce qui concerne la salle, évoquant, avant tout, l'importance de la localisation dans le succès de l'établissement, le manuel américain se concentre sur la transformation de magasins ordinaires en cinémas et propose, à cette fin, des plans schématiques et des façades types. A travers l'analyse d'un tel projet, sont progressivement étudiés et chiffrés l'emplacement de la cabine, la pente du plancher de la salle, l'installation de l'écran, les proportions et la construction de la cabine, le rangement et les dimensions des sièges, le nombre et la largeur des sorties. Quant au balcon, il est simplement prescrit sans aucune explication qu'il ne doit jamais excéder en nombre de places le tiers de la salle entière et devrait disposer de sorties spécifiques indépendantes de celles de l'orchestre. L'aspect extérieur du cinéma est reconnu de la plus grande importance puisque c'est de lui que procède la première impression de la clientèle ; cela dit, « il n'est pas forcément besoin, précise l'auteur, que la façade soit sophistiquée et richement ornementée, mais simplement propre et attractive »³⁸⁹. Il suggère, à cet égard, de peindre la façade en blanc, couleur qui la fait ressortir sur la toile de fond souvent sombre des autres bâtiments, et la fait briller, la nuit, sous l'effet d'éclairage électrique. Excepté le dernier passage sur la façade, ce manuel général de cinématographie, l'un des premiers dans le monde, ne fait qu'exposer des normes et des conseils techniques pour l'aménagement d'une salle de cinéma ; normes et conseils formulées d'après une synthèse des règlements en vigueur dans différents états américains.

L'exemple français, en revanche, paru une quinzaine d'années plus tard, s'intéresse, comme son titre le révèle, aux problèmes de l'exploitation proprement dits : *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité ?* L'auteur de cet ouvrage est présenté dans la préface comme « un directeur de spectacle [écrivain] pour des directeurs de spectacle » ; cela dit, il semble s'intéresser particulièrement à la psychologie, car ayant déjà publié, selon une notice de l'éditeur, un *Traité de publicité psychologique* dont la mention « épuisé » signalerait le succès ; il aurait aussi « en préparation » un ouvrage intitulé *Comment on devient célèbre, psychologie de la notoriété*. Son manuel d'exploitation est préfacé par Léon Brézillon, le fameux et influent président du Syndicat français des exploitants du cinématographe. « Ce livre, écrit cet éminent exploitant, propose une méthode sûre et éprouvée pour la mise en valeur de toute salle de cinéma [...] on y trouvera, ajoute-t-il, décrits avec clarté et précision, tous les procédés pratiques qu'un impresario avisé doit connaître pour attirer et intéresser le public, augmenter ses recettes et atteindre la prospérité »³⁹⁰. Cette préface est suivie d'une espèce de prologue exposant et récapitulant en sept points les « principaux sujets traités » : « pour faire monter les recettes ; l'art de

³⁸⁹ Rathbun 1914, p. 108.

composer des programmes à succès ; moyens originaux pour attirer la foule ; organisation, administration, contrôle ; pour combler les jours creux ; le secret de la réussite des grands directeurs ; le pouvoir de la publicité psychologique ». Quelle place, au sein de ces thématiques, pour l'architecture de la salle ? Dans les troisième, quatrième et cinquième chapitres intitulés respectivement « La présentation extérieure », « La présentation intérieure », et « Directives techniques », l'auteur évoque quelques caractéristiques architecturales de l'établissement qui peuvent, entre autres, attirer et fidéliser la clientèle. Ainsi, l'aspect extérieur du cinéma doit être conçu, selon lui, dans la perspective « d'impressionner d'une manière attrayante le public qui passe, de saisir le regard, de fixer l'attention, de créer le désir, d'imposer à la mémoire de chacun, un souvenir tentateur »³⁹¹. A cet effet, et dans une approche qu'il voudrait sans doute « psychologique », Cohendy suggère : « Avant tout, le passant doit emporter l'impression que votre cinéma est "un bel établissement". L'idée d'y venir, d'y être rencontré, d'être vu y entrant, flattera son amour propre, sa vanité. Il dira non sans quelque suffisance "moi, je vais au cinéma X ..." »³⁹² ; il faut donc, d'après lui, choisir d'abord pour l'établissement un nom « facile à retenir et prononcer » en évitant surtout le terme Palace « dont on a vraiment trop abusé ». Ensuite, il souligne « l'importance primordiale » de la façade qui doit se détacher des maisons qui l'entourent et comporter assez d'éléments attractifs pour accrocher le regard, tirer le passant de ses préoccupations, de sa rêverie ou de son apathie et lui suggérer l'envie de "venir-voir" »³⁹³. Pour éclairer ses propos, l'auteur invite à observer, comme lui-même l'a fait, « l'attitude du passant devant une façade bien conçue » : d'abord, un simple regard distrait, puis le pas ralenti, « il s'approche et imprègne sa pensée des affiches et photographies », cet examen se prolonge et le soir même ou le lendemain, il reviendra pour « entrer délibérément ». Cohendy en déduit qu'une façade bien conçue et attractive a la capacité de transformer de simples passants en spectateurs. Mais alors, comment rendre une façade sans attrait, attractive ? C'est, à son avis, « relativement facile » :

On peut, entre autres choses, écrit-il, lui donner un vif éclat en la badigeonnant soit avec un mélange de chaux éteinte, céruse et plâtre, soit de stéatite [...] Au moyen de patrons, pochoirs et décalcomanies qu'on trouve dans le commerce, poursuit-il, on pourra réaliser ensuite une décoration en rapport avec les goûts de la clientèle, avec l'esprit du quartier ou de la ville, imiter le bois, le marbre etc. Sur ce fond, dans ce cadre d'ensemble, conclut-il enfin, une belle disposition de panneaux et d'affiches se trouvera somptueusement

³⁹⁰ Cohendy 1928, préface de L. Brézillon.

³⁹¹ Cohendy 1928, p. 31.

³⁹² Ibid. p. 32.

³⁹³ Ibid.

*mise en valeur. Chaque semaine on apposera, de plus, une grande affiche-calicot indiquant le titre du film principal et le nom de la star. On pourra aussi accrocher à l'entrée un portrait, une silhouette ou un de ces mannequins habituellement fournis par les loueurs de films : Charlot, Harold Lloyd etc.*³⁹⁴

La première remarque sur ces conseils pragmatiques, c'est qu'il s'agit d'expédients, d'artifices à exécuter a posteriori ; autrement dit, ils visent à « embellir » une façade existante sans en modifier la composition, ni toucher au gros œuvre. Il est donc davantage question de décor ajouté après coup que de création architecturale *ex nihilo*. Ensuite, ce décor est prévu essentiellement provisoire et transformable en fonction du programme de la salle, représentant par exemple « une des scènes les plus saisissantes du film ». Cohendy propose, d'ailleurs, que ce décor recouvre « la plus grande surface de la façade possible » car, susceptible de créer « une atmosphère éminemment attractive », « son originalité caractéristique constituera le plus grand élément suggestif de votre façade ». Il préconise donc l'éclipse de l'architecture massive et immuable par une affiche-calicot, par un léger décor changeant, ce qui correspondrait mieux à l'idée d'une façade attractive (mais pas forcément une belle façade) puisque, avec le temps, une façade invariable, quoique attrayante au départ, perdrait de son attrait. Dans cette même optique, l'auteur affirme qu'« il convient de varier fréquemment la disposition des panneaux, affiches et photographies extérieures afin d'éviter l'accoutumance des regards, la monotonie, et de renouveler ainsi l'attrait de la curiosité »³⁹⁵. Les idées qu'il avance comme exemples de ce genre de décor sont assez révélatrices de l'esprit de cette époque : « l'entrée du cinéma sera camouflée en porte de forteresse pour un film tel que *Le miracle des loups*, en cabane de chercheur d'or pour *La ruée vers l'or* », encore, il n'hésite pas à proposer de mettre, en face de l'entrée sur le trottoir, une cage avec un animal vivant rappelant un épisode du film ! Outre ces décors évoquant le programme de la salle, par une autre mesure suggérée par Cohendy, pour rendre la façade attractive, consiste à la « vivifier », par trois moyens : le mouvement, le son, l'éclairage :

Le mouvement attire toujours, écrit-il en effet, tâchez de mettre dans votre façade quelque chose qui meuve [...] un automate, un appareil de démonstration à mouvement d'horlogerie, un moteur d'affiche articulé etc. [...] De même, ajoute-t-il, tout élément capable de capter l'oreille est excellent. Un haut-parleur, un poste TSF, un phonographe peuvent constituer à l'entrée d'un cinéma d'excellents bonnisseurs. [...] Dès que la nuit succède au jour, tient-il enfin à rappeler, un nouveau et puissant moyen de mise en valeur intervient :

³⁹⁴ Ibid. p. 33.

*c'est l'éclairage. Ici la fée Electrique est à votre service, utilisez-la dans la plus large mesure et dites-vous bien que l'intensité de votre éclairage extérieur joue un rôle des plus importants dans vos affaires.*³⁹⁶

L'auteur s'attarde, alors, sur la question de l'éclairage et en particulier sur « la réclame lumineuse », dont la vogue « venue d'Amérique », « rapidement établie, diffusée, en quelque sorte banalisée » ne serait toujours pas caduque, car « il existe divers systèmes qui intriguent encore la plupart des gens »³⁹⁷ ; notamment, différents types d'enseignes lumineuses combinant des lampes à filaments différents, les tubes de néon ou encore les projecteurs de lumière à longue portée. C'est en soulignant l'importance de l'éclairage et de la façade nocturne du cinéma que le chapitre consacré à « la présentation extérieure » se clôt, sans aucune allusion aux soucis architectoniques de composition formelle, d'esthétique ou de stylistique. Cela n'est pas sans accuser l'écart entre le goût d'un « directeur de salle » avec les préoccupations des architectes-théoriciens de l'architecture cinématographique, aussi bien Mallet-Stevens que Vergnes. Ceux-ci cherchent plus ou moins à légitimer un certain « style » dans la disposition de la façade du cinéma, celui-là envisage, en revanche, de couvrir l'architecture par de grandes affiches suggestives, de vivifier la façade par un saisissant décor évocateur en carton ou en calicot.

Si une « façade bien conçue » permet, selon Cohendy, d'attirer de nouveaux clients, pour les fidéliser il faudrait un intérieur bien agencé, « la présentation intérieure, écrit-il, doit donc être considérée comme un très important facteur de succès » ; il est, en effet, d'avis que « le programme attractif d'une part, le bien être du spectateur d'autre part créent inmanquablement, s'ils sont associés, la clientèle stable et sélectionnée »³⁹⁸. Afin d'assurer le bien être du spectateur, il faudrait satisfaire tous les sens : le toucher, l'olfaction, l'ouïe, et avant tout, la vue puisqu'il est là pour voir. Pour permettre la meilleure visibilité, l'accent est mis sur deux facteurs : l'obscurité de la salle, la disposition de l'écran. Considérant l'obscurité, comme l'élément qui détermine « l'état hypnoïde spécial » nécessaire à la meilleure appréciation du film, l'auteur recommande une salle totalement obscure, mais dans le cas où la destination mixte de cette dernière ne le permettrait pas, il suggère d'installer l'écran au fond de la scène « entourée de décors et de draperies sombres » ou sur un fond foncé et mat qui absorbe les rayons parasites et borde l'image, faisant ainsi mieux ressortir l'écran. De même, pour dissimuler l'écran et faire oublier sa présence, il conseille de « jolis

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid. p. 34-36.

³⁹⁷ Ibid. p. 36-37.

³⁹⁸ Ibid. p. 38.

encadrements en tentures » ou un rideau d'avant-scène qui recouvre l'écran avant et après chaque projection. Enfin, en vue d'une visibilité de toute place, il propose de placer l'écran aussi haut que possible, et de lui donner une largeur égale au cinquième de la profondeur de la salle (distance du dernier rang des spectateurs de l'écran)³⁹⁹. Il est évidemment d'autres facteurs déterminant les conditions de la visibilité tels le rangement des places et la forme de la salle. Mais, Cohendy préfère ne les évoquer qu'au chapitre suivant « Les directives techniques », et encore assez sommairement. Il se contente, ici, de signaler que « pour disposition des sièges et des allées, ce sera la forme de la salle et la position des dégagements qui décideront »⁴⁰⁰ ; aussi rappelle-t-il quelques normes réglementaires notamment celle statuant que chaque place ne doit jamais être distancée par plus de 7 sièges de la plus proche allée, ou encore celle voulant que la distance de dossier à dossier de deux fauteuils consécutifs ne puisse être inférieure à 70cm. Poursuivant l'exposé des conditions du confort, focalisant sur le sens du toucher, Fred Cohendy insiste sur l'usage de fauteuils au lieu de chaises, bancs ou strapontins, expliquant que « dans un fauteuil, les nerfs se détendent, se reposent, le toucher se trouve flatté »⁴⁰¹. De même, il souligne l'importance de l'aération et recommande « les pulvérisations odoriférantes » qui « agissent sur les poumons et sur l'olfaction ». Evoquant, à cet égard, la différence entre l'aération et la ventilation : la première consistant à renouveler l'air de la salle, la seconde à remuer l'air sans le changer, il précise qu'à défaut de la première, la plus souhaitable, on pourrait recourir à la seconde à condition, toutefois, qu'elle soit complétée par des vaporisations parfumées et désinfectantes, tout en insistant, encore une fois, sur l'importance de l'olfaction et son rôle dans la mémoire. Enfin, autre sens qui, selon Cohendy, devrait trouver jouissance dans la salle et durant le spectacle, c'est l'ouïe ; le silence et la musique pourront y contribuer : « le silence sertissant, pour ainsi dire, la musique jouée par l'orchestre enchante l'ouïe »⁴⁰². Le chapitre intitulé « présentation intérieure » est donc uniquement consacré à l'étude des conditions de perception et du confort sensuel des spectateurs, laissant au chapitre suivant d'autres aspects de l'organisation intérieure de l'établissement tels la disposition des locaux, l'aménagement, la cabine, les dégagements etc.

Le cinquième chapitre de l'ouvrage, le dernier qui traite des problèmes liés à l'architecture du cinéma commence par ce lieu commun que « la construction d'une salle de cinéma doit viser avant tout aux meilleures conditions de visibilité »⁴⁰³ ; d'emblée est posée la question de la forme idéale de la salle pour assurer la parfaite visibilité de l'écran.

³⁹⁹ Ibid. p. 41, 44, 45.

⁴⁰⁰ Ibid. p. 42.

⁴⁰¹ Ibid. p. 41.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Ibid. p. 46.

Déterminée « au moyen des lois de la géométrie et de la physique », cette forme serait « celle d'un ovale allongé sur un plan oblique. La partie renflée constituant la salle, l'écran sera placé à la pointe de l'œuf. Tous les rayons optiques émanant du foyer seront réfléchis parallèlement à l'axe et par conséquent, la projection sera parfaitement visible de n'importe quelle place. »⁴⁰⁴ Comparée avec le plan trapézoïdal préconisé par Eugène Vergnes quelques huit ans auparavant, cette forme ne marque qu'une légère avancée esthétique ; les deux plans peuvent très bien circonscrire l'un l'autre, et sont, en fait, définis tous deux en fonction du champ de visibilité de l'écran. Après la vue arrive l'ouïe, et l'étude de la visibilité est suivie par l'acoustique de la salle. Tout en soulignant l'importance de la musique comme accompagnement des films muets, Cohendy affirme que « pour l'orchestre, il convient de ménager une excavation formant chambre de résonance, en contrebas de l'écran » ainsi quelle que soit l'importance de la salle, « son acoustique sera excellente »⁴⁰⁵. Ici encore, un certain rapprochement est visible avec l'essai de Vergnes, sauf que contrairement à ce dernier, Cohendy n'entre pas dans les détails techniques d'une telle réalisation et passe, presque sans transition, à la question de la cabine de projection. A ce propos, également, le texte est assez sommaire ; il affirme simplement que « la cabine doit être édifiée avec un soin minutieux selon les prescriptions de l'administration préfectorale », ajoutant seulement qu'il faudrait lui donner « la plus grande hauteur possible de plafond afin d'en rendre le séjour supportable à l'opérateur »⁴⁰⁶. Ensuite, sont exposées, sous forme d'un résumé de l'ordonnance de la Police, les démarches administratives à suivre pour obtenir l'autorisation d'ouverture d'une salle de cinéma. Conscient du caractère rudimentaire de son ouvrage, l'auteur reconnaît qu' « on trouvera plus de détails techniques dans les manuels et annuaires professionnels », sans pour autant prendre la peine d'en citer quelques exemples ; « le présent ouvrage, explique-t-il en tout cas, se devait de donner à ce sujet une notion générale, quoique son objectif essentiel soit l'exploitation proprement dite »⁴⁰⁷. En effet, l'objet de cet ouvrage est d'exposer les moyens de réussir une exploitation cinématographique, ou comme l'indique le titre du livre, les méthodes de conduire un cinéma à la prospérité, par conséquent, la question de la salle et ses caractéristiques architecturales n'est abordée qu'à titre accessoire, comme une condition nécessaire mais pas suffisante au succès d'un cinéma. Si les normes et les conseils techniques avancés ne sont que des reprises ou des paraphrases des règlements voire d'autres textes déjà publiés, la singularité de cet essai réside dans le traitement particulier de la façade et l'aspect décoratif changeant qu'il préconise pour le cinéma. Quelle que soit sa valeur esthétique et architecturale, quelle

404 Ibid.

405 Ibid.

406 Ibid, p. 47.

407 Ibid.

que soit sa part dans la prospérité des cinémas parisiens, ce mode de décoration de la façade est au même moment prôné par d'autres protagonistes du cinéma populaire, notamment par l'organe français de la compagnie américaine Paramount. Cette société dont la succursale française voit le jour au début des années 1920 pour prêcher le cinéma hollywoodien en France, tient un discours semblable et préconise des méthodes similaires dans son Bulletin paru dès 1921 ; s'agit-il vraiment d'une « vogue venue d'Amérique » ? En fait, parallèlement aux réflexions françaises sur l'architecture des cinémas au cours des années 1920, commencent à se manifester quelques signes d'échanges internationaux, de transferts de modes et d'idées sur l'architecture des cinémas.

3. Le coup de frein (1921-1929)

Après l'essor de l'immédiat après guerre, alors même que les premières réflexions théoriques sur l'architecture des cinémas commencent à paraître sous différentes formes, l'élan de construction et des salles à Paris se ralentit considérablement. De 1923 à 1930, le Bottin du commerce ne recense que deux voire trois nouveaux établissements par an, ce qui marque une baisse abrupte par rapport aux années précédentes comptant chacune une vingtaine de nouvelles salles [Graph. 1, p. 6]. Quant aux permis de construire des cinémas, d'une douzaine par an au tournant de la décennie, leur nombre tombe à une douzaine pour toute la période 1921-1929. Outre l'effet de saturation après tout emballement, la baisse du développement du parc parisien est due à l'état général de l'industrie et surtout à la crise dont souffrent les grandes sociétés cinématographiques françaises depuis les années de la guerre⁴⁰⁸. La concurrence américaine sévit de plus en plus et l'hégémonie de Hollywood semble désormais inéluctable. Dans ces circonstances, les compagnies américaines commencent à créer des succursales en France comme dans d'autres pays européens pour tirer pleinement parti de cette domination. D'autre part, les milieux cinématographiques français, d'autre part, se mobilisent pour la promotion et le soutien de l'industrie nationale. Partant, en matière d'architecture de cinémas, les années vingt sont marquées par un nombre restreint de projets réalisés ainsi que par les conséquences de la tentative de conquérir le marché français et l'exploitation parisienne par une compagnie outre-Atlantique.

3.1. Les rares réalisations des années folles

Pour presque une décennie, de 1921 à 1929, on ne peut retrouver qu'onze permis de construire de cinéma aux Archives de Paris ; ces nouveaux projets sont répartis de manière assez irrégulière sur cette période : on en compte deux en 1921, après la lacune des deux années suivantes, encore deux pour 1925 et 1926, puis, trois en 1928 et enfin, deux en 1929. Il s'agit, pour les deux tiers, des projets de construction sur des terrains nus ou bien sur l'emplacement de bâtiments à démolir ; on n'y repère que quatre aménagements et modifications de salles existantes en cinéma [Graph. 5, p. 7]. L'analyse de ces projets révèle

l'apport des années vingt à l'évolution de l'architecture cinématographique, d'abord, dans une étude comparative avec les réalisations de l'immédiat après guerre, ensuite à travers l'articulation de ces expériences pratiques avec les débats théoriques concomitants.

3.1.1. Un cinéma aux Champs Elysées ?!

La localisation des cinémas à Paris a connu, jusqu'au début des années vingt, un glissement lent mais continu des quartiers populaires des arrondissements périphériques de l'est vers des secteurs plus aisés, au centre et à l'ouest ; cette évolution ayant conduit, dans les deux années suivant immédiatement la fin de la guerre, à une quasi-parité, en nombre de nouvelles salles, entre la périphérie et le centre, entre l'est et l'ouest de Paris. Ce cheminement se poursuivant sans faille, aboutit, au cours des années 1920, à l'inversion totale de la répartition géographique des nouveaux cinémas ; ainsi, seuls deux des onze établissements de cette période s'installent dans les quartiers de l'est dont l'un au cœur du XXe arrondissement, avenue Gambetta et l'autre dans le Xe arrondissement, rue Eugène Varlin, non loin de la Gare de l'Est. Du reste, les projets de cette époque sont établis dans les secteurs occidentaux de la ville, répartis comme suit : dans le IXe et le XVIIe chacun trois projets, dans le XVIe deux projets, et un seul dans le VIIIe arrondissement [Carte 2, p. 10]. Dans le IXe, la localisation des salles suit une logique classique favorisant la proximité des grands boulevards (boulevard des Capucines, rue Chauchat à l'intersection des boulevards des Italiens et Haussmann) ou les voies rayonnant vers les boulevards extérieurs (rue de Rochechouart). Plus à l'ouest, cependant, l'emplacement des cinémas accuse la volonté des exploitants de conquérir des quartiers encore dépourvus ou sous équipés en salle, même si la proximité de grandes artères reste toujours un critère déterminant ; trois grandes avenues aboutissant à la place de l'Etoile (Victor Hugo, Wagram, Champs Elysées) d'une part, et trois rues d'importance secondaire (rues de l'Assomption, Tocqueville, Courcelles) accueillent les six autres établissements de cette époque. L'essor de la construction des salles dans les quartiers de l'ouest s'explique par l'intérêt croissant de l'élite et de la bourgeoisie pour le cinéma dont le statut d'art et les valeurs artistiques sont de plus en plus revendiqués et confirmés au cours de cette décennie ; mais encore, par le retard, depuis les années d'avant guerre, de ces secteurs à s'équiper en cinémas, cela précisément par rapport aux quartiers populaires de l'est ; ceux-ci paraissent, en effet, plus ou moins « saturés » à cette époque. En fait, malgré le dernier flot de projets implantés quasi exclusivement à l'ouest, à l'aube des

⁴⁰⁸ Les rapports entre la production et l'exploitation cinématographique méritent de plus amples analyses par les historiens du cinéma ; nous nous contentons ici de constater une simple concomitance.

années trente, les arrondissements de l'est restent de loin les mieux équipés de Paris ; le Xe et le XXe, par exemple, comportent chacun 21 cinémas alors même que Paris entier en compte environ 200⁴⁰⁹. Une autre remarque sur l'implantation des projets concerne la stabilisation provisoire du parc sur la rive gauche. Bien qu'un net écart ait existé, dès le départ, entre les deux rives de la Seine, ce qui était compréhensible attendu leurs densités et leurs vocations respectives, néanmoins le fait qu'aucun des projets de cette série ne soit implanté au sud du fleuve, ne va pas sans attirer l'attention, d'autant plus que les deux années suivant la guerre avaient vu l'ouverture de plusieurs salles dans les arrondissements centraux de la rive gauche jusqu'alors dépourvus de cinéma. Cela dit, au début des années trente, les cinémas de la rive gauche constitue environ le tiers de l'effectif parisien, soit 55 salles sur les 197 de la ville⁴¹⁰ ; ce qui n'est pas très disproportionné relativement à sa superficie et à sa population.

La concentration des projets des années folles dans les quartiers distingués de Paris est en particulier symbolisée par l'apparition, une quinzaine d'années après le premier, d'un second cinéma sur les Champs Elysées. La première salle à s'y être installée durablement, a été le Colisée, ouvert en 1912⁴¹¹, et depuis, sauf de rares tentatives éphémères vouées à l'échec⁴¹², aucun exploitant ne s'est aventuré à la conquête des Champs Elysées. Il faut attendre l'année 1928 pour qu'une société immobilière, La Foncière des Champs Elysées -à partir de 1929, la Société immobilière de la rive gauche des Champs Elysées- intègre un cinéma dans son important projet situé à l'angle de la rue Marignan et de la grande avenue parisienne. Cette société promotrice prévoit d'installer une vaste salle de 1700 places dans les sous-sols de deux bâtiments de 6 et 7 étages à usage de bureaux qu'elle entreprend d'édifier. Cette salle, inaugurée quatre ans plus tard, n'apparaissant sur le Bottin du commerce qu'en 1933, sera le premier d'une dizaine de cinémas qui viendront, tout au long des années trente, border « la plus belle avenue du monde » pour en faire un « boulevard du cinéma ». Encore faut-il souligner que, comme précurseur, le Cinéma Marignan ne parvient pas sans péripétie à se faire une place sur la rive de l'élégante promenade parisienne. Des correspondances incluses dans le permis de construire de cette salle projetée au 33 de l'avenue des Champs Elysées, révèlent qu'un conseiller municipal, dénommé Le Provost de Launay tente d'entraver le projet. S'adressant à la Direction du plan de Paris il demande, visiblement afin d'objection, « ... si c'est exact qu'il y ait eu une demande d'autorisation de bâtir pour un cinéma à cette adresse et si on a délivré le permis de construire malgré le tort

⁴⁰⁹ Bottin du commerce, années 1930, Archives de Paris, série 2mi.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Sur cette salle, voir supra, p. 104.

⁴¹² Voir à ce sujet Meusy 1995, p.316.

qu'une bâtisse massive de cet ordre risquerait de porter à l'esthétique de la promenade ».⁴¹³ En réponse aux inquiétudes du Conseiller du quartier, le Directeur du plan de Paris, un certain Doumerc, vient lui expliquer par une lettre, que le premier projet de la société pétitionnaire n'ayant été autorisé en raison de diverses infractions aux règlements sanitaires et de voirie, les modifications aboutiraient, d'après ses derniers renseignements, à un projet ne représentant aucun risque pour l'esthétique de l'avenue :

*La construction, écrit-il, occupant l'angle de l'avenue des Champs Elysées et la rue de Marignan serait conservée. Elle serait contournée par un passage privé [...] Vers le milieu de ce passage, et au rez-de-chaussée d'un des bâtiments à construire serait ménagée une salle de cinéma dont l'accès principal serait sur le passage, une sortie auxiliaire devant s'ouvrir sur l'avenue des Champs Elysées. Cette salle se trouverait ainsi complètement enclavée dans les constructions projetées dont les façades apparentes [...] auraient le caractère de maisons de rapport. [...] Veuillez, en tout cas, tenir pour assuré, ajoute-t-il enfin pour dissiper les craintes de son interlocuteur, que je suivrai de très près cette affaire, et que je veillerai attentivement à ce qu'aucune construction d'un goût fâcheux ne vienne détruire l'harmonie de cette belle avenue.*⁴¹⁴

Et le Directeur du plan de Paris tient effectivement parole ; quatre mois plus tard, lorsque « le dossier de construction étant en état, rien ne s'oppose à ce que la permission de bâtir soit délivrée », avant de donner son accord, il soumet les plans et dessins du projet joints au récit de ses correspondances avec le Conseiller municipal à M le Préfet pour que, en raison de l'importance et le caractère de la construction » ce dernier puisse lui-même « ... se rendre compte que le projet dû à l'architecte de talent qu'est M. Arfvidson est de nature à donner satisfaction aux préoccupations d'ordre esthétique qu'avait manifestés M. Le Provost de Launay »⁴¹⁵. Cette aventure trahit le mépris de certains parmi les classes supérieures pour le cinéma en tant qu'édifice, et leur réticence sinon rejet d'admettre de telles « bâtisses massives » au bord des belles avenues parisiennes. C'est, sans doute, en partie dû à cela que le second cinéma des Champs Elysées reste extérieurement très discret, « enclavé » qu'il est dans les constructions d'aspect de « maison de rapport », plus harmonieux avec l'esthétique de l'avenue. D'ailleurs, le premier cinéma établis sur les Champs Elysées avait suivi presque la même formule : la salle étant construite au fond de la propriété, cédant le côté avenue à une boutique et un magasin d'exposition aménagés derrière une façade

⁴¹³ Note datée 25 juillet 1929, Permis de construire 27-33 Avenue des Champs Elysées, Archives de Paris, VO12 114.

⁴¹⁴ Lettre signée Le Directeur du plan de Paris, Doumerc, datée 29 juillet 1929, Ibid.

⁴¹⁵ Lettre signée Le Directeur du plan de Paris, datée 28 novembre 1929, Ibid.

fidèlement copiée sur le théâtre d'Amiens⁴¹⁶. Cet expédient demeure de rigueur encore quelques années, et le premier cinéma des Champs Elysées à disposer d'une vraie façade typiquement cinématographique sur l'avenue n'apparaîtra qu'au milieu des années trente. Mais en attendant cette « émancipation », les cinémas établis sur les Champs Elysées pendant la première moitié des années trente (Cinéma des Champs Elysées, Elysée Gaumont, Ciné Paris Soir, pour en citer quelques uns) seront tous intégrés et enclos dans des immeubles de rapport, avec accès sur un passage intérieur, n'ayant droit sur façade qu'à une enseigne discrète. Ceci révèle l'état transitionnel du cinéma au tournant de sa troisième décennie d'existence, à la veille de l'arrivée du parlant ; si le désormais septième art parvient à s'introduire dans les quartiers les plus élégants de la ville, sa présence manifeste n'est toujours pas aisément tolérée et son architecture suscite encore des grimaces. En tout cas, les années 1920, marquées par l'apothéose du cinéma muet, se confirmant au-delà d'un art à part entière, comme la « synthèse des arts »⁴¹⁷ et « l'art du siècle »⁴¹⁸, constituent également un moment charnière dans l'évolution de l'implantation des salles : si avant la guerre, et même jusqu'à la vague des projets de l'immédiat après guerre, les quartiers populaires et les arrondissements périphériques de l'est sont la principale terre d'accueil des cinémas, à compter de 1921, la tendance s'inverse ; désormais sont davantage prisés par les exploitants les quartiers bourgeois de l'ouest, en particulier, les hauts lieux de la vie mondaine parisienne : les grands boulevards et l'opéra, et puis les Champs Elysées. Ainsi, vers la fin des années trente, ceux-ci deviendront les vrais quartiers du cinéma et l'on pourra recenser, à la veille de la seconde guerre mondiale, une quinzaine d'enseignes de cinéma sur les Champs Elysées, plus d'une vingtaine le long des grands boulevards.

3.1.2. Sociétés immobilières et les Grand Prix de Rome

A la veille de la Grande guerre, les premières salles des quartiers élégants de Paris virent le jour, généralement, à travers des projets de puissantes sociétés d'exploitation ; la question se pose, alors, de savoir si le même type de commanditaires est à l'origine des cinémas des années vingt, ces derniers étant presque tous établis dans les secteurs aisés de la ville. En fait, des onze établissements ayant reçu le permis de construire entre 1921 et 1929, un tiers (quatre projets) relèvent de l'entreprise individuelle de personnages jusqu'alors quasi inconnus dans le monde de l'exploitation. Parmi ceux-ci, seul le nom de Jean Mauclair, futur producteur de films dans les années trente, sera retenu dans l'histoire

⁴¹⁶ Voir Supra, p.105.

⁴¹⁷ Expression employée par Léon Moussinac en 1925, voir Banda & Moure 2011, p. 63.

⁴¹⁸ Expression employée par Ricciotto Canudo en 1921, voir Banda & Moure 2011, p. 41.

du cinéma. Pour le reste, il s'agit de propriétaires de terrain (Auguste Alphonse Cousin) ou d'immeuble (Arnold Aronovici) qui installent dans leurs propriétés une relativement petite salle (de moins de 500 places) ; les proportions modestes de leurs établissements sont d'ailleurs un trait commun à ces commanditaires particuliers. Un certain Paul Grunwald se distingue à cet égard ; locataire d'un terrain sis rue Rochechouart dans le IX^e arrondissement, il y fait édifier une importante salle de 1110 places, remplaçant un ancien music-hall. En tout cas, les projets des particuliers ne se caractérisent guère par une répartition géographique particulière ; ils peuvent être implantés aussi bien aux confins du X^e avec le XIX^e arrondissement qu'au cœur du XVI^e, ou encore sur les grands boulevards. Parmi les deux tiers restant des projets, commandés par diverses sociétés, on retrouve des salles aussi bien sur les Champs Elysées et au bord des grands boulevards qu'au cœur du XX^e arrondissement ; cela dit, les établissements dans le XVII^e, le VIII^e et le XVI^e arrondissement en constituent la majorité. Quant à l'importance de ces projets, l'éventail est également large, allant des salles d'environ 500 places à d'immenses établissements pouvant contenir deux milliers de spectateurs. Cependant, les sociétés commanditaires se différencient plus ou moins en fonction de ces deux facteurs à savoir l'implantation dans la ville et les proportions de la salle. Ainsi peut-on distinguer trois catégories : d'abord, les petites sociétés en nom collectif, formées par deux voire trois associés afin de créer et d'exploiter un établissement cinématographique ; celles-ci sont à l'origine de petites salles installées dans le XVII^e et le XX^e arrondissement à l'instar de Mme Lévy & M Ténor ou encore Madame la veuve Karcher et Cie. Dans cette même catégorie se trouve la société Ratel, Courville et Boisson, dont l'un des associés, Ratel, est un exploitant expérimenté, commanditaire avec Heidet du Palais Montparnasse, un cinéma projeté en 1913 et inauguré avant la guerre. Cette société se distingue, de plus, par l'importance de la salle qu'elle entreprend d'édifier, un établissement d'une capacité d'un millier de places. Les grandes sociétés anonymes d'exploitation constituent la seconde catégorie des commanditaires ; la Paramount, par exemple, qui est à l'origine de la reconstruction du Vaudeville en cinéma. Ce projet de par son emplacement sur les grands boulevards, ses proportions importantes et sa conception architecturale, sera l'un des plus remarquables de cette période. Enfin, la troisième catégorie des sociétés commanditaires de cinémas est une nouveauté et caractéristique de cette époque et surtout des années trente. Il s'agit de grandes sociétés immobilières, promotrices d'immeubles de logement ou de bureaux, qui commencent, vers la fin de la décennie, à intégrer dans leurs projets une salle de cinéma ; et ce, souvent sans aucune intention d'exploitation, mais de cession à un exploitant professionnel. C'est effectivement une nouveauté, puisque jusqu'alors les projets de cinéma n'étaient commandés que par des exploitants ou de futurs exploitants, qu'ils soient particuliers ou sociétés. De ce nouveau type de commanditaires, on rencontre trois exemples dans les années 1928 et 1929 ; leur nombre

se multipliera au cours des années trente. Il y a, d'abord, la Société anonyme Mazza fondée et dirigée par un certain Robert Mazza qui fait construire un immeuble de 7 étages rue de Courcelles, établissant au sous-sol et au rez-de-chaussée une salle de cinéma. Ensuite, la Société immobilière de la rive gauche des Champs Elysées dont nous avons déjà évoqué les ennuis à obtenir le permis de construire d'un cinéma au sein d'un vaste projet d'immeubles de bureaux sur l'angle de la grande avenue et la rue de Marignan. De même, la Société de l'immeuble d'angle, promotrice à l'origine, prévoit une salle de cinéma dans son projet d'un immeuble de rapport sis l'avenue Victor Hugo, à l'angle des rues Saint Didier et Belles Feuilles. Ce cinéma Victor Hugo, dont l'exploitation sera assurée par la firme Pathé Natan, est par ailleurs l'un des premiers à susciter l'intérêt des revues d'architecture à l'aube des années trente. En effet, après les publications des années vingt, il sera le premier cinéma parisien à être exposé, en 1931, au Salon d'automne, mais également publié dans deux périodiques différents : *L'Architecture d'aujourd'hui* et *L'Architecte*, celui-là publiant un compte rendu détaillé du projet par les architectes eux-mêmes, celui-ci reprenant en grande partie ce récit sans en citer la source⁴¹⁹. La *Construction moderne*, à son tour, s'intéressera à cette salle dans un numéro de l'année suivante, sous la rubrique Salon d'automne 1931⁴²⁰. En fait, bien que le premier, le cinéma Victor Hugo n'est pas le seul de ces projets à trouver sa place dans les pages des revues d'architecture, le cinéma Marignan fera également l'objet de plusieurs publications en 1933⁴²¹. La « médiatisation » de ces projets commandés par des sociétés immobilières est, sans doute, en partie due à l'intérêt général des périodiques pour les cinémas aux débuts des années 1930 ; néanmoins, leurs particularités y ont aussi contribué ; leurs emplacements dans la ville et les proportions importantes des projets, d'une part, la nouveauté des problèmes architecturaux et surtout structuraux de ce type de projets, de l'autre, ne vont pas sans attirer l'attention. Jusqu'alors un cinéma intégré (ou inséré, devrait-on dire) dans un immeuble résultait, en général, de l'aménagement d'une salle dans le bâti existant, ce qui impliquait souvent de tolérer quelques points d'appui interposés dans la salle pour soutenir les étages supérieurs ; or, dans les nouveaux projets des sociétés immobilières, le problème consiste à concevoir la salle de manière que plusieurs étages d'appartements ou de bureaux puissent lui être superposés, un problème fort intéressant du point de vue constructif. Par surcroît, la focalisation des revues spécialisées sur ces projets relève partiellement de ce que, datant des deux dernières années de la décennie précédente, ils sont en fait les précurseurs de la vague des cinémas des années 1930. Tout cela étant, ne pourrait-on pas, aussi, imaginer dans ce genre de publications, une part pour l'importance, les relations et l'influence des maîtres d'ouvrage

⁴¹⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, 1931, pp. 33-38 ; *L'Architecte*, juillet 1931, pp. 54-57.

⁴²⁰ *La Construction moderne*, 28 février 1932, pp. 351-354.

⁴²¹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, 1933, p. 96 ; *La Construction moderne*, 18 juin 1933, pp. 571-580.

et/ou maîtres d'œuvre des projets ? Quoi qu'il en soit, l'entrée en scène des sociétés immobilières comme commanditaires de salles a des conséquences non négligeables dont les plus remarquables sont, d'une part, l'apparition d'un nouveau type de projets consistant à concevoir le cinéma comme une unité d'un ensemble, ou un (des) étage(s) d'un immeuble, et d'autre part, la possibilité d'établir des salles dans les secteurs les plus chers tels les Champs Elysées grâce à la double rentabilité des habitats et des bureaux aux étages, et de la salle au rez-de-chaussée et au sous-sol. Cette idée rendue réalisable en grande partie par l'usage du béton armé, ne se cantonne pas dans les quartiers chers et se répand progressivement à toute la ville ; ainsi conforte-t-elle une conception particulière du cinéma à Paris pour ne pas dire une conception parisienne du cinéma : ce dernier pouvant ne pas être un édifice à part entière, mais partie d'un édifice. Cette conception existait, en fait, dès les premiers aménagements de salle dans les immeubles existants, mais les nouveaux projets des sociétés immobilières marquent une nette différence : si auparavant il s'agissait d'arranger une promiscuité obligée faute de meilleur emplacement pour les cinémas, désormais, il s'agit de concevoir un voisinage délibéré et intentionnel. En tout cas, à compter des années trente, la majeure partie des cinémas parisiens seront établis suivant cette formule et les cinémas-édifices deviendront nettement minoritaires.

L'arrivée de nouveaux commanditaires, conduit-elle à un changement significatif de profil des architectes de cinémas ? De ce point de vue, la décennie se divise en deux tranches : la première, de 1921 à 1926, est marquée par une forte présence des architectes spécialisés en salle de cinéma ; la moitié des projets de cette période sont dessinés par des architectes qui ont participé à la vague des constructions de l'immédiat après guerre. Le tandem Delafont et Langenove, par exemple, l'auteur, en 1920, du cinéma Vénus dans le XXe arrondissement, construit, l'année suivante, l'Excelsior Cinéma du Xe ; ou encore, Louis Delay, « architecte expert » qui a réalisé le Palladium dans le XVIe arrondissement au lendemain de la guerre, est chargé d'aménager, en 1925, le Palais canadien dans les sous-sols d'un immeuble du boulevard des Capucines. De même, lorsque la compagnie Paramount décide, en 1926, de transformer le Vaudeville du boulevard Haussmann en cinéma, elle fait appel à Auguste Bluysen, l'architecte du grand établissement Cinéma Bal édifié quelques sept années auparavant. A côté de ces « spécialistes » déjà connus, on rencontre aussi de nouvelles figures. Il y a d'abord l'équipe Forest et Nibodeau, qui construit pour l'exploitant chevronné Ratel et ses associés, le Royal Monceau, un cinéma d'un millier de places dans le XVIIe. Ce tandem réalise, tout au long des années vingt et en collaboration avec la maison Hennebique, plusieurs projets d'immeubles et de garages en béton armé, aussi bien à Paris (le VIIIe et le XVIIe) qu'en banlieue (Boulogne-Billancourt,

Argenteuil)⁴²². D'autres architectes nettement moins connus sont engagés par les petites sociétés Karcher & Cie et Lévy & Ténor pour édifier deux modestes salles dans le XXe et le XVIIe ; il s'agit respectivement de Léon Robquin et d'Emile Guérin. Si jusqu'en 1926, les projets sont presque également répartis entre les architectes ayant déjà construit une salle et ceux qui en sont à leur première, durant les deux dernières années de la décennie, peu de « spécialistes » seront sollicités, des cinq projets de cette époque, presque tous sont signés par des architectes abordant le cinéma pour la première fois, encore qu'ils soient loin d'être des novices. Les commanditaires des années 1928-29, qu'ils soient particuliers ou sociétés immobilières, engagent, en général, des architectes d'une certaine renommée qui, pourtant, ont rarement affronté la conception d'une salle de cinéma. Seul Georges Guiard à qui la société Mazza confie son immeuble-cinéma de la rue de Courcelles, a déjà élevé un édifice du même genre. Fils et successeur, depuis 1903, de l'architecte communal de Neuilly-sur-Seine, Edouard Guiard, il profite, d'ores et déjà, d'une notoriété relevant de ses diverses réalisations entre autres pour la Société des logements économiques de Neuilly⁴²³. En outre, il a construit, vers 1923, pour la même commune, une salle des fêtes et de projection, dite le Chézy, inscrite de nos jours à l'Inventaire général du patrimoine culturel⁴²⁴. Ainsi, il est le seul des architectes de cinémas de la fin des années vingt, à avoir eu auparavant une expérience cinématographique ; les autres, bien que n'ayant rien à lui envier en réputation, édifie une salle de cinéma pour la première fois. Parmi ceux-ci, l'équipe Martin, Leroy et Dartevelle, les moins célèbres de tous, engagée pour la construction du Coliseum Cinéma en 1928, construira une deuxième salle trois ans plus tard. De même, pour réaliser le gros œuvre du cinéma qu'elle projette au sein de ses immeubles, la société Foncière des Champs Elysées s'offre les services du fameux architecte Arfvidson, second Grand prix de Rome en 1896 et 1897, auteur de plusieurs œuvres remarquées depuis les années 1900⁴²⁵, mais sans expérience cinématographique. L'aménagement de cette salle sera finalement confié, par l'exploitant Pathé-Natan, à Eugène Bruynell⁴²⁶, son architecte en chef, responsable, aux débuts des années trente, de quelques autres établissements de la firme tels l'Ermitage et le Saint Marcel⁴²⁷. Le même exploitant admet, en revanche, à la même époque, les plans des architectes Charavel et Mélandès pour le cinéma Victor Hugo, ces derniers ayant été chargés de la conception du projet par la société promotrice, l'Immeuble d'angle. Ce tandem associé à un troisième architecte, Robert Enault, a élevé, durant les

⁴²² <http://archiwebture.citechailot.fr/awt/recherche-terme.html> ; dernière visite 02/10/2011

⁴²³ <http://patrimoine-de-france.com/Metiers/architecte.php?259> ; dernière visite 04/10/2011.

⁴²⁴ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr ; dernière visite 04/10/2011.

⁴²⁵ André-Louis Arfvidson, le père, (1870-1935) ; pour une notice biographique voir :

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_ARFVI_fonds-787 dernière visite 02/10/2011.

⁴²⁶ « Architecte-ingénieur Bruyneel » selon certains registres notamment la brochure publiée par Pathé-Cinéma, pour le 50^{ème} anniversaire du Cinéma Marignan. Il est présenté dans les pages publicitaires des revues cinématographiques, comme « Chef des services d'architecture des Pathé Cinéma » de 1929 à 1931.

années vingt, de nombreuses constructions à travers la France, notamment un lotissement concerté à Cannes⁴²⁸ et plusieurs cités ouvrière dans La Picardie, toutes inscrites, aujourd'hui, à l'Inventaire général du patrimoine culturel⁴²⁹ ; cependant, leur projet de 1929 pour le cinéma Victor Hugo semble une incursion dans le domaine cinématographique, incursion d'ailleurs triomphale puisque, comme nous l'avons signalé, l'œuvre sera abondamment publiée et saluée par les périodiques des années trente. Malgré ce succès, Charavel et Mélandès ne construiront aucun autre cinéma, contrairement à leur associé, Robert Enault. Celui-ci n'a vraisemblablement pas participé à la réussite du Victor Hugo, car son nom n'est ni cité par les revues, ni repéré sur les plans du permis de construire, néanmoins, il signera en 1932 et 1934, les projets de modification de deux salles parisiennes : le Cinéma Pigalle et le Gavroche dans le XXe arrondissement ; la notoriété de ses associés aurait-elle joué en sa faveur ? Ses liens avec le monde du cinéma se seraient-ils tissés à cette occasion ? Difficile de savoir. Enfin, l'auteur du dernier cinéma de la décennie, Henri Defrasse, est encore un autre architecte chevronné de cette époque qui découvre alors le cinéma. Né en 1860 à Paris, Henri Alphonse Alexandre Defrasse intègre l'Ecole des beaux arts dès l'âge de 17 ans ; comme élève d'André, il suit un parcours plus qu'honorable, couronné par le Grand prix de Rome en 1886. Professeur, chef d'ancien atelier de Scellier de Gisors à partir de 1905 et jusqu'à son décès en 1939, il est l'inspecteur général des bâtiments civils de 1920 à 1930, et pendant trois décennies, l'architecte en chef de la Banque de France dont de nombreuses succursales en province et banlieue parisienne sont élevées selon ses plans types. Egalement officier d'Académie, il est nommé, à compter de 1928, membre titulaire de l'Académie des Beaux arts, section d'architecture⁴³⁰. Au seuil de devenir septuagénaire, il est sollicité pour la première fois par le monde du cinéma, et daigne établir les plans d'une salle, d'ailleurs assez modeste, pour Jean Mauclair, ce dernier étant déjà le directeur du Studio 28, une petite salle de Montmartre, haut lieu de l'avant-garde cinématographique des années folles⁴³¹. Ce dernier cas est, en fait, révélateur de l'état de la commande des cinémas dans les années vingt finissant : à un moment charnière de l'histoire du cinéma, à une période de crise générale et de crise de l'industrie cinématographique, où l'élan de la construction des salles s'est, depuis longtemps, épuisé, où les nouveaux projets sont rares et souvent de moindre importance, d'illustres architectes, parfois Grand Prix de Rome, sont invités à concevoir des cinémas, qui plus est des cinémas de modestes proportions. Ceci accuse l'intérêt et dorénavant le respect des notables pour le

⁴²⁷ Voir *La Construction moderne*, 18 juin 1933, p. 571.

⁴²⁸ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr ; visitée le 04/10/2011.

⁴²⁹ <http://www.culture.fr/recherche/> ; mais aussi <http://inventaire.picardie.fr/docs/MERIMEEIA02002891.html>, dernière visite 04/10/2011.

⁴³⁰ Pour plus d'informations sur la vie professionnelle de Defrasse voir Maillard 2006, p. 42, note 32.

⁴³¹ A ce sujet voir Davray-Piekolek 1994, p. 58 : "Les écrans de l'avant-garde" par Prosper Hillairet.

cinéma, et ce, malgré sa situation économique critique à la veille de l'arrivée du parlant. L'interrogation qui s'impose, dans ces conditions, concerne l'apport de ces éminents maîtres à l'architecture cinématographique.

3.1.3. Les projets d'une période de transition

Nous avons constaté une certaine « théâtralisation » dans les projets de 1919-1920, suite attendue des tendances de l'avant guerre ; ainsi se sont dégagées et plus ou moins établies des solutions désormais typiques telles la forme rectangulaire de la salle, la répartition des places en orchestre et balcon, ce dernier étant généralement en forme de U avec une batterie de loges à l'avant etc. Tous ces « partis typiques » concernent l'aspect général d'une salle de spectacle ; quant aux problèmes spécifiques du cinéma, notamment l'installation de la cabine de l'opérateur, l'aménagement de la salle et l'agencement des sièges selon le champ visuel de l'écran, ils ne semblent pas occuper la place qu'il faut parmi les préoccupations des architectes. Ceci pourrait ressortir, outre l'inspiration d'un modèle théâtral peu approprié, à la conception hâtive de la plupart de ces projets. Cette hâte à laquelle les cinémas sont conçus et construits est, d'ailleurs, plus d'une fois évoquée comme une contrainte imposée aux architectes : dans le traité de Vergnes publié en 1925, il y est fait allusion⁴³² ; Charles Edouard Sée, le chroniqueur de *La Construction moderne* la rappelle également, une dizaine d'année plus tard ; parlant des travaux exécutés « à la hâte » du cinéma Eldorado, il essaie de le justifier par la formule : « chaque journée passée, une recette manquée »⁴³³. Cela dit, si l'engouement de l'après guerre et des débuts du parlant explique partiellement cette pression et cette exigence de promptitude, dans le calme des années 1921-1929, dont témoigne le petit nombre de projets entrepris, on pourrait s'attendre à des conceptions plus mûries ; d'autant plus que les premiers essais synthétisant les expériences accomplies et les premières réflexions théoriques sur l'architecture des cinémas commencent à paraître à cette même époque.

En tout les cas, au regard de la dizaine de projets dessinés au cours des années vingt, on remarque, dès l'abord, la pertinence de choix des terrains d'assiette par rapport au passé. Nous avons souligné, pour les deux années suivant la fin de la guerre, l'irrégularité de la majorité des parcelles affectées aux cinémas ; ce qui impliquait le recours aux divers artifices afin d'assurer à la salle une forme géométriquement régulière, généralement

⁴³² Voir supra, p. 203-204.

⁴³³ *La Construction moderne*, 4 mars 1934, p. 376.

rectangulaire. Or, à compter de 1921, les architectes de cinémas ne sont plus guère confrontés à de tels problèmes, les terrains acquis par les commanditaires étant le plus souvent de configuration régulière. Ceci dispense de tout effort astucieux, et surtout, conforte l'hégémonie du rectangle comme la « solution typique » à la question de forme de la salle, question dont l'importance est particulièrement soulignée, à cette époque, par Eugène Vergnes⁴³⁴. Bien qu'en général la plus conforme au parcellaire, le plan rectangulaire n'est pas le mieux adapté au spectacle cinématographique, car les angles avant de la salle forment des coins morts, hors de champ de vue de l'écran. D'où les artifices dont les architectes usent dans la plupart des projets pour pallier à ce problème. La plus simple de ces solutions consiste en l'adaptation de l'agencement des sièges au champ de visibilité de l'écran, tout en maintenant la configuration proprement rectangulaire de la salle. On a déjà rencontrée cette méthode dans les cinémas de l'immédiat après guerre et même avant, désormais, elle devient très courante ; à une seule exception près, tous les projets des années 1920 dont la largeur de salle dépasse 10m ont recours à cette solution. Elle se traduit, d'ailleurs, par deux types de dispositions : soit l'installation en biais des places extrêmes des premières rangées pour les mettre face à l'écran, soit l'aménagement des sièges en rangs incurvés. La première disposition est notamment adoptée à Excelsior Cinéma, conçu, en 1921, par les architectes Delafont et Langenove, qui, pourtant, n'ont pas opté pour cette solution, l'année d'avant, au cinéma Vénus, et ce malgré les dimensions comparables des deux salles. Au Courcelles Palace (1926), l'architecte Guiard prend le parti de composer en rangées obliques les deux travées latérales des places [p. 102]. Le projet de Guiard est par ailleurs singulier en ce qu'il adopte la même solution au balcon ; bien que franchement en U et d'aspect théâtral, le balcon comprend deux bras constitués d'avancées obliques sur lesquelles les fauteuils rangés normalement au front du balcon font face à l'écran, une disposition, à notre connaissance, jamais expérimentée auparavant, quoique judicieuse, pour adapter le balcon en U au cinéma. En ce qui concerne l'aménagement des places en rangées incurvées, il est surtout observé dans le couple d'années finissant la décennie. Au Marignan par exemple, le projet signé par Arfvidson, datant de 1928, prévoit le rangement des fauteuils en arcs de cercles concentriques [p. 104 à 108], et les plans finaux dessinés, au début des années trente, par l'ingénieur-architecte Bruynell, adoptent le même parti. Au cinéma Victor Hugo [p. 109-110], les architectes Charavel et Mélandès optent pour la disposition des places en rangées incurvées, tout en réalisant la seule salle en éventail de cette période, tirant parti de la configuration quasi triangulaire de la parcelle. Cette forme de salle exclut, d'emblée, le problème des places trop sur le côté et souffrant de mauvaise vue, mais les architectes, en faisant installer les fauteuils en rangs concaves, permettent aux

⁴³⁴ Voir supra, p. 205.

spectateurs des sièges extrêmes de voir l'écran de face sans tourner la tête. Les architectes Martin, Leroy et Dartevelle n'ont pas la chance comme leurs collègues de profiter, pour le projet du Coliseum, de conditions d'emplacement propices à un plan trapézoïdal [p. 103]. Néanmoins, conscients de l'importance du problème, outre l'artifice d'arrondir les deux extrémités des rangées de sièges, ils prennent le parti d'un plan carré aux angles rabattus et arrondis, en installant dans les coins morts à l'avant de la salle, les gaines d'aération et les escaliers d'accès au parterre ; ce dernier étant surélevé d'un étage. En fait, la conception de ces architectes se caractérise doublement : d'abord, par l'usage de « pan coupé », probablement dans un but esthétique, mais aussi pour adapter la forme de la salle au champ de visibilité, puis et surtout par l'installation de la salle au premier étage ; cette disposition singulière, encore que douteuse sur le plan de la sécurité, offrant la possibilité d'aménager au rez-de-chaussée, un vaste hall d'entrée avec escalier d'honneur, bar et diverses dépendances. Somme toute, les projets des années vingt, comparés à leurs prédécesseurs, accusent une plus grande attention aux rapports entre le plan de la salle et la disposition des places dans le souci de la visibilité optimale aux premiers rangs. Nonobstant, les solutions adoptées à cette fin, ne sont guère innovantes, mais déjà plus ou moins expérimentées. En résumé, si les projets de l'immédiat après guerre manifestaient la préoccupation d'établir la salle dans un plan proprement rectangulaire, les nouveaux projets accusent le souci général d'adapter cette forme aux meilleures conditions visuelles.

La persistance d'un parti typique dans le traitement de la forme de salle relève de la nature du problème, intrinsèque au programme, indépendante du contexte économique et socioculturel. La disposition des sièges, un problème de même nature, marque aussi une pareille persistance ; la solution à trois travées avec deux allées longitudinales, établie dans les années 1919-1920, reste encore typique, sauf dans les salles étroites de moins de 10m de largeur. En revanche, on ne retrouve guère la même constance dans la répartition des places. Le balcon ou la double galerie ne sont plus aussi banals que dans l'immédiat après guerre ; un tiers des salles conçues entre 1921 et 1929 en sont dépourvues. Le recours au balcon, comme cela a été constaté dans la période d'avant guerre, dépend des proportions souhaitées de l'établissement et des conditions de l'emplacement ; double critère qui, à son tour, dépend du contexte socioculturel et des circonstances économiques. Ceci explique qu'après une courte période de prospérité suivant la fin des conflits, où dominaient le désir et le besoin de créer des salles de plus en plus grandes, il y a une baisse de proportions des salles, d'où une diminution de nombre de salles avec balcon. La présence du balcon mise à part, sa disposition ne semble pas évoluer significativement ; la plus courante solution reste toujours le balcon en U avec des loges sur les bras latéraux, puis le balcon légèrement incurvé, et enfin, cas désormais exceptionnel, le balcon droit avec une batterie de loges au

front. La répartition des places en trois niveaux, une disposition plutôt exceptionnelle, n'est adoptée que dans deux projets sur dix. Cependant, quelques tentatives d'innovation plus ou moins pertinentes sont à remarquer. D'une part, le balcon aux avancées obliques conçu par l'architecte Guiard, d'autre part, l'idée, insolite dans un cinéma, de répartir les places en quatre niveaux : parterre, mezzanine, et deux galeries superposées [p. 104 à 108]. Ce dispositif proposé par l'architecte Arfvidson pour le Marignan demeure à l'état de projet, probablement parce que l'époque n'est pas propice à ce genre de prouesse ; de surcroît, une telle disposition est essentiellement peu adéquate au cinéma, la vue de l'écran depuis le niveau le plus haut étant mauvaise car beaucoup trop en biais. Une Autre question « technique » indépendante de la conjoncture d'établissement des projets, concerne l'installation de la cabine et la disposition du parterre. L'impératif de placer la cabine sur l'axe de l'écran est désormais un principe intangible, mais sa position verticale dépend, comme auparavant, du profil de la salle ; lorsqu'il n'y a pas de balcon, la cabine est, souvent, légèrement surélevée par rapport à la salle (Palais Canadien et Cinéma Gambetta [p. 102]), des fois installée à l'étage (Royal Monceau [p. 95]) ; dans les salles avec balcon, la cabine est toujours placée à l'arrière de ce dernier, en cas de double galerie, exceptionnellement entre les deux (Cinéma des Ternes [p. 97]), mais plus couramment en haut de la deuxième (Marignan, Victor Hugo [p. 109-110]) ; à remarquer que, même dans le projet de l'architecte Arfvidson pour le Marignan, où trois galeries se superpose, la cabine est juchée en haut de la troisième, sans égard à l'obliquité de la projection. Quant à la disposition du parterre, le recours à la pente du plancher s'est généralisé : une faible voire moyenne pente, jusqu'à 6cm pour mètre dans la majorité des cas (Excelsior, Royal Monceau, Caméra, Palais Canadien, Cinéma des Ternes), l'inclinaison pouvant rarement atteindre 10cm pour mètre (Cinéma Gambetta). Dans quelques cas isolés (Courcelles Palace, Marignan), on note un dispositif à double pente, disposition que Julien Guadet préconisait pour les théâtres dans ces termes : « le parquet est constitué comme suit en partant de la scène : un plan incliné, descendant de la scène vers la salle ; un palier étroit ; un plan incliné vers le fond de la salle ce dernier est de beaucoup le plus large »⁴³⁵. De cette disposition une adaptation innovatrice est proposée par les architectes Charavel et Mélenès au cinéma Victor Hugo, ce qui constitue le principal motif de publication répétée de cette œuvre dans les revues d'architecture. L'idée consiste à disposer le plancher de la salle, entièrement en pente descendant depuis l'écran vers le fond de la salle. D'où parvient cette idée ? Quels en sont les avantages ? A ces questions, les architectes répondent, d'abord, par un compte rendu de leur projet dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*, et puis, plus amplement dans un essai rédigé pour *La Construction moderne*. Décrivant les lignes directrices de leur

⁴³⁵ Guadet 1915, p. 86.

conception, ils expliquent, dans la première revue, que les places ont dues être réparties en orchestre et balcon pour atteindre le nombre désiré, et que le point le plus bas de l'orchestre a été fixé à 6 mètres au-dessous du niveau de la rue avec une hauteur de salle de 12 mètres, attendu qu'elle devrait être surmontée d'appartements.

*La position de l'écran en hauteur, écrivent-ils, étant déterminée par les épures de visibilité pour les places de l'orchestre et du balcon, nous avons été amenés à remarquer qu'il n'y avait aucune utilité à établir le sol de l'orchestre horizontalement et encore moins en pente vers l'écran, car nous n'avions pas à rechercher la visibilité d'un plancher de scène pour les spectateurs des fauteuils d'orchestre ; il était plus rationnel de remonter le sol des fauteuils d'orchestre afin de diminuer l'angle de visibilité des spectateurs des premiers rangs. Cette disposition, font-ils ensuite remarquer, peut sembler anormale dès l'abord, elle est cependant très rationnelle pour une salle spécialement construite pour projections cinématographiques. Nous sommes convaincus, ajoutent-ils enfin, que nous verrons cette disposition du sol d'orchestre adoptée dans de nouvelles salles cinématographiques, lorsque le manque de longueur de la salle oblige à placer l'écran à une assez grande hauteur pour en assurer la visibilité au balcon.*⁴³⁶

Presque un an plus tard, incitée par la publication d'un article intitulé « salles en contrepente » dans un périodique londonien, *The Cinema*, qui attribue cette invention aux américains, *La Construction moderne* sollicitent les architectes de la salle Victor Hugo d'expliquer « à la suite de quelles études ils sont arrivés à cette réalisation intéressante », comme pour leur faire revendiquer la paternité de cette innovation. Charavel et Mélandès se lancent, cette fois-ci, dans une dissertation sur la répartition rationnelle des places dans le cinéma, s'appuyant sur des schémas généraux illustrant le champ de visibilité, pour en conclure que la contrepente est mieux adaptée à la salle de projection à plusieurs niveaux. Puis, ils énumèrent « les avantages de l'application de cette théorie », à leur sens « incontestables » :

*Les pentes des divers planchers, fauteuils d'orchestre, balcons, sont réparties entre elles. Le premier balcon et surtout le deuxième balcon ne représentent plus ces pentes vertigineuses si désagréables au public [...] La cabine de projection placée en général en haut de la salle se trouve baissée par rapport à l'écran. La projection plus normale sur l'écran est améliorée et les déformations en partie supprimées.*⁴³⁷

⁴³⁶ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°3, Mars 1931, pp. 36, 37.

Ils terminent enfin cet exposé par une démonstration assez éclairante ; évoquant certaines salles « où l'on a éprouvé le besoin, sans étudier à fond le problème, d'incliner l'écran vers l'arrière pour corriger les déformations d'une projection trop plongeante », ils proposent d'en étudier le schéma de la coupe :

*Faisons pivoter, poursuivent-ils, l'ensemble autour d'un axe perpendiculaire à l'axe longitudinal de la salle pour amener l'écran sur la verticale. Nous constatons que le sol des fauteuils de l'orchestre se trouve incliné vers l'arrière de la salle, que la pente des balcons est diminuée et que nous sommes revenus à la disposition que nous avons adoptée au cinéma Victor Hugo.*⁴³⁸

Malgré cette étude plutôt convaincante, la vérification de cette « théorie » et le succès « médiatique » de l'expérience, l'exemple ne sera pas suivi en pratique. Les super cinémas des années trente, dotés d'un et souvent de deux balcons, optent généralement pour le « modèle théâtral » de disposition de parquet (à double pente avec un palier interposé) ; peut-être est-ce dû au souhait d'exploitants de disposer des salles « multifonctionnelles », la plupart de ces établissements comportant, en effet, une scène ou une estrade. Cela n'empêche que, parmi les innovations tentées dans les années vingt, le parterre en contrepente (incliné depuis l'écran vers le fond de la salle) est l'une des plus intéressantes et appropriées au spectacle cinématographique. Mais qu'en est-il du décor et de la composition des façades ?

Les plans de cette période sont nettement moins expressifs sur l'aspect décoratif des salles, notamment par rapport à ceux de l'immédiat après guerre. Cela ne veut pas dire, pour autant, que la question du décor, si importante peu auparavant, soit complètement négligée. Dans quelques projets, dont les coupes permettent d'apprécier l'intérieur de la salle, on remarque surtout la persistance des modes de décoration de l'avant guerre ; encadrements par moulure et pilastres de la scène pour la mise en valeur de l'écran, et des parois latérales pour en briser la monotonie et la longueur (Excelsior [p. 94], Gambetta), application de bas-reliefs au-dessus des portes et usage de fresques souvent pittoresque sur les parois de la salle (Royal Monceau, Palais canadien). Cela dit, quelques photographies de deux salles de cette époque révèlent des tendances divergentes. Il s'agit des cinémas Marignan et Victor Hugo qui, d'ailleurs, se démarquent de leurs contemporains, chacun par un certain aspect : le premier est une des premières salles de cinéma sur les Champs Elysées ; le deuxième se singularise par sa disposition innovante en contrepente. Sans doute, cette distinction est,

⁴³⁷ *La Construction moderne*, 28 février 1932, p. 354.

entre autres, à l'origine de l'intérêt des périodiques pour ces cinémas dont la publication nous fournit une documentation plus riche par rapport aux autres projets. Par conséquent, il faudrait, surtout, se garder de toute tentation de généraliser les constats de l'analyse de ces deux cas particuliers. En tout cas, ces deux exemples, géographiquement peu éloignés l'un de l'autre, représentent les cas extrêmes en matière de décor de salle ; d'une part, le Marignan est l'exemple de salles richement décorées dans l'esprit Art-déco, tirant parti du vocabulaire classicisant : corniche, pilastres, frises sculptées, etc. (l'emplacement de la salle l'exigerait-il ?) ; d'autre part, le Victor Hugo, est une salle assez sobre, dont le décor se résume au rideau de l'écran, la disposition du plafond et l'éclairage des parois. N'est-il pas significatif que *La Construction moderne* publie un rapport élogieux et une analyse détaillée du premier⁴³⁹, alors que c'est *l'Architecture d'aujourd'hui* qui consacre non moins de sept pages à l'exposé illustré du second⁴⁴⁰ ? Soulignons enfin que ces deux cinémas sont réalisés aux débuts des années trente ; de ce fait, leur décoration se rapproche plus et représente davantage les tendances de la nouvelle décennie.

En ce qui concerne la façade, de même que pour le décor intérieur, on peut noter, à côté des exemples visiblement héritiers des périodes précédentes, quelques tentatives de nouveautés. Ainsi peut-on distinguer des façades assez proches de celle typique des cinémas primitifs qui se caractérisent par une corniche en gradins avec un couronnement cintré (Royal Monceau), parfois dans un esprit orientalisant (Excelsior), ou encore un exemple de façades du type « entrée de passage » très fréquent, auparavant, pour les salles aménagées dans des immeubles existants (Gambetta). Dans les projets de sociétés immobilières, où la salle est intégrée dans un immeuble d'appartements, la façade de cinéma se réduit à une verrière souvent continue sur toute la largeur du bâtiment, sans aucun autre élément distinctif qu'une étroite marquise et/ou une enseigne (Courcelles Palace, Victor Hugo, Marignan [p. 102, 109-110, 104-108]). Deux exemples se démarquent : d'abord le Cinéma des Ternes [p. 97] avec sa façade de composition classicisante ornée de motifs Art-déco, percée au rez-de-chaussée d'une vaste verrière flanquée de portes vitrées, ces dernières surmontées chacune d'un bas-relief, et l'ensemble couronné par une corniche sur modillons ; ensuite, le Coliseum [p. 103], dont la façade, de par sa composition et ses éléments, peut être qualifiée de la plus « moderne » et la plus « cinématographiques » de l'époque : un imposant mur aveugle, couvrant presque toute la largeur de l'édifice, sur trois étages de hauteur, tout dépouillé, ne portant comme ornement rien d'autre que l'inscription « CINEMA » en lettres capitales, couronné par une frise gravée du nom de l'établissement ;

⁴³⁸ Ibid, p. 355.

⁴³⁹ *La Construction moderne*, 18 juin 1933, pp. 571-580.

⁴⁴⁰ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°3, Mars 1931, pp. 33-38.

les ouvertures de la façade se résument à la verrière d'entrée au rez-de-chaussée et à une bande latérale vitrée, longeant la hauteur du bâtiment pour éclairer une cage d'escalier ; un panneau d'affiches et une marquise constituent les seuls éléments ajoutés à cette composition. En fait, si le Cinéma des Ternes, à l'origine un théâtre transformé en cinéma, en 1926, par l'architecte Guérin, paraît comme une synthèse, et porte la marque des réalisations de l'immédiat après guerre, le Coliseum, conçu deux ans plus tard par les architectes Martin, Leroy & Dartevelle, présage en matière d'esthétique de façade, les projets « modernes » des années trente. Ce n'est pas seulement en façade que les cinémas des années vingt font la transition entre les projets de l'avant et de l'immédiat après guerre avec ceux des années trente ; sur des questions techniques, notamment l'aération de la salle, également, on peut repérer parmi les cinémas de cette époque, des exemples de solution « traditionnelle », l'aération à travers le fameux lanterneau, mais aussi de ventilation mécanique simple, par des aspirateurs-ventilateurs, et surtout quelques exemples de système d'aération complexe, « l'air conditionné » ou « climatisation » comme il est appelé au cinéma Victor Hugo, système qui se démarque des précédents par « l'épuration de l'air par filtre » et « brassage de l'air avec l'eau pulvérisée »⁴⁴¹. Cette avancée dans l'aération rend possible, à cette époque, l'établissement des salles dans les sous-sols, soit de bâtiments existants (Palais Canadien) soit d'immeubles projetés par des sociétés foncières (Victor Hugo) ; un dispositif qui verra son plein épanouissement dans la vague des projets des années trente. Les rares réalisations des années vingt constituent, sur le plan architectural, le maillon intermédiaire entre les deux vagues de construction des cinémas à Paris ; l'exemple par excellence en est le Paramount, selon certains, un « cinéma révolutionnaire » dont « le système et le style » ferait école Paris⁴⁴², il mérite donc étude et analyse spécifique.

3.1.4. Paramount, révolutionnaire ou synthétique?

Officiellement signé par un français, le Vaudeville Paramount Palace de Paris résulte, en fait, d'une rencontre entre deux architectes formés de part et d'autre de la Manche d'avec un commanditaire venant d'Outre-Atlantique. D'une part, il y a Marie-Joseph-Auguste Bluysen ; un architecte que nous avons, déjà, brièvement présenté comme l'auteur, en 1919, du Cinéma Bal, et dont, ici, nous étudions plus en détail le parcours. Né à Corbeil-Essonnes en 1886, il intègre l'Ecole des Beaux arts à l'âge de 18 ans, et s'inscrit à l'atelier Gerhardt-

⁴⁴¹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°3, Mars 1931, p. 38.

⁴⁴² *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°7, septembre-octobre 1933, p. 31 ; « Grands cinémas parisiens » par Pierre Vago.

Redon⁴⁴³. Cet atelier est réputé, surtout sous la direction de Gaston Redon à partir de 1891, pour son enseignement jugé « fort peu scolaire », cela n'empêche que, dans les années 1910, d'illustres élèves en sortent tels les deux Grand Prix de Rome Henri-Roger Expert et Michel Roux-Spitz⁴⁴⁴. En tout cas, Auguste Bluysen fréquente cet atelier pendant 11 ans dont les six derniers comme élève de Redon, avant d'être diplômé en 1897. Le jeune diplômé Bluysen est alors nommé, de suite, architecte du Ministère des Colonies et plus tard en 1912 architecte du Ministère des Postes⁴⁴⁵. Quant à la pratique de projet, bien qu'il ait déjà signé, en 1895, les plans d'une demande de permis de construire dans le VI^e arrondissement, sa carrière ne débute réellement qu'à partir de l'Exposition Universelle de 1900 à laquelle il participe par son pavillon pour la biscuiterie LU. En effet, dès 1901 les commandes se multiplient, de manière que, avant la fin de la décennie, il aura dessiné une dizaine de projets d'immeuble à Paris, exclusivement dans les VI^e, VII^e et XV^e arrondissements. Ses constructions dans le XV^e présentent des exemples de cet Art-nouveau tardif « assagi et adouci », selon les termes de François Loyer, qui caractérise une « école typiquement parisienne » incarnée par des édifications des années 1907-1908⁴⁴⁶. Avec le tournant de la décennie, il lui est offert l'occasion de réaliser d'autres types d'édifices, un peu plus tapageurs : d'abord, en 1909, c'est encore le célèbre fabricant de biscuit nantais qui lui confie la construction d'une tour phare surmontant ses usines ; ensuite, de 1911 à 1913, arrivent des projets de casinos, notamment ceux de Granville et de Touquet-Paris-Plage. Ainsi, il commence à se confirmer comme un architecte spécialiste d'édifices de loisirs, genre architectural qu'il associe généralement à un mélange d'Art-nouveau tardif et un Art-déco avant la lettre. Cette même réputation serait probablement à l'origine de son appel, au lendemain de la Grande guerre, à dessiner son premier projet de cinéma : le Cinéma Bal ou le Palais du Cinéma Concert. Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'un vaste établissement de deux milliers de places, situé rue de Belleville dans le XIX^e arrondissement, un des premiers quartiers du cinéma populaire de Paris. Le commanditaire est la Société cinématographique de France, une modeste société constituée en 1919, par une poignée d'industriels et d'artisans, plus ou moins novices dans l'exploitation cinématographique. Ce premier cinéma d'Auguste Bluysen, hormis ses grandes proportions, ne se démarque guère de la vingtaine de projets contemporains : une salle de plan rectangulaire avec trois travées de sièges en rangées rectilignes desservies par deux allées longitudinales, un balcon légèrement incurvé aux avancées latérales avec une batterie de loges aménagées au front ; une cabine d'opérateur juchée en haut du balcon ; le décor,

⁴⁴³ Fleury 1990, p. 52

⁴⁴⁴ Epron 1992, p. 122

⁴⁴⁵ Archives de la SFA (ancienne SADG), fiche n° 00246.

⁴⁴⁶ Russell 1982, p. 134.

plutôt sobre, se résume aux encadrements sur les parois latérales marquant la trame de la structure qui est prévue en béton armé. C'est, somme toute, un exemple « ordinaire » de la troisième génération des cinémas de Paris. Par ailleurs, lorsque le nouvel exploitant de l'établissement décide, en 1921, d'apporter des modifications à la salle, ce n'est pas à Bluysen qu'il s'adresse mais à un certain Maurice Savignac⁴⁴⁷ ; et ce alors même que celui-là est en passe d'édifier un théâtre rue Daunou⁴⁴⁸. En effet, après cette première expérience cinématographique, c'est le milieu théâtral qui sollicite Auguste Bluysen, et le projet du Théâtre Daunou est suivi, deux ans plus tard, par celui du Théâtre de la Michodière⁴⁴⁹. La conception ostensiblement Art-déco de cette salle [Fig. 75, p. 168], inaugurée fin 1925, prélude au projet du cinéma Paramount de l'année suivante.

A ce milieu des années 1920, alors que l'élan de construction des cinémas à Paris a déjà décliné, et que le cinéma américain est en passe d'étendre son emprise et son empire sur le monde entier⁴⁵⁰, la Compagnie Paramount entreprend des projets de vastes établissements cinématographiques dans quelques grandes capitales européennes, en particulier, quasi simultanément à Londres et à Paris. Pour son projet londonien qui devance de quelques mois celui de Paris, la société Paramount fait appel à l'architecte Frank Verity. Celui-ci profite à l'époque d'une réputation de « maître d'immeubles de grand luxe dans les quartiers élégants du centre ville »⁴⁵¹ ; il est également reconnu comme un « spécialiste de théâtre » puisque, associé à son père Thomas, lui-aussi architecte, ils ont élevé entre 1885 et 1915 une dizaine de théâtres à Londres, et dans d'autres villes notamment à Windsor et à Bath⁴⁵². Outre la formation reçue de son père, Verity junior a fait de longues études d'architecture au Royal College of Art, à la University College, à l'Architectural Association ainsi qu'au Royal Academy Schools ; il aurait même passé quelques temps à l'École des Beaux arts de Paris⁴⁵³. Cependant, ce n'est pas seulement sa formation et son expérience dans les théâtres qui le privilégient aux yeux des dirigeants de la firme américaine. Il s'est fait, de surcroît, remarquer, peu auparavant, par son premier projet de cinéma, Shepherd's Bush Pavilion, une importante salle de 3000 places construite pour le compte d'un célèbre exploitant londonien dans les quartiers résidentiels de l'ouest [Fig. 76, p. 168]. Bien que sur le plan de la disposition intérieure, ce projet soit jugé par Dennis Sharp l'architecte historien anglais « ... rien de plus qu'une variante adoucie de l'architecture typique des Music

⁴⁴⁷ Permis de construire 13 rue de Belleville, Archives de paris, Vo11 267.

⁴⁴⁸ Sur cette salle voir Latour & Claval 1991, p. 215.

⁴⁴⁹ Ibid, p. 218-220, Andia 1998, p. 197.

⁴⁵⁰ Gauthier 1999, p. 130

⁴⁵¹ Gray 1996, p. 39.

⁴⁵² Sharp 1969, p. 104.

⁴⁵³ Ibid ; il n'aurait pas été élève de l'école, son nom ne figurant pas sur le répertoire de Delaire 2004.

halls »⁴⁵⁴, il remporte néanmoins la médaille de bronze du RIBA London Street Architecture Award de 1923. L'éminent jury de ce prix de façade, qui compte parmi ses membres le Sir Edwin Lutyens, a prisé cet édifice pour sa « construction imposante en pierre et brique où les matériaux anciens, notamment, ont été utilisés avec beaucoup d'imagination »⁴⁵⁵. Cette reconnaissance sur le plan architectural, doublée du succès commercial immédiat du Shepherd's Bush Pavilion, conforte la notoriété de Frank Verity⁴⁵⁶. C'est ainsi que le géant du cinéma américain est convaincu de lui confier la conception de son premier établissement à Londres, le Plaza. Ceci est d'autant plus significatif que la compagnie Paramount se préoccupe singulièrement du cadre de représentation de ses produits, allant même jusqu'à donner des conseils concrets voire directifs aux exploitants des salles indépendantes qui passent ses films ; en témoigne le Bulletin de Paramount des années 1925 avec ses suggestions minutieuses aux directeurs de cinémas parisiens sur la décoration des façades et l'aménagement des halls d'entrée⁴⁵⁷. Ce genre d'exigence et d'influence est *a fortiori* de mise et encore plus pressant lorsque la société américaine est elle-même commanditaire du projet. Ceci est sans doute à l'origine de l'écart entre les deux projets successifs de Frank Verity pour le Pavilion et le Plaza, écart qui se manifeste aussi bien dans la disposition intérieure qu'en façade. En effet, la conception du Plaza se caractérise essentiellement, selon l'historien Richard Gray, par la superposition du vaste balcon principal à une mezzanine moins avancée dans la salle, et doublée d'un foyer ; une composition, d'après le même auteur, typique des cinémas américains de l'époque⁴⁵⁸. Sur l'aspect extérieur, tous les écrits britanniques concordent pour qualifier la façade dessinée par Verity « dans un style Palladien avec, toutefois, quelques légères touches francisant notamment les petits bas-reliefs à motifs végétaux entre les colonnes »⁴⁵⁹ [Fig. 77, p. 168] ; s'agit-il là d'un apport de Frank Verity d'Outre – Manche, à l'occasion de son passage à Paris pour assister Auguste Bluysen dans le projet du Vaudeville Paramount ? Toujours est-il que le Plaza est inauguré en mars 1926, les premiers plans du Paramount datent de août 1925, et ses plans définitifs de décembre 1926. Quoi qu'il en soit, on retrouve, au Vaudeville Palace de Paris, les principales caractéristiques du cinéma londonien de la Paramount. La même répartition des places en orchestre, mezzanine et vaste balcon [p. 98-101], une composition de façade semblable, quoique surchargée d'ornements et de sculptures [Fig. 77 et 78-82, p. 168, 169] ; à signaler, d'ailleurs, que deux autres élévations nettement plus sobres et classiques avaient été soumises à la Préfecture, mais finalement abandonnées au profit de cette façade

⁴⁵⁴ Sharp 1969, p. 92.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Gray 1996, p. 41.

⁴⁵⁷ <http://www.cinereources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=410>, dernière visite 29/05/2011.

Voir aussi Bulletin de Paramount, n° 7, 5^{ème} année, juillet 1925, pp. 1-7 et 15 ; n°3, 6^{ème} année, novembre 1925, p.7.

⁴⁵⁸ Gray 1996, p. 48.

sophistiquée d'aspect baroque. La ressemblance des Paramount parisien et londonien accuse-t-elle un transfert de modèle de part et d'autre de la Manche voire de l'Atlantique ? Quelques remarques s'imposent à cet égard ; d'une part, la disposition à double galerie, on le sait, n'est pas insolite dans les cinémas de Paris à cette époque, elle est même couramment observée dans les projets de l'immédiat après guerre, sauf que la deuxième galerie (la supérieure) ne dépasse jamais la première, comme c'est le cas au Paramount. En fait, seul, ce même trait, et dans une moindre échelle, l'ampleur des espaces d'accueil et une riche décoration Art-déco distinguent la salle Paramount des autres cinémas parisiens de l'époque. D'autre part, abstraction faite de son baroquisme, la composition de la façade, marquée par une rotonde couronnée d'un dôme, sur une parcelle d'angle, ne paraît pas insolite à Paris ; loin de là, c'est une quasi-tradition surtout « autour de l'Opéra »⁴⁶⁰. Est-ce à dire que le Paramount est un mélange de disposition partiellement à l'américaine, d'expériences londoniennes, d'héritages parisiens, avec une teinte d'ornementation à l'italienne ? Ce n'est pas exactement ainsi que les contemporains le perçoivent. Six ans après son inauguration, dans un numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1933, consacré aux salles de spectacles, sous le titre « les grands cinémas parisiens », Pierre Vago qualifie le Paramount, tour à tour, du « cinéma révolutionnaire » et du « premier cinéma à l'américaine » de Paris, qualification basée davantage sur les services proposés et les innovations techniques adoptées que sur l'architecture même de la salle, puisque l'auteur invoque « le régiment de chasseurs en uniforme, la suppression des pourboires, plateaux mobile des musiciens, grand orgue » etc. Par la suite, le chroniqueur de *L'Architecture d'aujourd'hui* ne manque pas de louer le décor de la salle, qui, selon lui, « fut couronné du plus vif succès », et « présente brillamment la mode décorative de 1925 » ; et lui-même de conclure : « Ce fut le premier cinéma moderne de Paris ». Ce qu'il entend par l'épithète « moderne » demeure pour le moins équivoque ; s'agit-il de modernité architecturale, ou plutôt de modernité dans le fonctionnement du cinéma ? Quoi qu'il en soit, il n'hésite pas à souligner que ce décor, tant apprécié, paraît aujourd'hui « démodé » ; même si cela ne l'empêchant d'estimer que « l'influence du Paramount fut considérable et presque tous les grands cinémas de Paris en imitèrent le système et le style »⁴⁶¹. Pour notre part, nous nous contentons d'affirmer que, certes une œuvre franco-britannique sous l'influence américaine, peut-être révolutionnaire en système de services, le Paramount paraît pourtant, architecturalement, comme une synthèse des expériences parisiennes acquises depuis une vingtaine d'années, explicable et parfaitement intégrable dans la chaîne de l'évolution du cinéma parisien.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Voir Loyer & Chatelet 1995, p. 34-35.

⁴⁶¹ Vago 1933, p. 31.

Ceci dit, l'influence de la compagnie américaine ne s'exerce pas uniquement à travers le projet de Vaudeville Paramount Palace. Comme nous y avons déjà fait allusion, la Paramount française crée, dès sa constitution en 1921, son organe publié mensuellement sous le nom de *Bulletin de Paramount*. Outre la promotion des produits de la firme, cette revue comporte, notamment dans ses numéros de 1925, des rubriques dispensant des conseils pratiques aux exploitants de salles. Ces suggestions visent principalement les méthodes d'attirer le public à travers des publicités originales, par l'aménagement des halls et la décoration des façades. Ainsi, le numéro de juillet 1925 évoque, en 7 pages, les différentes méthodes de faire de la publicité pour les films Paramount. De plus, sous le titre « Voyez ce que font les directeurs, vos collègues », sont présentés des exemples de façades et de halls aménagés spécifiquement pour la projection d'un film précis ; il s'agit, non loin des suggestions de Fred Cohendy dans son ouvrage de 1928, de disposer des affiches-calicots, des mannequins des stras du film à l'entrée et sur la façade du cinéma⁴⁶². De même, la livraison de septembre 1925 de la revue, fait l'éloge du directeur de la Salle Marivaux de Paris, pour son décor de façade créé à l'occasion de la projection de *Larmes de la Reine* : sur la marquise du cinéma est installée une balance oscillant au dessus d'un trône, allusion évidemment au scénario du film⁴⁶³. Créer du mouvement sur la façade pour attirer l'attention des passants fera également partie des conseils de l'auteur de *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité* ; signe que ce genre d'artifices est jugé efficace à cette époque. Dans le même esprit, un autre article, intitulé « D'où provient le succès d'un cinéma », est publié dans le numéro du premier novembre 1925 de la revue. Ce texte énumère en 7 points les conditions nécessaires pour la réussite d'une salle. Parmi les 7 points, quatre relèvent peu ou prou du domaine de l'architecture : « le public doit être avant tout bien assis, dans des sièges confortables avec espace suffisant entre les rangées, et dans une salle bien aérée ». En plus, « la salle doit être rendue aussi agréable à l'œil que possible », même s'il est de suite précisé que cela n'implique pas forcément un aménagement trop onéreux. L'éclairage de la salle est ensuite évoqué, et il est conseillé de supprimer toutes « lumières importunes qui viennent gêner la vue des spectateurs ». La cabine est également tenue pour un élément important ; elle doit être « vaste, bien équipée avec un opérateur qualifiée pour un meilleur résultat ». La réalisation de ces conditions incombe en grande partie à l'architecte. Les trois autres points concernent en revanche le directeur du cinéma lui-même ; il y a, en quatrième position, le personnel de l'établissement qui « ... devrait porter un uniforme, être stylé, poli et courtois ». « Le choix de programme avec soin » n'arrive en fait qu'en cinquième lieu, avant l'installation de la cabine. Ceci semble suggérer que le public choisit son cinéma avant son film et peut fréquenter un

⁴⁶² *Bulletin de Paramount*, n° 7, 5^{ème} année, juillet 1925, p. 15.

établissement presque indépendamment du programme qui, lui, est en tous les cas change régulièrement. Enfin, faire accompagner la projection par « le meilleur orchestre possible » est avancé comme le dernier facteur de succès d'un cinéma, tout en soulignant que « la musique doit être adaptée au spectacle »⁴⁶⁴. Ce genre de conseils, formulé des fois sur un ton directif, est surtout fréquent et caractéristique de ce milieu des années 1920 ; en effet, on n'en trouve guère dans les livraisons des années trente de la revue qui, entre temps, changera de nom pour *Paramount magazine*. Bien que la portée et la répercussion des suggestions du *Bulletin de Paramount* méritent une étude plus approfondie, le simple fait que la plupart de ses conseils soient repris et répétés par d'autres, à l'instar de Cohendy, témoigne, sinon de leur efficacité concrète, du moins de leur rationalité dans l'esprit des années folles.

3.2. Conquête de la légitimité

Le cinéma français dans les années vingt, ne souffre pas uniquement de la concurrence implacable de Hollywood, il est également confronté à une double crise d'identité et de qualité. Bien qu'appelé par ses « dilettantes »⁴⁶⁵, dès le lendemain de la guerre, tour à tour, « cinquième art » et « septième art »⁴⁶⁶, le cinéma n'est pas encore considéré, réellement et par tous, comme un art à part entière ; ce sont les efforts des premiers « cinéphiles » tout le long de cette décennie qui contribueront à la reconnaissance de ce statut à la cinématographie.

3.2.1. Intellectualisation du cinéma, salles spécialisées (1924-1930)

Les rapports tendus de l'intelligentsia française avec le cinéma aux débuts des années vingt est chose bien connue. Le cinématographe, divertissement populaire à l'origine, ne parvient pas à convaincre, à attirer les intellectuels. Certains dilettantes accusent ces derniers de ne pas prendre le cinéma au sérieux ; Louis Delluc, par exemple, évoque les soirées du Colisée, l'unique salle des Champs Elysées à l'époque, fréquentée par « les abonnés de l'Opéra », où les séances se passent « en conversations animées » et par

⁴⁶³ *Bulletin de Paramount*, n° 9, 5^{ème} année, septembre 1925, p. 7.

⁴⁶⁴ *Bulletin de Paramount*, n° 3, 6^{ème} année, 1^{er} novembre 1925, p. 7.

⁴⁶⁵ Ce mot désigne à l'origine « amateur passionné de musique », et par extension « amateur d'art, de littérature » (Le Petit Robert) ; les amoureux du cinéma s'approprient le terme à cette époque pour revendiquer le statut artistique de la cinématographie.

⁴⁶⁶ Sur les origines de ces appellations voir : Ghali 1995, pp. 97-99.

conséquent, ces spectateurs cultivés « seraient bien empêchés de vous dire, à la sortie, si un film est autre chose qu'un film » ; et il s'empresse d'ajouter :

Je préfère les spectateurs plus calmes. Les meilleurs, à mon agrément, je les ai trouvés dans les faubourgs [...] Peut-être si les autres regardaient l'écran avec attention et silence, verraient-ils cette beauté mystérieuse qui jusqu'ici se montre si partielle à choisir ces dévots. Mais, poursuit-il, je n'en suis pas sûr. Ah ! Que c'est gênant d'avoir lu trop de livres, et comme ils sont embarrassés d'eux-mêmes devant l'écran tous ceux-là qui ont bourré leur existence de littérature ! ⁴⁶⁷

Si Louis Delluc reproche aux intellectuels leur manque de « finesse », de « goût » et de « pénétration » pour saisir l'esthétique et l'essence du spectacle cinématographique, Léon Moussinac, pour sa part, les accuse de s'être « enfermés dans le mépris » envers le cinéma. Rangeant, dès 1925, « la cinégraphie » au même rang que la littérature et l'architecture, il est d'avis que chaque civilisation exprime ses aspirations dans un art : si les grecs ont créé la tragédie et le Moyen-âge la cathédrale, « c'est dans le cinéma que les foules modernes exprimeront cette foi sans laquelle aucune époque ne saurait délivrer sa beauté »⁴⁶⁸. Il va même plus loin, considérant le cinéma comme une « puissante synthèse » de tous les arts, procédant de tous les arts et s'en différenciant à la fois ; un « art indépendant » dont il s'agit de découvrir le « sens » et « les lois particulières ». En effet, il reconnaît que l'on est encore aux premières phases de l'évolution de cet art, « les tâtonnements » étant inévitables, des « erreurs graves » ont pu être provoquées. Mais à cet égard, il critique « ceux qui auraient pu l'aider [le cinéma] le plus utilement, [et pourtant] l'ont méprisé ou bafoué ». Léon Moussinac vise effectivement les intellectuels qui ont laissé « aux mains des débrouillards de la première heure, ratés de toutes catégories, ce moyen inouï de création » ; « ils ont laissé s'établir ainsi, croit-il, une puissance financière hostile à l'art et une force mercantile qu'il s'agit maintenant de renverser »⁴⁶⁹. Il se rapproche de la position de Delluc en affirmant que l'élite française n'a pas appréhendé l'essence du cinéma :

Les intellectuels, écrit-il, n'ont pas compris que l'image pouvait n'être pas seulement expressive dans son ordre, son mouvement ou son sujet, mais belle [...] Ce qui a tout d'abord rebuté les intellectuels, poursuit-il, c'est précisément ce qui aurait dû être seulement pour eux une raison d'enthousiasme : la façon dont la foule a tout de suite aimé le cinéma et la force de son rayonnement international. Par préjugé de caste, par individualisme, les

⁴⁶⁷ Delluc 1985, pp. 74.

⁴⁶⁸ Moussinac 1967, p. 31.

⁴⁶⁹ Ibid. p. 32.

*intellectuels n'ont placé d'espoir que dans une formule cinématographique qui s'adresserait à l'élite. Quelle élite ? Et lui-même de conclure : Le cinéma rejoint les grandes formes d'expression classiques. Comme le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare et de Molière, le cinéma sera populaire ou ne sera pas.*⁴⁷⁰

Ainsi, la qualité médiocre de la majorité des films français est en partie imputée à l'intelligentsia qui, ne daignant pas prendre part à l'élaboration de l'art cinématographique, l'aurait abandonné aux mains des industriels et des marchands, d'où probablement l'opinion répandue considérant le cinéma davantage comme une industrie qu'un art. Un faisceau d'indices trahit cette perception du cinéma chez la classe dirigeante, notamment le refus par la Chambre des députés de l'égalité des cinémas, sur le plan fiscal, avec les théâtres⁴⁷¹, ou encore, la suppression par la direction des Beaux-arts des subventions dévolues aux théâtres lorsqu'ils sont convertis en cinéma⁴⁷²; ceci révèle que l'exploitation cinématographique est jugée une affaire exclusivement commerciale. Les dilettantes du septième art sont conscients qu'il faut sortir de ce cercle vicieux : la réticence de l'élite face à l'art cinématographique, sinon entraîne, du moins encourage une production souvent de moindre valeur artistique, et cette production médiocre fait, à son tour, bouder les intellectuels. L'issue est cherchée, d'une part, dans la sensibilisation de l'intelligentsia, à travers la mise en valeur de bons vieux films, les « classiques » d'avant-guerre et la promotion de nouveaux films d'avant-garde. Pour ce faire sont formés des cénacles par les premiers amoureux de la cinématographie bientôt appelés les cinéphiles, à l'instar du Ciné-club de Delluc et du CASA (Club des Amis du Septième Art) de Canudo. Ceux-ci organisent des séances exceptionnelles de projection généralement suivi de débats, publient des revues spécialisées afin de faire connaître et reconnaître les valeurs esthétiques du cinéma ; c'est d'ailleurs ainsi que voit le jour, à ce début des années vingt, le métier du critique cinématographique⁴⁷³. En tout cas, une part de la solution⁴⁷³ consiste à valoriser l'héritage du cinéma français et soutenir la production artistique ; d'autre part, les cinéphiles sont persuadés qu'il faut réorganiser l'exploitation et améliorer la programmation des salles. Les exploitants et leurs programmes font, en effet, l'objet de sévères critiques de la part des défenseurs du septième art. Louis Delluc avait sonné l'alarme dès 1919 en s'adressant aux exploitants dans la revue *le Film* :

⁴⁷⁰ Ibid. p. 33.

⁴⁷¹ Alberta & A. Gili 2001, p. 344.

⁴⁷² Comme exemple voir le cas du Théâtre du Vieux Colombier, Gauthier 1999, p. 136.

⁴⁷³ Ciment & Zimmer 1997, p. 16 ; Gauthier 1999, p. 26-27.

*Un des plus grands dangers du cinéma réside dans ses programmes, leur composition et leur unification [...] Le public du cinéma n'a pas le droit de choisir. Où qu'il aille, il devra subir deux drames, deux farces, les actualités, un documentaire. Comment voulez-vous qu'il ne mette pas tout au même niveau et qu'il ne vous méprise pas un peu, bien qu'il remplisse vos salles ?*⁴⁷⁴

Delluc regrette, quelques années plus tard, que le cinéma n'ait pas encore son propre « Opéra » où seraient produits des films que l'on ne verrait pas ailleurs, et le public pourrait se délivrer « ... de ce programme passe-partout qui fait doucement perdre quelques milliers de spectateurs aux salles de Paris »⁴⁷⁵. En 1920, c'est Canudo qui s'attaque à cette politique d'exploitation et condamne la programmation identique et homogène des cinémas : « ... la production est la même partout, distribuée également dans les mêmes quartiers, pour toutes les zones de l'intelligence et de la culture. Le résultat est cette lamentable profusion de films feuilletonesques, qui impose au public, à tous les publics, un implacable nivellement par en bas »⁴⁷⁶. Dans ce contexte, et toujours en vue de « l'élévation artistique » du cinéma, l'idée de la réorganisation de l'exploitation en fonction des programmes est plus que jamais à l'ordre du jour. Comme cela a été démontré par Christophe Gauthier dans son ouvrage sur le cinéma des années vingt, la spécialisation des salles est alors prônée par les cinéphiles dans un triple but :

*... il s'agit en premier lieu d'entériner la diversité des publics dont les démarches ne sont pas équivalentes, de combattre la légitime « bouderie » des intellectuels qui ne sont guère attirés par la facilité des ciné-romans, et enfin de faciliter la création de genres et d'écoles cinématographiques susceptibles d'enrichir l'évolution de l'art nouveau.*⁴⁷⁷

Diverses tentatives se succèdent alors, dans cette même perspective. D'abord, en 1922, deux figures bien connues du monde cinématographique, Charles Dulac et Lucien Vandal, acquérant le Sélect, une salle du boulevard des Italiens, révèlent leur intention de créer une « Comédie française du cinéma », entendant par là, un établissement qui dispose d'un « répertoire » des « œuvres les plus marquantes du cinématographie mondiale ». Mais leur projet aboutit finalement, selon leurs propres paroles, à « une salle de cinéma qui serait à peu près exclusivement consacrée à donner de temps à autre quelques représentations de [...] classiques de l'écran »⁴⁷⁸. La projection en exclusivité de certains films, est une autre

⁴⁷⁴ *Le Film*, n° 89, 26 novembre 1919, repris dans Delluc 1986, pp. 47-48.

⁴⁷⁵ *Cinéa*, n° 36, 13 janvier 1922 ; Cité dans Gauthier 1999, p. 104.

⁴⁷⁶ Canudo 1995, p. 262.

⁴⁷⁷ Gauthier 1999, p. 103.

⁴⁷⁸ Cité dans Gauthier 1999, p. 105.

méthode, sporadiquement expérimentée avant la guerre, que quelques directeurs de cinéma reprennent à cette époque ; le Ciné Opéra, par exemple, met en œuvre une programmation originale et se fait reconnaître comme « le fief » du cinéma expressionniste allemand⁴⁷⁹. Cette formule ne conduit pas toujours à la prospérité ; selon un chroniqueur cinématographique contemporain, pour que cela réussisse, « il faut que les films soient exceptionnels et les salles situées en centre-ville »⁴⁸⁰. D'autres salles, à l'instar du Colisée, adoptent une politique intermédiaire, entretenant des rapports privilégiés avec les cinéphiles mais cherchant également à satisfaire un public plus large, en vue de rentabilité⁴⁸¹. Tout cela présage l'arrivée de vraies « salles spécialisées » à compter de 1924. La première dans le genre relève de l'entreprise d'un certain Jean Tedesco. Cinéphile s'il en est, il succède à Louis Delluc, en 1923, à la tête de la revue *Cinéa*. L'année suivante, il devient le directeur de la salle du Vieux-Colombier, dirigée jusqu'alors par un Jaques Copeau, personnalité influente dans le monde du théâtre. Ce dernier est, en fait, l'un des protagonistes de la rénovation de l'art dramatique, déclenchée également dans les années vingt. Ayant transformé cette salle en 1913, Copeau y prône, depuis, le concept du « tréteau nu », concept qui vise à mettre l'accent sur l'œuvre et l'acteur, minorant le décor au théâtre⁴⁸². Bien que reconvertissant le Vieux Colombier en cinéma, Tedesco reste fidèle à l'esprit de l'établissement dans la mesure où ce dernier demeure un lieu de recherche de création et de nouveautés artistiques. En effet, il décide d'une part, de ne projeter que des reprises, des films que l'on appelle désormais « les classiques du cinéma », mais d'autre part, il n'hésite pas à soutenir et participer aux projets de production de jeunes réalisateurs d'avant-garde. Fait partie de ceux-ci, un certain Jean Renoir ; le futur grand cinéaste racontera, en 1959, devant le ciné club de la jeunesse de Toulouse qu' « avec un petit groupe d'amis, dont un, Jean Tedesco, était le directeur du Vieux Colombier, nous avons construit notre petit studio à nous dans le grenier du Vieux Colombier »⁴⁸³. Cette expérience de Tedesco est sans doute une réussite pour le septième art, en témoignent notamment les articles de Robert Desnos sur l'intérêt des films présentés au Vieux Colombier entre 1924 et 1930⁴⁸⁴. Mais d'autre part, l'établissement de Tedesco joue un rôle important dans la reconnaissance de l'avant-garde cinématographique par le public parisien ; Germaine Dulac écrit à cet égard : « La spécialisation de l'exploitation, dont Tedesco fut le premier à entrevoir la nécessité, donne ce résultat étonnant de mettre le public en contact avec des œuvres dont il n'aurait pas

⁴⁷⁹ Cf. Gauthier 1999, p. 106.

⁴⁸⁰ Henry, Pierre, « L'Exploitation des grands films en exclusivité », *Ciné pour tous*, n° 91, 19 mai 1922, p. 15 ; cité dans Gauthier 1999, p. 106.

⁴⁸¹ Sur le cas précis du Colisée, voir Gauthier 1999, pp. 107-109.

⁴⁸² L'église 1980, p. 8.

⁴⁸³ Ibid, p. 11.

⁴⁸⁴ Textes réunis dans Desnos 1966.

supporté la vue dans les autres cinémas ... »⁴⁸⁵. Cela dit, sur le plan financier, le succès n'est pas immédiatement au rendez-vous, et « le bilan du Vieux-Colombier à l'issue de sa première saison cinématographique n'est guère réjouissant ... »⁴⁸⁶. Privé de la subvention traditionnellement attribuée au théâtre du Vieux-Colombier, Tedesco est amené à abandonner en partie son idée initiale. Alors, il cherche, de diverses manières, à récupérer une partie des habitués du temps de Jacques Copeau. Il proposera, finalement, à ce dernier « d'occuper la salle en alternance pendant trois mois, réservant au cinéma quatre mois par saison »⁴⁸⁷. Cet expédient sauvera l'affaire de Tédesco jusqu'en 1930, date où la salle reviendra, à plein temps et définitivement aux représentations théâtrales.

Malgré ces péripéties, l'exemple du Vieux colombier est suivi, et l'idée, reprise par un couple d'acteurs, Armand Tallier et Laurence Myrka. Celui-là a débuté sa carrière justement au Théâtre du Vieux Colombier, sous la direction de Copeau, peu avant la guerre. Mais c'est au cinéma, et aux débuts des années vingt qu'il gagne la notoriété en jouant dans les films d'Abel Gance et de Léon Poirier⁴⁸⁸. Le tandem Tallier-Myrka, s'inspirant de l'expérience de Jean Tédesco, décide en 1926 d'établir une salle spécialisée. Pour ce faire ils rachètent une petite salle, dans le Ve arrondissement, à l'écart des quartiers du cinéma. Cette salle, bâtie à l'emplacement de l'ancien couvent des Ursulines, a été tour à tour affectée à une usine de pianos, une salle de fêtes, un spectacle de marionnettes polonaises, puis à l'Akademia de Raymond Duncan⁴⁸⁹, ensuite à un cinéma de quartier, un café-concert, des représentations théâtrales par Charles Dullin, avant de redevenir cinéma sous l'enseigne du Coquet⁴⁹⁰. Ce cinéma agonisant, en graves difficultés financières, suscite d'abord quelques hésitations chez le couple artiste. Finalement ils sont réconfortés dans leur décision par le soutien et le parrainage d'un Léon Moussinac, confiant dans la possibilité de drainer le jeune public du Quartier latin, mais aussi attaché personnellement à la salle de la rue des Ursulines. Tallier et Myrka mise, comme l'expliquent eux-mêmes, sur un public composé de « l'élite des écrivains, des artistes, des étudiants du Quartier latin, ainsi que ceux que l'indigence de certains spectacles éloigne des salles de projection »⁴⁹¹. L'originalité de leur programmation par rapport à celle de Tédesco réside en ce qu'ils intègrent, au début de chaque séance, une courte projection des fragments de réalisations et de bandes d'actualité d'avant-guerre ; cette première partie étant suivie par le film proprement dit, qui est le plus souvent choisi

⁴⁸⁵ Dulac 1994, p. 187.

⁴⁸⁶ Gauthier 1999, p. 135.

⁴⁸⁷ Ibid. p. 136.

⁴⁸⁸ L'église 1980, p. 12.

⁴⁸⁹ Pour une courte biographie de cet artiste-philosophe américain et son école des arts, Akademia voir

http://library.syr.edu/digital/guides/d/duncan_r.htm

⁴⁹⁰ L'église 1980, p. 12 ; Gauthier 1999, p. 138.

⁴⁹¹ Lettre de présentation du Studio des Ursulines par Tallier et Myrka, citée dans Gauthier 1999, p. 139.

parmi les œuvres de l'avant-garde présentées en exclusivité⁴⁹². Cette formule assez habile, impliquant la comparaison du passé et du présent, fait rire certains spectateurs, réfléchir d'autres, mais remporte en tout cas un grand succès auprès du public. Si le public est conquis, les artistes le sont autant. Fernand Léger écrira une vingtaine d'années plus tard, à propos du Studio des Ursulines :

*Nous avons besoin d'un terrain de bataille et la salle des Ursulines nous l'apporta. Nous avons besoin d'une porte et derrière la porte d'une installation qui nous permette de pousser nos cris contre, si vous voulez, le film à vedette. L'influence du Studio des Ursulines a débordé le cadre du cinéma et touché les peintres, les musiciens, les décorateurs. [...] Et le fait que dans le monde on a appris qu'il y avait à Paris une salle où on pouvait projeter tout ce qu'on voulait, c'était étonnant.*⁴⁹³

Ainsi Tallier et Myrta, soutenu par Moussinac, font-ils d'une petite salle de 330 places, d'un cinéma de quartier moribond, une terre d'accueil de l'avant-garde cinématographique, un établissement de telle notoriété qu'il sera reconnu « lieu artistique incontournable du Paris des années folles », ou encore, selon les mots de Christophe Gauthier, une sorte de « musée de l'art contemporain »⁴⁹⁴.

La réussite de Tallier et Myrta incite d'autres directeurs de salles à adopter un mode plus ou moins semblable de programmation et de spécialisation ; parmi ceux-ci Jean Mauclaire dont nous avons déjà parlé comme commanditaire, en 1929, du cinéma Caméra dans le XVI^e arrondissement. L'année précédant le projet du Caméra, Mauclaire ouvre, dans le quartier de Montmartre, une salle qu'il baptise le Studio 28 ; le terme « Studio » évoquant le rôle que cet établissement est appelé à jouer dans la production cinématographique, et « 28 », allusion à l'année d'inauguration. Jean Mauclaire, lui-même, explique ainsi la motivation de son entreprise : « Devant la médiocrité voulue et calculée de la production, devant les colossales combinaisons des compagnies américaines, un seul moyen existe : ouvrir des salles indépendantes en nombre suffisant de manière à encourager ou même créer une production libre et exempte de toute entrave »⁴⁹⁵. Grâce à la place prépondérante accordée à la production indépendante par son directeur, cette salle de 340 places devient également un terrain d'épanouissement des films d'avant-garde. Même si cela ne va pas sans quelque mésaventure ; la projection, en décembre 1930, de l'Age d'or, œuvre

⁴⁹² Voir la brochure de présentation de la saison 1926-1927, cité dans Gauthier 1999, p. 141.

⁴⁹³ Lherminier 1963.

⁴⁹⁴ Gauthier 1999, p. 143.

⁴⁹⁵ Cité dans Davray-Piekolek 1994, p. 58.

surréaliste de Luis Buñuel, donne lieu à des protestations violentes et au saccage de la salle par les militants de la Ligue des patriotes⁴⁹⁶. Néanmoins, le mouvement de spécialisation des salles suit son cours, et d'autres établissements du genre voient le jour au tournant de la décennie ; L'œil de Paris ouvert par Jean Valée en 1929, Studio Film et le cinéma du Panthéon par Pierre Braunberger en 1930⁴⁹⁷. La contribution de ce type de salles à la promotion d'un certain genre cinématographique « intellectualisé » paraît évidente, on peut s'interroger alors sur leur apport à l'architecture cinématographique.

En fait, les salles spécialisées se caractérisent essentiellement par leur programmation et, conséquemment, par leur public. Ceci ne semble pas pour autant se traduire, de manière concrète, sur le plan architectural. D'ailleurs, comme nous l'avons évoqué, il s'agit souvent d'anciennes salles de spectacle, théâtre ou café-concert, reconvertis en cinéma ; et cela, vraisemblablement sans exécuter de gros travaux qui nécessitent l'autorisation de la Préfecture, car aucun permis de construire n'est repéré pour ces établissements. Cependant, les salles spécialisées se ressemblent et se démarquent légèrement des cinémas « ordinaires » sur quelques traits ; d'abord, les proportions relativement modestes de ce type de salles, sans doute ressortissant à la particularité du public et son nombre restreint. Les salles spécialisées comptent généralement entre 300 et 350 places, ce qui les fait ranger parmi les petites salles de l'époque. Aussi, la répartition géographique de ces cinémas relever naturellement de la spécificité du public : sur la rive gauche, autour du Panthéon, secteur étudiantin, (Studio des Ursulines, Panthéon), ou encore à mi-chemin entre le Quartier latin et Montparnasse, nouveau quartier des artistes (le Vieux Colombier) ; sur la rive droite, Montmartre (Studio 28), fief de l'avant-garde artistique, quoiqu'elle ait déjà commencé à migrer vers Montparnasse⁴⁹⁸. Cette implantation des salles spécialisées est, en tout cas, différente de celle des « cinémas ordinaires » de cette époque qui s'installent majoritairement dans les quartiers élégants de l'ouest. Sur l'aspect proprement architectural, la convergence des salles spécialisées est moins évidente. A cet égard, on souligne, souvent, la tendance à doter la salle d'espaces secondaires, d'un bar, par exemple, comme « un complément indispensable au confort de la salle moderne », on va même jusqu'à voir en le bar, « le seul élément moderne du Studio des Ursulines »⁴⁹⁹. Or, ceci n'est pas l'apanage des salles spécialisées ; nous avons constaté que cet élément fait partie des dépendances de nombre de cinémas depuis les années 1919-1920, voire d'avant la guerre. En revanche, ce qui paraît effectivement la singularité de ce type de salles, c'est la

⁴⁹⁶ Sur cet incident voir Kyrou 1985, p. 217.

⁴⁹⁷ Légise 1980, pp. 12-13.

⁴⁹⁸ Sur cette migration des artistes dès 1910 voir Bougault 1996, p. 14-19.

⁴⁹⁹ Gauthier 1999, p. 146.

volonté d'intégrer de nouveaux espaces dans le cinéma ; un hall d'exposition (Studio des Ursulines, Studio 28) ou encore une « cinémathèque » (Ciné-latin) sorte de librairie « où l'on pourra consulter tous les livres et publications se rapportant au cinéma en particulier et aux arts en général »⁵⁰⁰. La galerie d'accès à la salle du Studio 28 est ainsi aménagée en exposition d'œuvres de peintres tantôt cubistes tantôt surréalistes tels qu'Yves Tanguy et Salvador Dali ; ceci contribuant, selon un journaliste de l'époque, à « créer cette ambiance si originale qui est le secret du Studio 28 »⁵⁰¹. Par conséquent, outre le berceau d'une nouvelle forme de cinématographie, les salles spécialisées sont, souvent, le lieu de diverses expérimentations artistiques. C'est dans ce même esprit que Jean Mauclair confie la décoration de la salle du Studio 28 au poète-artiste Jean Cocteau⁵⁰². A ce titre, les salles spécialisées sont considérées comme l'ancêtre des salles d'art et d'essai qui ne seront institutionnalisées que dans les années 1950⁵⁰³. Pour en revenir à la question d'architecture, il faudrait rappeler que ce type de salles est plutôt marginal dans l'ensemble du parc parisien, ne représentant qu'une dizaine sur les deux cents cinémas de Paris. Par surcroît, les salles spécialisées n'incarnent pas une disposition architecturale éminemment particulière. Néanmoins, elles sont à l'origine d'une nouvelle vision du cinéma, dans laquelle le film prime sur la salle, et le caractère du cinéma est essentiellement défini par son programme. Jusqu'ici, dans un contexte d'homogénéité des programmations, l'intérêt architectural, le confort, le décor et le prestige de la salle étaient susceptibles de jouer un rôle sinon plus important, du moins équivalent au film. Peut-être pourrait-on formuler ainsi l'apport des salles spécialisées au monde de l'exploitation : si ailleurs, le public va « au cinéma », avec ce type de salles, il commence à aller « voir un/le film ».

3.2.2. Nouveau règlement pour les salles de spectacles (1927)

Parallèlement à l'émergence d'une nouvelle approche de la cinématographie dans la seconde moitié des années vingt, l'ordonnance réglementant les salles de spectacle est revue et modifiée par la Préfecture de Police. Le nouveau règlement, établi une vingtaine d'années après le précédent, prête-t-il l'attention adéquate aux cinémas? Prend-t-il en compte le développement considérable du cinéma et les réflexions faites sur la construction des salles? Lorsque fut édictée la précédente ordonnance de 1908, Paris comptait à peine une trentaine de « cinématographes » dont une grande partie sommairement aménagés ; le

⁵⁰⁰ Programme du Ciné-latin du 16 au 22 décembre 1927, cité dans Gauthier 1999, p. 146.

⁵⁰¹ Vinson, G. « Une soirée au cinéma d'avant-garde », *Cinémagazine*, n° 43, 26 octobre 1928, p. 156.

⁵⁰² Gauthier 1999, p. 144.

⁵⁰³ Léglise 1980, p. 19.

cinéma était encore sur le point de passer d'une attraction à un spectacle indépendant ; peu de gens lui prévoyaient une loge destinée. En 1927, lors de la nouvelle réglementation, plus de deux cents « cinémas » accueillent les parisiens à travers la ville ; la cinématographie est proclamée par ses dilettantes, pair voire synthèse des arts classiques ; la recette des salles de cinéma dépasse de loin celle des autres spectacles [voir Annexes, Graph. 7, p. 8]. Par surcroît, on dispose de deux décennies d'expérience dans la construction des cinémas et de récentes tentatives de réflexion théorique sur leur architecture. L'étude comparée des règlements de 1908 et de 1927 peut donc révéler l'évolution de la position de la Police face au phénomène « cinéma ».

Intitulé « Ordonnance concernant les théâtres, music-halls, concerts, bals, cinémas et autres spectacles et divertissements publics »⁵⁰⁴, le règlement de 1927, contrairement son précédent, mentionne nommément les cinémas. Le nouveau texte reprend cependant la structure de l'ancien ; partant d'une classification des établissements, il regroupe thématiquement les dispositions imposées à chaque catégorie, et se termine par les prescriptions spécifiques à certains spectacles ; ce fut dans cette dernière partie que les règlements concernant les cinémas avaient été exposés dans l'ordonnance de 1908. Le nouveau texte, quant à lui, intègre les articles spécifiques aux cinémas dans le titre « éclairage et projection » dont le quatrième chapitre est intitulé « Les appareils de projection et les installations cinématographiques ». Les dispositions de ce chapitre intéressent exclusivement l'aménagement de la cabine de projection, le cinéma est donc considéré par la Préfecture de Police comme la juxtaposition de deux parties indépendantes, la salle et la cabine, chacune réglementée séparément. De plus, la salle de cinéma n'est point différenciée des autres spectacles. Comme dans l'ordonnance de 1908, la classification des établissements est effectuée en fonction des « dangers d'incendie qu'ils représentent ». Les risques d'incendie d'une salle sont évalués proportionnels à l'importance des installations de la scène et, ce qui est une nouveauté, relatifs au nombre des spectateurs. Si auparavant les établissements étaient divisés en trois catégories, selon qu'ils comportent une scène machinée, une scène sans machinerie fixe, ou une simple estrade, désormais, ceux qui comptent plus de 1500 places sont intégrés dans la première catégorie, indépendamment de leur installation de scène. Il va de soi que, de la première à la troisième catégorie, les prescriptions deviennent de moins en moins strictes, par exemple en ce qui concerne les matériaux de construction. Une autre modification de l'ancien texte concerne la façade libre exigée en fonction de l'importance de la salle. Pour les établissements de moins de 500

⁵⁰⁴ *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, XLVI^e année, n° 31, 6 février 1927, pp. 819-827 ; sauf mention du contraire, toutes les citations suivantes sont extraites de cette publication.

places les normes ne changent guère (une façade d'au moins 6 mètres de largeur), quant aux salles de plus de 1500 places, la largeur de la façade doit désormais être supérieure à 15 mètres ; l'ancien texte leur imposait simplement un isolement sur deux faces ou deux façades libres sans en préciser la largeur. L'ordonnance de 1927 est donc, à cet égard, plus exigeante, précisant par ailleurs que les façades doivent donner sur la salle ou ses dépendances et être de hauteur suffisante pour permettre l'intervention des secours en cas de sinistre.

Cela dit, on note certaines adaptations du règlement aux nouvelles techniques, notamment en matière de construction. Pour l'isolement de la salle et de la scène, il était exigé un mur de 45cm d'épaisseur en maçonnerie, mais le nouveau texte tolère également un mur « en béton armé offrant les mêmes garanties d'isolement et de résistance ». De même, le texte de 1908 interdisait formellement toute communication entre l'établissement et les propriétés voisines, celui de 1927, statue qu'elle peut être autorisée et même exigée comme sortie de secours, mais sous réserve d'accords contractuels avec les propriétaires. La position de la salle par rapport à la rue est une autre question sur laquelle le nouveau règlement marque une certaine avancée. L'ordonnance de 1908 proscrivait simplement l'installation des salles de plus de 500 places à plus de 3m50 en contrebas ou à plus de 4 mètres en contrehaut du sol extérieur ; celle de 1927 établit des normes plus complexes mais moins contraignantes : les salles de plus 500 places ne peuvent être installées au dessous du niveau du sol extérieur sur plus de la moitié de leur hauteur intérieure, d'autre part, les salles de la première et de la seconde catégorie et toutes celles qui comportent plus de 800 places, ne doivent pas être établies à plus de 6m en contrehaut du sol extérieur, pour les salles de la seconde catégorie dont la capacité est moins de 800 places et celles de la troisième catégorie comportant plus de 800 places, cette hauteur ne doit pas excéder 8m. Cependant, pour assurer une évacuation rapide, un article est ajouté statuant que lorsque le sol de la salle n'est pas de niveau avec la rue, la largeur des sorties et des escaliers doit être proportionnelle à la différence de niveau ; si le parterre est situé à 2m en contrebas ou en contrehaut du sol extérieur la largeur des issues doit être au minimum 90cm au lieu de 80cm d'ordinaire, et pour chaque mètre d'accroissement de différence de niveau, il faut ajouter 10cm à cette largeur. Une autre mesure vraisemblablement jugée trop rigoureuse, impraticable et donc abandonnée, concerne le nombre de sorties de la salle ; le texte de 1908 exigeait pour toute salle contenant entre 100 et 500 spectateurs au moins deux sorties, auxquelles devait s'ajouter une sortie supplémentaire pour chaque groupe de 250 spectateurs, cette prescription, d'ailleurs rarement respectée en pratique, est purement et simplement supprimée dans l'ordonnance de 1927. En revanche, la largeur minimum de sortie de la salle est augmentée de 1m à 1m40. De même, le minimum de largeur exigé pour

les escaliers passe de 1m20 à 1M40. La disposition des escaliers fait, en outre, l'objet de prescriptions plus détaillées relativement à l'ancienne ordonnance. Le nombre de marches admis par volée d'escalier, limité à 20 dans le texte de 1908, est augmenté à 25, mais la hauteur de chaque marche ne devrait pas dépasser 17cm, et le minimum de largeur d'embranchement est fixé à 28cm ; deux nouvelles normes instaurées par l'ordonnance de 1927. Aussi, sur la disposition intérieure de la salle, une nouvelle prescription exige que toutes les places soient desservies par des chemins d'au moins un mètre de largeur, « cette largeur ira en augmentant vers la sortie, proportionnellement au nombre de places desservies et à raison de 0m80 par 100 personne », une mesure rigoureuse qui semble difficile à mettre en exécution. En effet, si une telle disposition a déjà été adoptée ici et là, l'élargissement des chemins se limitait toujours à l'ordre d'un demi-mètre sur toute la longueur de la salle, ce qui est largement en deçà de la norme imposée par cette nouvelle prescription. Les règles sont également complétées et détaillées en ce qui concerne la ventilation. Le règlement précédent se contentait d'exiger la soumission de tous les locaux à « une ventilation énergique » notamment après chaque représentation. L'ordonnance de 1927 revigore cette prescription dans une formule plus détaillée :

Un système de ventilation rationnel et efficace mécanique, naturel ou mixte et agréé par Nous, devra être installé dans toutes les parties de l'établissement ouvertes au public ou occupées par le personnel ou les artistes. L'aération sera suffisante pour empêcher une élévation exagérée de la température. Pendant les interruptions de spectacle, l'air des locaux devra être renouvelé.

A remarquer néanmoins que la Préfecture de Police n'établit pas de norme chiffrée et se réserve le droit de regard sur le système de ventilation. A cet égard, elle est moins précise et plus souple que le Service de voirie de la Préfecture de la Seine ; ce dernier, suivant une règle coutumière, exige le renouvellement de l'air de la salle une fois et demi son cube par heure. Concernant la salle proprement dite, les changements apportés à l'ordonnance de 1908 sont de nature complémentaire et nullement radicale ; certaines dispositions déjà caduques comme l'éclairage au gaz sont supprimées, d'autres plutôt sommaires dans le texte précédent font l'objet de modification ou d'amélioration, et ce toujours dans le seul souci de sécurité et d'évacuation rapide de la salle en cas d'incendie. Ainsi, les mesures prescrites sont à observer également dans toutes les salles, presque indépendamment du spectacle qui y est donné ; l'unique élément déterminant, à cet égard, restant la machinerie de la scène.

Les dispositifs spécifiques aux cinémas, intéressant exclusivement l'installation de la cabine de projection, marquent en revanche une modification plus importante, une vraie mise à jour. D'abord, les salles sont divisées, « à titre transitoire et pour un an », en deux catégories : celles où il est fait usage de films inflammables, entendu les bandes traditionnelles en celluloïd et celles où sont projetés les films dits ininflammables qui contrairement aux précédents n'entraînent pas d'explosion, et ne peuvent donner lieu qu'à des fumées ou à des flammes peu importantes éteignibles par le seul opérateur à l'insu des spectateurs. La majeure partie des prescriptions sont, en fait, applicables aux deux catégories de salles, notamment celles concernant l'existence d'un local de manipulation des films distinct et isolé de la cabine, l'aération efficace de la cabine et du local des films, et la mise en disposition de moyens de prévention et d'extinction de feu dans ces locaux. En revanche, chaque catégorie fait l'objet d'une réglementation particulière quant à l'emplacement et la construction de la cabine. Dans les établissements de la première catégorie, ceux qui utilisent des films inflammables, la cabine doit être construite à l'extérieur de la salle, sans aucune communication avec l'intérieur, entièrement en maçonnerie, d'une capacité minimum de 8m³, et la petite dimension d'au moins 2m. Dans les salles de la seconde catégorie, est tolérée la cabine construite en tôle de fer ou toute autre matière incombustible ; sa capacité minimum est réduite à 5m³, avec 1m60 de longueur, 1m40 de largeur et 2m30 de hauteur. Aussi, elle pourra être placée n'importe où dans l'établissement à condition de ne pas gêner la circulation ni les issues, et se trouver à 2 mètres au moins des spectateurs. Il est, enfin, précisé qu'à compter du 1^{er} janvier 1928, fin de la période transitoire, « toutes les installations cinématographiques seront rangées dans la deuxième catégorie et ne pourront en conséquence faire usage que de films ininflammables... ». Par ailleurs, les établissements existants sont autorisés à continuer l'usage de films inflammables et à fonctionner selon leur arrêté d'autorisation, jusqu'à la fin du délai transitoire, sous réserve toutefois d'observer les nouveaux dispositifs concernant les équipements de prévention et d'extinction de feu, ainsi que l'aération de la cabine. En fin de compte, outre le renforcement de ces dernières mesures, la modification apportée à l'ordonnance de 1908 notamment en matière de construction et de proportions de la cabine ne sera que provisoire. Le nouveau règlement n'a, donc, de conséquence concrètement architecturale, qu'en ce qui concerne l'usage de moyen de ventilation mécanique dans la cabine ; cette dernière n'ayant plus besoin, désormais, de fenêtre ou de baie pour être aérée, mais simplement de deux gaines ou cheminées « munies d'un ventilateur électrique ou système éjecteur équivalent ». Cette disposition, déjà agréée dans quelques salles à titre dérogatoire, permet dorénavant une plus grande liberté dans l'aménagement de la cabine ; jusqu'ici, elle était généralement juchée en haut du balcon malgré l'inconvénient de la projection trop oblique, et cela, souvent en vue de satisfaire au règlement qui exigeait pour la

cabine des baies donnant directement sur l'extérieur. Reste à vérifier si, dans les constructions des années trente, les architectes de cinémas saurons tirer pleinement parti de cet allègement du règlement vraisemblablement imposé par l'usage et la pratique.

3.2.3. L'école des Beaux arts et le cinéma

Nous avons constaté que les milieux d'architecture, notamment les revues spécialisées, ont mis une quinzaine d'années avant d'accorder un intérêt au cinéma en tant que programme et aux salles de cinéma en tant qu'œuvres architecturales. Qu'en est-il de l'École des Beaux-arts, le plus important centre de formation des architectes ? La question paraît d'autant plus intéressante que l'on a déjà remarqué les signes de réticence de la direction des Beaux-arts face à la cinématographie⁵⁰⁵. Ajoutons à cela que l'éminent professeur de théorie de l'école, Julien Guadet, dans la dernière édition de son traité, *Eléments et théorie de l'architecture*, publié de son vivant en 1905, parlant des théâtres, ne fait aucune allusion aux salles de projection ; ce qui est à la rigueur compréhensible, vu la place encore marginale du cinématographe à cette date. Cela dit, les successeurs de Guadet, ne s'intéressent pas plus à ce nouveau programme du XXe siècle⁵⁰⁶. En tous les cas, il nous faut rappeler qu'à cette époque, l'enseignement de l'architecture à l'école des Beaux-arts est dispensé en deux parties : les cours magistraux qui consacrent « la science de l'architecture », et les exercices pratiques qui sont organisés sous forme de concours et développés dans le cadre des ateliers⁵⁰⁷. Cette deuxième partie est destinée à épanouir les talents et améliorer les compétences des élèves dans « l'art de composition », et ce à travers l'expérimentation de divers programmes souvent classiques et traditionnels, quelquefois modernes et d'actualité. Or, malgré les vagues successives de construction d'établissements cinématographiques depuis deux décennies, jusqu'au dernier tiers des années vingt, ce programme n'a jamais été proposé comme sujet aux concours de la section d'architecture de l'école. C'est effectivement en 1927 que pour la première fois les élèves sont conviés à concevoir un cinéma, et encore l'initiative vient du professeur de construction, E. Arnaud, à l'occasion du « concours de construction générale » du 17 avril de cette année⁵⁰⁸. Comme le titre l'évoque, cet exercice implique essentiellement une réflexion sur la structure et la construction, néanmoins la consistance de la composition, on le sait, constitue toujours un critère cardinal dans le système des Beaux-arts. L'intérêt de cet exercice réside

⁵⁰⁵ Voir supra, p. 253.

⁵⁰⁶ Gustave Umbdenstock, auteur de traité après Guadet, abandonne, dans ses cours professés à l'École Polytechnique, l'étude de l'architecture par type d'édifice ; voir Umbdenstock 1930.

⁵⁰⁷ Lucan 2009, p. 155 et suivantes ; sur les concours, p. 117 et suivantes.

⁵⁰⁸ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1927-1928, Dix-neuvième année*, p. 2-5.

précisément en ce qu'il combine un programme architectural moderne avec un problème structurel du jour, car il ne s'agit pas seulement de concevoir une salle, mais de « tirer parti d'un terrain à la fois pour l'établissement de bureaux et pour celui d'un cinéma ». Ce genre de projets, nous l'avons vu, apparaît et commence à se répandre dans la seconde moitié des années vingt ; ainsi, le programme proposé par le professeur Arnaud paraît éminemment actualité.

La notice du programme définit bien en détail l'emplacement et le terrain de projet ; il s'agit d'un « terrain rectangulaire compris entre trois mitoyens, à 29 mètres de façade (d'axe en axe des mitoyens) et 23 mètres de profondeur » situé « sur un des principaux boulevards d'une capitale, dans un quartier à la fois d'affaires et de distractions, très fréquenté par les citadins et les étrangers ». Les conditions d'emplacement proposées évoquent les grands boulevards parisiens et sont loin d'être arbitraires ou abstraites. Aussi, les deux parties principales du programme, les bureaux et le cinéma, font l'objet d'explication peu ou prou détaillée :

Les bureaux dont il s'agit, lit-on dans la notice, sont de nature de ceux que l'on réclame de plus en plus depuis quelques années. Ils sont loués pour des périodes pouvant varier de quelques jours à plusieurs mois ou même plusieurs années, à des industriels, commerçants, ingénieurs ou hommes d'affaires [...] Ces bureaux sont donc complètement aménagés : mobiliers, lavabos, tapis, éclairage, chauffage, téléphone etc.⁵⁰⁹

Dans cette perspective, sont demandées à chaque étage deux salles d'attente confortables ayant chacune un « garçon de bureau », autrement dit un secrétaire. Le nombre de bureaux par étage est laissé libre, mais ils devraient être desservis par « deux grands escaliers éloignés l'un de l'autre » et ayant chacun deux ascenseurs. Au rez-de-chaussée, il y aura, par conséquent, deux entrées avec deux petites loges de concierge. Un ou deux escaliers de service, des WC et lavabos doivent être également prévus. En revanche, l'administration des bureaux et quelques logements pour les employés ainsi que le chauffage et la ventilation de tout l'immeuble seront installés respectivement au dernier étage et en sous-sol, non demandés. Le mode d'usage des étages étant défini, on arrive à la partie cinéma, à propos de laquelle la notice précise : « ... le cinéma dont l'accès se fera par un vestibule à rez-de-chaussée, devra être disposé de façon à *tirer le meilleur « parti » du terrain* et à présenter une salle attrayante »⁵¹⁰. A noter le double accent mis sur le terme « parti » dans l'énoncé du programme, tout en rappelant l'importance de cette notion dans la composition selon le

⁵⁰⁹ Ibid. p. 3.

système Beaux-arts, quoiqu'il s'agisse, en l'occurrence, d'un « concours de construction générale »⁵¹¹. Comme éléments composant le cinéma, le programme exige un orchestre sans foyer, ni scène, et un seul étage de balcon « de façon à augmenter le nombre des places sans nuire à l'aspect général de la salle ». Pour l'accès et l'évacuation du balcon, deux escaliers sont demandés, disposés tel qu'ils ne gênent en rien la circulation du public au parterre. Quant au vestibule, qui devrait être « largement ouvert sur le boulevard », y seront aménagés les guichets et tous les accès de la salle et de plus il « ... permettra aux spectateurs de stationner à l'abri et de ne pas encombrer le trottoir ». Cette explication sur le cinéma paraît plutôt sommaire relativement à celle des bureaux, mais elle est suivie d'un résumé des « directives de l'ordonnance de police du 1^{er} janvier 1927 concernant les sorties et dégagements dans un cinéma ». Le programme du concours énumère ensuite les documents à produire, tout en précisant à la fin que « les plans, coupes etc. donneront tous les renseignements utiles pour indiquer le parti adopté soit pour la construction soit pour la décoration ». Il est également signalé que nul élément vertical ne doit traverser la salle et gêner les spectateurs, ni point d'appui, ni tuyaux d'évacuation des eaux pluviales. Il est en outre demandé d'indiquer le « parti adopté » pour laisser ces derniers visibles en vue d'éventuelle réparation. Enfin, si le projet de chauffage n'est pas exigé, « ... néanmoins il est demandé de disposer toutes choses pour qu'une ventilation naturelle de la salle de cinéma puisse toujours se faire et notamment le renouvellement de l'air tous les jours »⁵¹². Malgré tous ces détails, on remarque que cet énoncé omet certaines questions, et non de moindre importance. D'abord, la question, primordiale, de la cabine de projection ; ensuite, celle, certes moins capitale, des sanitaires à l'usage des spectateurs. Nous avons constaté que la cabine de projection est, jusqu'alors, souvent traitée comme un élément secondaire ; son rôle déterminant dans une meilleure projection étant rarement pris en considération aussi bien en pratique qu'en théorie. Cela dit, il n'en reste pas moins qu'elle constitue un élément incontournable des cinémas et le silence du programme à son sujet est pour le moins étonnant.

A l'issue de ce concours dont le rendu a été fixé dans un délai d'environ trois mois, le projet d'un dénommé Bovet, élève de Pontrémoli remporte le Prix Jay et la première médaille [Fig. 83-84, p. 169]. S'il est vrai que ce projet répond peu ou prou convenablement aux exigences du programme de concours, nonobstant, en ce qui concerne la conception du cinéma, il laisse à désirer, et ce à plus d'un titre. Avant tout, il faut reconnaître que le plan dessiné par M. Bovet représente une composition consistante, graphiquement bien agencée

⁵¹⁰ Ibid. p. 4.

⁵¹¹ Sur la signification du mot « parti » dans le vocabulaire Beaux-arts voir Lucan 2009, pp. 181-184.

⁵¹² ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1927-1928, Dix-neuvième année*, p. 5.

et rigoureusement symétrique, somme toute, une bonne composition à la manière Beaux-arts. Nul doute, en outre, que cette disposition a permis le traitement aisé et judicieux des problèmes de construction et de structure, comme en témoignent nettement les plans des ossatures. Ce plan parfaitement symétrique est engendré par le parti pris de faire coïncider l'axe longitudinal de la salle avec celui de la façade. Ceci conduisant à un plan presque carré pour la salle, attendu que le terrain s'étend normalement à la rue (largeur de la façade est supérieure à la profondeur du terrain). Or, cette forme de plan est loin d'être la mieux adaptée à la projection cinématographique, surtout lorsque, comme dans ce projet, la largeur de la salle dépasse de beaucoup le double de celle de l'écran⁵¹³. Cette configuration oblige à aménager les fauteuils en longues rangées parallèlement à l'écran, ce qui veut dire que nombre de places aux extrémités des rangs se trouveront hors du champ de la meilleure visibilité de l'écran. L'agencement projeté par le lauréat pour les sièges de l'orchestre souffre, également, de manque de dégagement. Les places ne sont desservies que par deux chemins latéraux, alors même que chaque rang compte plus de 24 sièges. Il est vrai que l'énoncé du programme n'a pas reproduit l'article de l'ordonnance de police qui limite à 8 le nombre de places d'une rangée entre deux chemins longitudinaux, néanmoins, l'incommodité de la disposition adoptée par M. Bovet paraît évidente. L'insouciance à l'égard des problèmes spécifiques du cinéma, en particulier la visibilité, est encore plus patente dans l'agencement du balcon. Ce dernier est aménagé ouvertement en U aux angles droits, chaque aile comportant trois rangées de places disposées perpendiculairement à l'écran. Cette disposition, nettement inappropriée à ce type de spectacle, est d'une extrême rareté dans les cinémas jusqu'alors réalisés. En revanche, le corps du balcon est aménagé en une batterie de loges à l'avant et un amphithéâtre à l'arrière, un parti assez courant dans les salles de l'époque. Du reste, peu ordinaires sont les deux grands espaces dénommés « salon de repos », qui sont installés de part et d'autre du balcon, et font pendant au bar et au fumoir de l'orchestre. Tentative d'innovation ? Ou plutôt des éléments inventés pour assurer la symétrie et l'esthétique de la composition du plan ? Quant à la cabine de projection, elle est installée au centre d'une espèce de long couloir à l'arrière du balcon, sans accès privé depuis l'extérieur, reliée, de chaque côté, par une sorte d'antichambre à l'amphithéâtre ; une disposition qui contrevient au règlement de la police exigeant au moins 2m de distance entre les spectateurs et la cabine. Hormis ces dispositifs douteux, le projet primé se caractérise par quelques traits : d'abord, les baignoires prévues à l'arrière du parterre, sur une sorte de corbeille ou mezzanine, qui offrent l'intimité de vraie loge en plus de bonnes conditions de vue. Ensuite, le décor intérieur, sobre et plutôt moderne, se

⁵¹³ Les dimensions de l'écran et la distance du premier rang de l'écran jouent également un rôle important, ici nous avons fait le calcul pour un grand écran de 4m x 5m, et une distance minimum de 2 mètres du premier rang de l'écran.

résumant à la diversité des matériaux, à quelques motifs décoratifs géométriques dans les parties hautes de la salle et à l'encadrement de l'écran. Puis la façade, très proche de celle typique des cinémas de l'époque : une batterie de portes vitrées, flanquée de grands panneaux d'affiches, le tout surmonté d'une énorme enseigne appliquée sur la partie aveugle de la façade. Enfin, bien que négligés dans le programme, de nombreux sanitaires prévus aussi bien à l'orchestre qu'au balcon comblent les vides de la composition de plan, tout en ayant un usage indéniable ! En somme, le cinéma projeté par l'élève de M. Pontrémoli, lauréat du concours, est d'une conception architecturale médiocre ; sa récompense serait probablement due aux critères d'évaluation centrés soit sur les problèmes de construction, soit sur les principes de la composition « scolaire ». Abstraction faite de la qualité du projet primé et des motifs de sa sélection, ce concours a l'importance et la primeur d'introduire le cinéma dans le répertoire de l'école des Beaux-arts, de le faire connaître aux élèves, de le faire reconnaître comme un programme architectural. Cependant, le cinéma y est conçu comme une partie d'un ensemble, et non un édifice à part entière.

L'année suivante, la Commission des programmes de l'école propose un Music-hall comme sujet du Concours pour le Prix des anciens élèves américains de l'atelier Laloux⁵¹⁴ ; « un Music-hall offrant toutes les attractions qu'il est possible de réunir dans un tel établissement »⁵¹⁵. Dans cette optique, le programme demande d'adjoindre « ... à la composition, à rez-de-chaussée, un vaste dancing, un bowling, stand de tir, boxing, etc. » et en sous-sol, outre « les services indispensables à l'économie et à la marche de l'établissement », « les grands vestiaires, les toilettes, etc., en même temps qu'un grand cinéma ». Là encore, le cinéma entre dans le programme comme partie secondaire, comme « attraction » accompagnant le Music-hall ; et d'ailleurs, sa conception n'est demandée que sommairement, pouvant éventuellement apparaître seulement sur la coupe du projet. En tout cas, le cinéma est désormais considéré, par la Commission des programmes, comme un sujet potentiel qui mériterait étude et réflexion de la part des élèves, quoiqu'il soit encore intégré dans un ensemble, en tant qu'élément secondaire. C'est dans ce même esprit que la Commission définit le sujet de concours du « Prix de reconnaissance des architectes américains » de 1931, « un théâtre pouvant s'adapter aux auditions musicales aussi bien qu'aux représentations de drame et de comédie, et aux projections cinématographiques sur un écran »⁵¹⁶. Si le programme est effectivement focalisé sur un théâtre de 1500 places avec

⁵¹⁴ Sur les différents concours de l'école des Beaux-arts et en particulier ce concours dit des américains voir Lucan 2009, pp. 116, 214.

⁵¹⁵ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1927-1928, Dix-neuvième année*, Concours du 17 avril 1928, à rendre le 16 mai 1928, p. 33.

⁵¹⁶ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1931-1932, 23^{ème} année*, Concours du 5 octobre 1931, à rendre le 5 décembre 1931, p. 14.

toutes ses dépendances, quelques brèves consignes visent une conception de salle compatible avec le spectacle cinématographique. D'abord, le problème de la visibilité est implicitement évoqué : « ... toutes les places seraient de face [...] quelques loges, également de face, pourraient être installées ». Ensuite, « une cabine pour les projections cinématographiques » est demandée sans d'autre précision qu'elle « aurait son accès en dehors de la salle et des galeries réservées aux spectateurs ». Le « hasard » voudrait que le lauréat de ce concours soit encore un autre élève de M. Pontrémoli, un dénommé André Aubert, second Grand Prix de Rome de l'année suivante, 1932⁵¹⁷. Quoi qu'il en soit, un quart de siècle après la première vague des salles spécifiquement construites pour le cinématographe, le cinéma n'est toujours pas conçu, à l'Ecole, comme un édifice à part entière ; il lui est accordé une place au sein des théâtres et des Music-halls. Cela dit, à partir des années trente, d'autres programmes relatifs à « l'industrie cinématographique » seront proposés pour sujet de concours. Ainsi, en janvier 1932, la Commission des programmes convie les élèves à concevoir « un Studio de cinéma » à l'occasion du concours Paulin et Labarre, concours qui « consiste en une grande composition sur esquisse »⁵¹⁸.

*Le développement considérable de l'industrie cinématographique, affirme l'énoncé du programme, et la nécessité d'exécuter la plupart des prises de vues dans de vastes décors, préalablement établis, permettant l'évolution des foules souvent considérables, exigent la construction de très grands ensembles. C'est un de ces studios qu'il s'agit de réaliser ici. Il comprendra, précise-t-il ensuite, 1° la partie administrative ; 2° les ateliers ; 3° les grands hangars de prises de vues et leurs dépendances.*⁵¹⁹

A remarquer, par ailleurs, que l'usage de l'expression « industrie cinématographique » dans ce contexte pourrait déplaire aux cinéphiles de l'époque, car connotant un certain déni du caractère artistique du cinéma ; à ce propos, Léon Moussinac avait écrit, peu auparavant, en 1925 : « On n'a voulu voir, d'abord, dans le cinéma, qu'une industrie. Or le cinéma est un art, et l'industrie cinématographique n'est à cet art que ce que l'industrie du livre, par exemple, est à la littérature »⁵²⁰. En effet, le choix du terme « industrie » par la Commission des programmes de l'Ecole ne semble pas anodin ; quand l'année suivante, pour le même concours, les élèves seront conviés à travailler sur une « Cinémathèque », on lira encore dans l'énoncé du programme :

⁵¹⁷ Pour une courte biographie d'André Aubert voir http://www.citechaillot.fr/exposition/expositions_virtuelles/portraits_architectes/biographie_AUBERT.html ; dernière visite 30/10/2011.

⁵¹⁸ Ibid. Concours du 4 janvier, à rendre le 7 janvier 1932, p. 18.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Voir dans Banda & Moure 2011, p. 63.

*La cinématographie, quoique datant à peine de trente-cinq ans, a pris de nos jours un tel développement qu'il y a lieu d'envisager, dès à présent, la création d'un établissement permettant de conserver la trace de tout ce qu'a produit et tout ce que produira une industrie dont l'essor ne peut que s'amplifier au fur et à mesure que sa technique se perfectionnera.*⁵²¹

Il est donc question d'une « industrie » et d'une « technique » aux yeux de l'administration de l'École. Par surcroît, cette cinémathèque, comme la suite du programme le précise, n'est pas considérée comme un « conservatoire » d'œuvres d'art mais plutôt un centre d'archives où « le public prendra [du plaisir] à la reconstitution animée des scènes du passé » et où « les écrivains, les artistes et les historiens de l'avenir [trouveront] une source inépuisable de documentation »⁵²² ; l'aspect et la valeur artistique des films sont donc entièrement omis. Ce concours nous paraît également intéressant d'un autre point de vue ; le programme prévoit, pour cette cinémathèque, outre « des services généraux », « des dépôts de films » et « des laboratoires et ateliers », « des salles de projections ». Au nombre de 23, ces salles seront destinées à un vaste public pouvant se composer de « particuliers, familles, sociétés artistiques, littéraires, historiques, scientifiques, élèves des écoles, des lycées, des universités sous la conduite de leurs professeurs, etc. »⁵²³. Il est ainsi demandé d'intégrer dans cet ensemble, une grande salle de 5000 places, deux salles chacune d'un millier de places, et une vingtaine de salles chacune d'environ 100 places. Certes, dans un tel concours, la conception en détail de toutes les salles ne peut être exigée, néanmoins l'énoncé du programme explicite que « chacune de ces salles serait naturellement aménagée comme une salle de cinématographe avec la cabine de l'opérateur isolée et ayant son accès spécial ». De même, il est demandé que dans les trois grandes salles, un emplacement soit réservé à l'orchestre, que toutes les salles soient desservies par de grands vestibules et des sorties de secours conformément aux règlements de police, et que des salles de repos soient prévues pour les opérateurs. A l'issue de ce concours, cinq projets sont primés : le premier prix étant décerné à un dénommé Bailleau, élève de M. Héraud lui-même élève de Vaudremer et de Paulin, les maîtres de l'un des ateliers principaux de l'école⁵²⁴. Les quatre autres lauréats viennent également des ateliers bien connus : Laloux et Lemaesquier, Pontrémoli et Leconte, Bigot et Expert, ou encore Defrasse, Madeline et Aublet⁵²⁵. Les projets primés représentent manifestement des exemples de « grande composition » à la manière Beaux-arts, d'où probablement le motif de

⁵²¹ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1932-1933, 24^{ème} année*, Concours Paulin et Labarre du 4 janvier 1933, à rendre le 7 janvier 1933, p. 18.

⁵²² Ibid. p. 19.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Epron 1992, p. 121.

leur sélection [Fig. 85-86, p. 170]. Quant à la conception des salles, on relève au moins un trait commun très intéressant. Bien que les plans soient sommaires, ne permettant pas d'apprécier la disposition en détail, on remarque nonobstant que la plupart de ces projets adopte, pour les salles de projection, surtout les trois grandes salles, une forme en éventail ou légèrement trapézoïdale. La forme de salle préconisée par la théorie, notamment par Eugène Vergnes dans son traité d'architecture cinématographique, s'est-elle finalement imposée ? L'arrivée du film parlant et le problème d'acoustique ont-ils entraîné la « généralisation » de cette configuration ? Ces questions méritent de plus ample étude que nous entamerons dans la partie suivante. En attendant précisons qu'après cette première série à la fin des années vingt et au début des années trente, le programme cinéma ne sera plus proposé aux élèves qu'à de longs intervalles de six voire sept ans, d'abord en 1937 et 1938, puis dans les années 1950, mais alors, il s'agira de cinéma en tant qu'un édifice à part entière, et non pas l'annexe d'un théâtre ou d'un music-hall.

⁵²⁵ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1932-1933, 24^{ème} année*, Concours Paulin et Labarre du 4 janvier 1933, à rendre le 7 janvier 1933, p. 21.

Troisième partie :
Renouveau formel et fonctionnel,
modernisation (1930-1939)

1. Généralisation du parlant, l'essor des temples cinématographiques (1930-1934)

Les historiens du septième art s'accordent pour considérer l'introduction du son dans le film comme l'unique révolution du cinéma durant son centenaire⁵²⁶. Cette révolution, quoique retenue par la suite comme un perfectionnement, ne remporte pas d'emblée l'adhésion de tous ; des personnalités et non des moindres du monde cinématographique et artistique la récuse, y voyant une altération au détriment de l'originalité du cinéma qui s'éloignerait ainsi de « la poésie visuelle » pour se rapprocher de l'emphase théâtrale⁵²⁷. Ceci dit, le film parlant n'arrive pas tout à fait à l'improviste ; c'est une idée qui a germé presque avec l'invention même du cinématographe et nombre d'inventeurs, entre autres français, y ont travaillé dès le début du siècle. La société Gaumont, par exemple, se vante de s'être appliquée à la mise en œuvre des films sonores : « Depuis l'Exposition universelle de 1900, peut-on lire dans ses publicités, et jusqu'en 1930, date de mise en service de l'Idéal sonore, les établissements Gaumont ont participé à toutes les étapes du cinéma parlant »⁵²⁸. Par ailleurs, en 1921, Eugène Vergnes dans son premier article, *l'Architecture cinématographique*, abordant la question de l'acoustique de la salle, annonçait d'ores et déjà, l'arrivée imminente du film sonore : « ... nous savons en outre, écrit-il, que le film parlant absolument au point grâce aux efforts de M. Gaumont va être prochainement vulgarisé lorsque le prix de revient sera accessible à tous les exploitants »⁵²⁹. En effet, Léon Gaumont s'intéressait personnellement à la sonorisation du film et entreprenait d'énormes investissements à cette fin⁵³⁰. Cependant, le premier film parlant commercialisé arrive des Etats-Unis. Le chanteur de Jazz fait sa sortie, à Paris, le 26 janvier 1929 et, en même temps, séduit tous ceux qui, à travers le monde, ont la chance de pouvoir se rendre dans une salle sonorisée pour apprécier cette nouvelle curiosité cinématographique. L'avènement du parlant coïncide curieusement avec le déploiement de la crise économique qui s'est déjà déclenchée aux Etats-Unis. Cette crise, selon l'historien du cinéma, Barnier, attire, dans un premier temps, une foule de chômeurs oisifs dans les salles obscures. Puis, avec sa persistance, commence à frapper l'industrie cinématographique américaine. Alors, la solution

⁵²⁶ Sur les différents aspects esthétique, technique et économique de cette évolution voir Barnier 2002.

⁵²⁷ Pour quelques exemples de ce genre de positions entre 1929 et 1931, notamment celle de René Clair, Charlie Chaplin, Luigi Pirandello, Benjamin Fondane voir Banda & More 2011, respectivement pp. 183, 189, 191, 198.

⁵²⁸ Cité in Barnier 2002, p. 25.

⁵²⁹ Vergnes 1922, p. 108.

⁵³⁰ Sur les investissements de Gaumont dans le cinéma sonore voir Barnier 2002, p. 25-46.

est cherchée dans une révolution profonde qui puisse amener le public à dépenser *les quelques sous lui restant dans la poche*. En d'autres termes, « si le monde entier s'est vu contraint d'adopter le parlant c'est parce que les grandes compagnies d'Hollywood ont décidé (presque) ensemble de sauter le pas ... »⁵³¹. En tout cas, avec l'énorme succès du *Chanteur de Jazz* (malgré toutes les contraintes : les dialogues en anglais, un scénario banal, et le nombre restreint de salles équipées en sonore), le parlant parvient à s'imposer dès le début des années trente ; il donne également un nouveau souffle au cinéma français⁵³² et affecte plus ou moins tous les secteurs de la cinématographie, de la production à l'exploitation. Ainsi, le passage du muet au parlant correspond à une nouvelle phase de l'évolution des salles parisiennes ; la stagnation dans la construction des cinémas, observée entre 1923 et 1929, est balayée par un nouvel essor à partir de 1930, et non moins de trentaine-cinq permis de construire des cinémas seront délivrés par l'administration parisienne en l'espace de cinq ans. La question est alors de savoir si ces nouveaux cinémas édifiés pour la représentation des films parlants diffèrent profondément des anciennes salles du cinéma muet.

1.1. Contexte général de l'élaboration des projets

1.1.1. Implantation des salles selon la vieille recette

La vague des projets qu'entraîne l'arrivée du film parlant se caractérise, avant tout, en ce qu'elle couvre la quasi-totalité de la ville, aussi bien le centre que la périphérie, l'est que l'ouest de Paris [Carte 3, p. 11]. Entre 1930 et 1934, presque tous les arrondissements voient au moins un cinéma s'ajouter à leur parc. Cependant, certains quartiers se démarquent sensiblement : d'abord, le XVII^e et le VIII^e arrondissement qui accueillent chacun quatre nouvelles salles ; le premier, comme nous l'avons vu, avait commencé à attirer les exploitants juste avant la guerre. Les quartiers les plus prisés par les commanditaires étaient alors, soit la frontière avec le XVIII^e, notamment l'avenue de Clichy, ou encore les grandes artères conduisant à la Place de l'Etoile, en particulier l'avenue de la Grande Armée. Dans cette nouvelle série de projets, sauf l'exception du Champerret Cinéma, situé aux confins de l'arrondissement, les autres suivent la même logique d'implantation ; Troyon Cinéma et Studio des Acacias se trouvent dans un périmètre d'à peine un kilomètre de la Place de l'Etoile, le Gloria Palace sur l'avenue de Clichy. En

⁵³¹ Barnier 2002, p. 19.

⁵³² Sur les conséquences économiques de cette révolution voir Choukroun 2007.

revanche, dans le VIII^e arrondissement, jusqu'ici l'un des moins équipés de Paris, l'exemple du Cinéma Marignan, en cours de construction sur les Champs Elysées, dans un ensemble d'immeubles de bureaux, semble être suivi. Tous les quatre établissements qui, durant cette courte période, ouvrent leurs portes dans le VIII^e arrondissement, donnent soit directement sur l'avenue des Champs-Elysées (Normandie, Gaumont Elysées), soit sur des rues qui en dérivent (Marbeuf, Balzac). Quelques décennies après le quartier de l'Opéra, et à son image, la belle promenade parisienne est en passe de devenir un nouveau centre d'affaires et de divertissements⁵³³. Derrière le XVII^e et le VIII^e arrondissement, d'autres secteurs sont également le théâtre de nombreuses constructions de salles, gardant une légère avance sur les autres quartiers de Paris : d'une part, les boulevards des fermiers généraux, de la place de Clichy à la Pigalle et tout le long du boulevard Rochechouart, puis plus au centre, les grands boulevards, l'avenue de l'Opéra et le boulevard de Strasbourg ; ces secteurs regroupent à eux seuls une dizaine des nouveaux cinémas. Or, cette répartition des salles ne représente pas une nouveauté ; toutes ces artères ayant été traditionnellement la terre de divertissement des parisiens, et en particulier des cinémas dès avant la grande guerre. D'autre part, les arrondissements populaires de l'est (XI^e, XX^e) demeurent parmi les plus prisés par les exploitants ; même si, relativement au passé, on observe un léger glissement des établissements des cœurs de quartiers vers les grandes artères : les boulevards Voltaire, Charonne, Richard Lenoir, Davout, Belleville ou encore l'avenue Gambetta. Ainsi, la logique d'implantation des salles n'a guère changé par rapport aux années 1920 : le plus souvent, les nouvelles exploitations de grande envergure s'installent dans les quartiers reconnus comme secteur de divertissement, ainsi que, de plus en plus, sur les élégantes promenades parisiennes ; parallèlement, les quartiers populaires semblent rester le fief de petits exploitants. Cette dernière affirmation appelle l'étude des commanditaires des projets de salle.

1.1.2. Variété des commanditaires, architectes spécialisés

L'origine de la commande des projets s'insère aussi dans la continuité de la période précédente ; deux tiers des établissements sont édifiés à l'instigation de diverses sociétés anonymes. Pour la moitié il s'agit de sociétés d'exploitation cinématographique constituées expressément pour faire construire un établissement souvent de taille importante. Hormis quelques exceptions, les salles établies par ces commanditaires ont une capacité supérieure à 700 places, et la plupart des grands cinémas de cette période sont l'œuvre de ces

⁵³³ Sur l'histoire de cette avenue voir Pozzo di Borgo 1997.

sociétés, à l'instar du Cinéma Secrétant (2400 places), l'Alhambra (2500 places) ou encore le Rex (3500 places). Néanmoins, il ne faut pas en conclure à une organisation centralisée de la commande des projets, puisque les sociétés dont il s'agit sont souvent, comme au passé, chacune à l'origine d'un seul établissement ; sauf le cas exceptionnel des « trusts » tels que la Gaumont, celle-ci étant à l'origine d'au moins deux projets prestigieux : le colossal Gaumont Palace (6000 places) et l'Elysées Gaumont sur les Champs- Elysées. Le deuxième type de commanditaires de cinéma est constitué par des sociétés foncières et immobilières. Celles-ci, dont l'implication dans l'édification des salles est plutôt récente, remontant au milieu des années vingt, deviennent de plus en plus nombreuses ; elles peuvent se trouver à l'origine de grands établissements tels que le Normandie (2000 places) ou le Palais Croix-Nivert (1200 places) aussi bien que de salles moins importantes comme le Raspail (350 places) ou le Studio Bertrand (480 places). En fait, comme ce sont des sociétés à la base foncières qui intègrent un cinéma dans leurs constructions d'appartements ou de bureaux, les proportions de la salle dépendent essentiellement de l'envergure du projet immobilier en question. Un projet sur cinq de cette période (1930-1934) relève de ce genre d'entreprise investies par des sociétés telles que la Banque hypothécaire et foncière de Paris, La Réunion foncière, Société immobilière Sèvres Bertrand ou encore la Compagnie parisienne de distribution d'électricité, dans le cadre de son projet d'immeuble de la rue de Rennes. Ces projets sont pour la plupart implantés dans des quartiers ouest-parisiens, souvent les plus aisés, le VIe, le VIIe, le VIIIe, le XVe et le XVIe arrondissement, tandis qu'ailleurs, les sociétés d'exploitation cinématographiques et les commanditaires particuliers se partagent les nouveaux établissements. C'est, seulement, dans les arrondissements du nord et de l'est que, comme au tout début du cinéma, les entreprises particulières sont majoritaires. Aussi peut-on remarquer, comme dans l'immédiat après guerre, une différence significative entre l'importance des établissements commandés respectivement par les particuliers et les sociétés ; si les premiers ont une capacité moyenne d'environ 550 places, les seconds en comptent le double. Tout cela révèle que l'exploitation parisienne, ou la construction des salles plus exactement, est de plus en plus œuvre de grandes sociétés ; les entreprises familiales ou individuels, très importantes dans les années d'avant guerre, perdent progressivement du terrain. Les petites proportions et la diversité des commanditaires caractérisent en général les projets particuliers ; cependant, on peut rencontrer des figures singulières telles un certain Weinberg à l'origine de deux salles moyennes, dans le XIe et le XIIe arrondissement. Ce même Weinberg est, en tant que président de la Société Ciné Presse, le commanditaire de deux salles d'actualités à cette même époque. Mais ce type de cinémas mérite une étude particulière que nous entamerons dans le chapitre suivant. Contentons-nous, ici, de souligner que, comme cela a été le cas à Paris depuis l'apparition du cinéma, de rares exceptions mises à part, les projets du début des années trente sont

établis à l'initiative de commanditaires multiples et différents des périodes précédentes. Ceci reflète et relève du caractère non-centralisé et peu monopolisé de l'exploitation parisienne ; bien que de géantes firmes telles que Pathé et Gaumont se soient constituées et développées dès le début du cinéma en France, elles semblent davantage engagées dans la production de matériels et de films que dans l'exploitation, et encore beaucoup moins dans l'édification des salles surtout à Paris.

En ce qui concerne la nature des projets, on dénombre dans cette nouvelle vague, autant de constructions neuves que d'aménagements de salles dans le bâti existant. Mais les édifications sont majoritairement entreprises par les sociétés immobilières ou d'exploitations, alors que les commanditaires particuliers sont souvent à la tête de projets d'aménagement de salles dans des immeubles existants. Un autre phénomène marquant à cet égard, est l'importance des reconstructions et des transformations d'anciens théâtres ou cafés-concerts en cinéma ; Alhambra, Gaumont Elysées, Eldorado, Gaîté Rochechouart et Studio La Féria en sont les exemples les plus remarquables. Ce genre de reconversions d'anciennes salles de spectacles en cinéma n'est évidemment pas sans précédent, mais il se distingue, au début des années trente, par sa récurrence et surtout par l'importance des établissements reconvertis. Ceci témoigne de ce que le cinéma devenu parlant est en passe d'éclipser le théâtre et les autres divertissements, et ce à l'encontre de l'opinion de certains qui voyaient dans le film sonore la décadence du cinéma au profit du théâtre, considérant le parlant comme simulacre des drames théâtraux et indubitablement condamné face à l'original⁵³⁴. Cela dit, une partie de ces établissements bien que principalement consacrés à la projection des films, sont conçus de manière à pouvoir accueillir également des représentations théâtraux, d'où l'appellation « cinéma-théâtre » pour des salles telles que l'Alhambra ou encore le Raspail. Cette double vocation est généralement assurée par le simple aménagement d'une scène de proportions importantes, complétée des fois par une machinerie ; nous reviendrons plus en détail sur la disposition de cette catégorie de salles lors de l'analyse des projets.

Si dans la maîtrise d'ouvrage des cinémas parisiens, rares sont les figures constantes participant à différents projets, dans la maîtrise d'œuvre, les noms se répètent plus souvent, signe d'une certaine spécialisation des architectes dans la construction des salles. Cette tendance qui s'était manifestée dès la veille de la Grande guerre, avec notamment Marcel Oudin et Eugène Vergnes, s'est développée au cours des années vingt,

⁵³⁴ Pour un exemple de ce genre d'opinions, voir l'article « Théâtre et cinéma », écrit en 1931, par l'auteur italien Anton Giulio Bragaglia in Banda & More 2011, p. 203.

et se conforte sensiblement dans les années trente. Ainsi peut-on citer Henri Belloc, l'architecte des deux salles prestigieuses de la firme Aubert au lendemain de la guerre, à qui est confiée, une dizaine d'années plus tard, la reconstruction du gigantesque Gaumont Palace. Ayant fait ses preuves lors de la réalisation des cinémas Aubert qui se caractérisaient par leurs proportions importantes et le faste de leur décor⁵³⁵, l'architecte Belloc se présente comme un choix pertinent pour mener la transformation de l'ancienne salle de l'Hippodrome en « plus grand cinéma du monde » ; d'autant plus que les compagnies Aubert et Gaumont se sont unies à cette même époque pour créer la Gaumont-Franco-Film-Aubert, l'un des trusts du cinéma français dans l'entre-deux-guerres⁵³⁶, le recours à l'architecte confirmé de l'une des deux firmes pour réaliser un tel projet paraît tout à fait compréhensible. De même, lorsqu'un exploitant ambitieux dénommé Jacques Haïk décide d'ériger, sur les grands boulevards, un cinéma insolite sur un modèle outre-Atlantique, il fait appel à un « spécialiste », Auguste Bluysen, l'auteur, comme nous l'avons vu, du Cinéma Ball (1919) et surtout du Paramount Palace (1925-1927) en collaboration avec l'architecte britannique de la compagnie américaine. Bluysen conçoit, dans cette même période, une autre salle dans le quartier de l'Opéra, quoique celle-ci de proportions nettement moindres. En tout cas, ses nombreux cinémas construits à Paris et en provinces font de Bluysen, tout comme Belloc, une des figures de la première génération des architectes spécialistes de cinéma. On peut aussi mentionner Constant Lefranc et le tandem Leroy et Darteville. Ces architectes ont également acquis l'expérience d'édifier un cinéma dans les années vingt, avant d'en élever un deuxième au début des années trente. Les autres architectes de cinéma de cette époque, pour la plupart appartenant à une nouvelle génération née au tournant du siècle, n'ont pas construit de salle à Paris auparavant, mais nombre d'entre eux réaliseront plusieurs cinémas, surtout dans la seconde moitié de cette décennie. Paul Dubreuil, par exemple, architecte diplômé en 1921, est l'auteur de deux établissements importants du début des années trente, le Cinéma Secrétan et l'Eldorado. Succédant à Eugène Vergnes comme Architecte du Syndicat des directeurs de cinématographes dès cette époque, il sera l'auteur de deux autres grands cinémas en 1936 et 1937, le Barbès Palace et le Clignancourt Palace. De même, Maurice Gridaine et Lucien Thomas, au commencement de carrière à ce début des années trente, construiront, tout le long de la décennie, chacun une demi-douzaine de salles à Paris. Ceux-ci incarnent en effet la seconde génération des « spécialistes de cinéma ». Ajoutons à ce groupe Bernard Beslin qui édifiant le Gaîté Rochechouart en 1933, signera, en collaboration avec Eugène Beaumont, les plans de trois autres cinémas parisiens dans les années 1937, 1938. Si ceux-

⁵³⁵ Voir supra, p. 153.

⁵³⁶ Voir Barnier 2002, p. 142.

là peuvent être appelés, à juste titre, des « spécialistes », car ayant construit plusieurs salles, il y en a d'autres dont l'expérience cinématographique n'est pas aussi riche, mais qui, cependant, ont réalisé plus d'un cinéma à Paris. Robert Enault en fait partie ; associés aux architectes Charavel et Mélenès, les auteurs du cinéma Victor Hugo, l'un des plus remarquables de la fin des années vingt, il construit, en 1932 et 1934, deux petites salles parisiennes, le Pigalle et le Gavroche. De même, René Fournier, associé à Volbold, édifie, d'abord en 1933, le Bastille Palace avant de réaliser le Trocadéro, plus important que le précédent, en 1937. A remarquer que ces architectes peu ou prou spécialisés en cinéma conçoivent les salles les plus importantes et emblématiques de Paris ; ils bénéficient pour la plupart, comme nous le verrons, d'un intérêt particulier des revues d'architecture. Cela dit, ce phénomène de spécialisation est à relativiser ; en effet, si une dizaine des architectes de cinéma au début des années trente, se présentent comme des spécialistes, en revanche, une quinzaine d'autres ne peuvent pas être considérés comme tels. Prenons comme exemple Georges-Henri Pingusson, architecte par ailleurs bien connu, qui conçoit et construit, en 1931, la petite salle de la rue Fontaine dans le IX^e arrondissement. Bien que celui-ci ait édifié, en 1926-1927, le Théâtre-Cinéma du Colisée à Nîmes⁵³⁷, son projet de cinéma parisien paraît, somme toute, marginal dans l'œuvre foisonnante qu'il laisse, et il ne saurait être compté parmi les architectes qui se spécialisent alors en architecture cinématographique. Quoi qu'il en soit, ces derniers dessinent plus de la moitié des salles de cette époque, ce qui marque sinon l'avancée du moins la constance du phénomène de spécialisation dans la construction des cinémas depuis les années vingt. Voyons à présent quelles sont les conséquences concrètes des efforts de cette génération d'architectes, majoritairement spécialistes ou enclins à se spécialiser dans la construction des cinémas, sur l'évolution architecturale des salles à l'heure du parlant.

1.2. Modernité en forme, continuité dans l'espace

1.2.1. L'acoustique et la conception des salles

La place prépondérante de la salle comme l'élément dominant dans la composition des plans a été déjà remarquée, en pratique, à travers les projets de l'immédiat après guerre, mais également en théorie, entre autres, dans les écrits d'Eugène Vergnes⁵³⁸. Si, en

⁵³⁷ Voir http://archiwebture.citechailot.fr/awt/toc.xsp?fmt=archiwebture&base=fa&idtoc=FRAPN02_PINGU-pleadetoc&id=FRAPN02_PINGU_fonds-308

⁵³⁸ Voir supra respectivement p. 205.

pratique, l'effort des architectes visait généralement à réaliser une salle de configuration géométriquement régulière, le plus souvent rectangulaire, les théoriciens, eux, commencèrent, dès le début des années vingt, à souligner les avantages de la forme trapézoïdale de la salle spécialement en ce qui concerne la répartition des places dans le champ de la visibilité de l'écran. Ceci dit, peut-être en raison du parcellaire d'ordinaire orthogonal, dans les projets des années 1920, le plan rectangulaire dominait largement ; encore que, certaines adaptations aux conditions visuelles fussent observées : la suppression des sièges extrêmes des premiers rangs, avec parfois, l'aménagement d'espaces secondaires dans les angles de la salle côté écran, ou bien la disposition des rangées latérales en oblique. Dans ce contexte, les projets du début des années trente marquent la phase d'aboutissement de cette évolution des plans. Les cinémas de la période 1930-1934 se caractérisent, avant tout, par la variété des formes adoptées pour la salle. A côté du plan rectangulaire traditionnel, que l'on retrouve toujours dans un tiers des cas, se multiplient des salles en éventail, circulaires, ovales, ou encore rectangulaires aux angles rabattus ; toutes ces formes ayant pour dénominateur commun d'être composées de parois latérales convergentes. Ces différents partis ne portent pas toujours la marque de la configuration parcellaire, en revanche, force est de constater que les salles quadrangulaires sont en général établies dans des parcelles de contours orthogonaux, en forme de L ou proprement rectangles. Jusqu'ici, les plans elliptique, trapézoïdal et même en rectangle écorné, constituaient des exceptions, pour la plupart engendrés par la forme de la parcelle ; or, désormais, ces formes de salle semblent relever d'un choix délibéré. Aussi, le parti de la salle en éventail – de plan trapézoïdal avec la grande base en arc de cercle- est observé dans une dizaine de projets de cette époque, et représente une alternative au plan rectangulaire jusqu'alors dominant. Il est vrai que dans quelques exemples, notamment le Cinéma Raspail et le Royal Passy, cette forme de plan est favorisée sinon imposée par les conditions de l'emplacement, néanmoins, dans le restant des cas, majoritairement des grandes salles de plus d'un millier de places, il s'agit d'un parti expressément adopté, puisque la configuration de la parcelle se prêterait mieux, du moins aussi bien à une salle rectangulaire (Rex [p. 122-123], Eldorado [p. 127-128], Reuilly Palace [p. 118], Cinéma Lux [p. 137-138], le Normandie [p. 115-116]). C'est également le cas des salles, nettement moins nombreuses, au plan ovale ou circulaire telles que le Gaumont Palace [p. 111-112], l'Elysées Gaumont [p. 124] ou le Balzac [p. 139]. On a souvent voulu voir dans la récurrence de ces types de plan, au début des années trente, un signe de l'adaptation des cinémas aux meilleures conditions acoustiques, suite à l'avènement du Parlant. Certes, une salle aux parois évasées offre un espace propice à la propagation des ondes sonores ; nonobstant, nous avons déjà montré que le plan en éventail n'est pas sans précédent dans les cinémas parisiens. Par surcroît, la conformité de cette forme au spectacle cinématographique a été

soulignée, plusieurs années auparavant, par l'architecte Vergnes à l'occasion de ses recherches sur l'architecture de cinéma. Aussi peut-on retracer l'évolution des plans, dans la quête de la forme idéale de la salle de projection, du proprement rectangulaire, au rectangle plus ou moins écorné, et puis au trapézoïdal. Dans cette optique, l'avantage acoustique n'aurait fait qu'accélérer et confirmer le développement de cette forme de salle. En tous les cas, nombre de projets (Cinéma Secrétant [p. 113], Troyon Palace [p. 117], Cinéma Champerret [p. 132-133], le Pelleport [p. 135]) optent encore pour une salle en plan rectangulaire aux angles avant légèrement rabattus, configuration qui, de toute évidence, vise davantage les meilleures conditions visuelles qu'acoustiques. Par ailleurs, il faut également rappeler que le problème d'acoustique ne survient pas à l'improviste avec le film sonore, car dans la majorité des cinémas, les projections étaient déjà accompagnées de musique, les salles étaient conçues en considérant les conditions d'audition et la question faisait l'objet de réflexion dans les études théoriques dès le lendemain de la Grande guerre. En fait, avec le Parlant, on assiste à un changement de nature et de source du son, évidemment, non sans conséquence.

Si l'arrivée du film sonore ne saurait être considérée comme l'unique, ni même la principale cause de l'évolution des salles en plan, il en est tout autrement quant à leur composition en profil, plus précisément en ce qui concerne la disposition du plafond. Nous avons vu que jusqu'ici, la toiture des salles était constituée tour à tour de charpente de bois ou de métal à double versant, et de dalle en béton armé ; le plafond, souvent conçu sous forme de coupole, voûte ou simplement plancher plat. Or, on ne retrouve plus ces compositions de plafond que dans un tiers des projets du début des années trente ; les deux tiers restant optent pour de nouvelles formes. D'une part, le plafond plat couvrant toute la surface de la salle n'est observé que dans un projet sur quatre ; et encore il s'agit, sauf deux exceptions (Cinéma Palace, 1150 places et Idéal Cinéma, 900 places), de petites salles de moins de 500 places. D'autre part, le plafond en voûte ou voussures transversales se raréfie notablement par rapport à la période précédente ; seuls quatre cinémas sur une trentaine sont ainsi couverts (Gaumont Palace, Cinéma Pigalle [p. 126], Ciné Opéra et Studio Universel [p. 129-130]). Enfin, la grande coupole centrale, important legs des théâtres du XIXe siècle, est presque totalement abandonnée ; seul l'architecte Maurice Gridaine en donne une adaptation tout à fait insolite et modernisée dans son projet pour le cinéma Balzac [Fig. 125-126, p. 176]. Dans les autres cinémas de cette époque, sont adoptées différentes compositions de plafond en pente vers l'avant de la salle, disposition mieux adaptée à la propagation du son provenant des haut-parleurs installés généralement derrière l'écran. Le plus couramment, le plafond est constitué de plusieurs planchers remontant en gradins vers l'arrière de la salle, notamment dans les salles de proportions moyennes

d'environ 700 places (Pelleport, Royal Passy [p. 134-135]) et grandes, dépassant largement le millier de places (Normandie, Secrétan, Alhambra, Eldorado). Dans quelques salles de dimensions nettement moindres (Marbeuf, 470 places [p. 136], Cinéma Fontaine, 250 places [p. 116]) les architectes Georges Henri Pingusson et Marcel Taverney n'hésitent pas à prendre ce même parti. D'autres solutions consistent à disposer le plafond en voile de staff plongeant vers l'écran (Rex, Reuilly palace, Studio Bertrand), ou en plancher incliné (Cinéma de la Porte St Cloud, Raspail, Cinéma Lux). A remarquer que les deux tiers des salles au plafond plongeant vers l'écran, disposent également de parois latérales convergentes vers ce dernier, autrement dit, ils sont de plan en éventail ou en rectangle aux angles rabattus. Ceci révèle que les projets sont effectivement conçus en observation des meilleures conditions à la fois d'acoustique et de visibilité, aussi bien en plan qu'en coupe. Cela dit, il ne faudrait pas en conclure à une concordance mécanique entre plan et profil de la salle ; dans nombre de cas, la salle est composée suivant un plan rectangulaire, mais couverte par un plafond incliné (Cinéma de la rue Fontaine, Marbeuf, Studio Bertrand, Cinéma de la Porte St Cloud).

Outre sa contribution à l'évolution spatiale de la salle, le film parlant pourrait aussi avoir mis en question quelques composants des salles du cinéma muet, entre autres la fosse d'orchestre. Cette dernière était effectivement devenue un élément incontournable des cinémas dans les années vingt avec la généralisation de la musique comme accompagnement des représentations. Le film désormais lui-même sonore, les directeurs de salles pourraient se passer du service et des charges des musiciens. Or, la suppression de la fosse d'orchestre des espaces de la salle n'est pas aussi systématique ; la moitié des projets, en particulier les établissements les plus vastes conservent toujours cet élément. Cela, vraisemblablement en raison de ce que les projections sont encore précédées ou suivies de numéros d'attraction, davantage, quelques établissements se prêtent de temps à autre aux représentations théâtrales. Quoi qu'il en soit, dans un projet sur deux, et même dans d'importantes salles telles que le Cinéma Champerret avec ses 1300 places, il n'est plus prévu d'espace réservé aux musiciens. Ceci ne va pas sans modifier légèrement le profil de la salle, libérant un espace, d'ailleurs peu exploitable car au pied de l'écran, n'offrant pas de bonnes conditions de vue pour accueillir des spectateurs supplémentaires. En ce qui concerne l'installation des haut-parleurs, peu de précisions sont observées sur les plans. Lorsque l'architecte prend le soin d'indiquer leur emplacement sur ses plans, ce qui plutôt rare (Gaumont Palace, Cinéma Gilbert, Bastille Palace, Pelleport et le Balzac), ils sont toujours placés derrière l'écran ; un choix qui semble aller de soi, car le son devrait donner l'impression de provenir des images, donc du côté de l'écran.

Ceux que nous venons d'évoquer sont les seuls aspects de la conception des salles à avoir été influencés par l'impact direct du problème acoustique soulevé par la généralisation du parlant. Ceci dit, la vague des projets du début des années trente, offre également aux architectes, pour la plupart d'une nouvelle génération, l'occasion de repenser l'architecture cinématographique. Ces nouveaux architectes, qui sont peut-être les premiers à avoir vécu le cinéma et connu les salles obscures dès leur jeune âge, et qui alors, trouvent la possibilité d'examiner les nécessités du programme, de proposer et d'expérimenter de nouvelles solutions.

1.2.2. Une disposition intérieure désormais « classique »

L'un des principaux enjeux de la conception des cinémas a souvent été d'aménager, dans la salle, le plus grand nombre de places possible⁵³⁹. A cet effet, le recours au balcon et aux galeries superposées avait commencé à se généraliser dès les années 1910, et s'est surtout poursuivie dans la période de l'immédiat-après guerre. Cette tendance se confirme vigoureusement au début des années trente. Entre 1930 et 1934, seul un projet sur sept ne comporte pas de balcon ; et encore c'est l'exception qui confirme la règle ; l'absence de balcon dans ces cas-là est aisément explicable ; d'une part, ce sont, tous, de modestes établissements de moins de 500 places, d'autre part, ces salles résultent souvent de projets d'aménagement en sous-sol (Cinéma Lux [p. 137-138]), au rez-de-chaussée (Cinéma Gilbert) ou à l'étage (Royal Passy [p. 134-135]) d'un immeuble, projets où la hauteur de la salle est sujette à contrainte ou restriction. Dans les autres cas, il s'agit de transformation de salles existantes (Cinéma de la Porte St Denis, Studio La Féria) ; où l'établissement d'un balcon n'irait pas sans poser des problèmes de hauteur mais également de construction. Hormis ces quelques exemples, tous les cinémas de cette époque comportent un voire deux balcons. Au début des années trente comme dans l'immédiat après guerre, un quart des cinémas sont conçus en triplex ; ceux-ci sont les plus vastes cinémas parisiens, dépassant de beaucoup le millier voire les deux milliers de places. Ils se distinguent en deux variantes : la plus courante est constituée, outre le parterre, de deux galeries dont la supérieure, moins importante, ne dépasse pas l'inférieure. La seconde variante, en revanche, comprend en plus de l'orchestre, une mezzanine à laquelle est superposé le balcon principal. Ce dernier modèle, probablement d'origine outre-Atlantique, a été adopté, pour la première et l'une des rares fois à Paris, au Paramount Palace, peu avant l'arrivée du Parlant⁵⁴⁰. Au début des

⁵³⁹ Voir supra, p. 191, 195.

⁵⁴⁰ Voir supra, p. 248.

années trente, aussi, cette disposition reste rare et exceptionnel. Sauf le Secrétan Palace, où l'architecte Paul Dubreuil adopte « le modèle américain », les autres cinémas triplex de cette époque (Gaumont Palace, Alhambra, Rex, Elysées Gaumont, Eldorado, Cinéma Champerret) suivent tous « le modèle classique ». La composition formelle des balcons à cette époque, aussi, porte le plus souvent la marque des expériences passées, mais davantage, on retrouve presque également toutes les différentes solutions déjà observées. Peu avant et après la guerre, trois types de balcon se sont dégagés : le balcon tout droit à la manière des premiers cinémas, le balcon théâtral en U, et un type intermédiaire légèrement incurvé, parfois avec de courtes avancées latérales. Dans les projets des années trente, le balcon rectiligne est observé dans Cinéma Palace, cinéma de la rue Fontaine, Gloria Palace, le Cinéma de la Porte St Cloud et Ciné Opéra ; le balcon en U dans Reuilly Palace, Troyon, Pigalle, Elysées Gaumont, Secrétan et Idéal Cinéma ; le balcon concave dans Normandie, Raspail, Studio Universel, Marbeuf et Studio des Acacias. Ce dernier type est également très courant dans les salles à double balcon : Gaumont Palace, Rex, Eldorado. Cependant, un nouveau type vient, désormais, s'ajouter aux trois précédents ; une variante du balcon incurvé, celui-ci est composé d'une partie rectiligne au centre et deux avancées latérales en biais, de façon que les fauteuils installés aux extrémités bénéficient d'une meilleure vue de l'écran. Cette disposition expérimentée vraisemblablement pour la première fois au Courcelles Palace en 1928, devient dorénavant récurrente, probablement en raison de l'avantage qu'elle offre sur le plan de la visibilité. On observe ce type de balcon dans non moins de six établissements de cette époque : l'Alhambra, Cinéma Champerret, Grand Cinéma Polo, Studio Bertrand, Bastille Palace et le Pelleport. Quelques autres solutions, autrement intéressantes, restent à signaler ; le deuxième balcon du Cinéma Champerret [p. 132-133], conçu par l'architecte Greber, en trois parties au front droit dont la centrale est nettement plus avancée dans la salle que les deux latérales, ce parti est particulièrement remarquable de par le gain de places qu'il permet dans la meilleure zone du champ de visibilité de l'écran. Un autre type de répartition des places, également rarissime jusqu'alors, est observée dans le Cinéma Balzac [p. 139] ; ici, l'architecte Gridaine fait aménager les fauteuils en un parterre à l'avant et une corbeille à l'arrière de la salle. Cette disposition, constituée de deux niveaux consécutifs et non superposés, n'apporte aucune place supplémentaire, néanmoins elle n'est pas sans intérêt quant à la séparation des classes et surtout au confort visuel des spectateurs des derniers rangs ; peut-être pour ces mêmes raisons sera-t-elle reprise dans d'autres salles. A propos du principe de séparation des classes, incarné surtout par l'aménagement des loges dans les cinémas, on note un certain relâchement. Si encore la moitié des projets prévoient soit des baignoires, soit des loges de balcon, cette proportion marque une baisse considérable par rapport à la période précédente où quatre cinémas sur cinq disposaient de cet élément. Etonnant, à cet égard, est que, parmi

les cinémas sans loge, on retrouve aussi bien d'importants établissements comme le Rex et le Normandie, que des coquettes salles comme l'Elysées Gaumont et le Balzac ; ceci alors même que la loge faisait jusque là partie de la panoplie des grands cinémas luxueux des quartiers élégants de Paris ; avec l'arrivée du Parlant et surtout la crise économique, y a-t-il un retour vers la démocratisation du spectacle, vers le public populaire?

Par ailleurs, on assiste à la dominance des solutions désormais classiques, parallèlement au développement limité de quelques innovations tentées dans les années 1920. En ce qui concerne la disposition du parquet de la salle, le recours à une inclinaison descendant vers l'écran reste le parti « typique » adopté dans la moitié des projets. Cette disposition est particulièrement courante dans les établissements de petite taille comptant moins de 600 places. Dans les immenses salles de plus de mille places, les architectes optent généralement pour une autre disposition en pente composée ou en double pente. Celle-ci, souvent observée dans les grandes théâtres, consiste à disposer le parquet de la salle en deux planchers inversement inclinés : la partie avant remontant vers l'écran, la partie arrière, la plus grande, remontant vers le fond de la salle, avec des fois un palier horizontal intercalé [p. 112-116]. De toute évidence, il existe une corrélation entre les dimensions de la salle, l'existence d'un balcon et la disposition du parquet ; la pente continue vers l'écran fait la règle à laquelle on ne déroge que lorsque la longueur de la salle risque d'entraîner un problème au niveau de la hauteur sous balcon, d'autant plus que la hauteur du point le plus élevé de la salle par rapport au sol extérieur a été restreinte par l'ordonnance de 1927 de la Police. Ceci dit, une solution alternative est proposée, au tournant de décennie, par les architectes Charavel et Mélenès, dans le projet du cinéma Victor Hugo ; il s'agit de disposer le parterre de la salle « en contrepente », entendu remontant vers l'écran, ce qui permet d'adoucir l'inclinaison du balcon (des balcons) dans l'intérêt de la vue des spectateurs. Cette innovation, malgré son avantage surtout dans les salles triplex et sa médiatisation dans les revues d'architecture, ne connaît guère un grand succès ; elle n'est reprise dans la première moitié des années trente, que dans trois salles, pas particulièrement grandes mais avec un balcon (Gloria Palace, 550 places [p. 125], Studio Bertrand, 485 places et Studio Universel, 400 places [p. 130]).

Dans la disposition des fauteuils d'orchestre, la solution la plus courante demeure, comme auparavant, le rangement des places en trois travées dont la centrale fait le double des latérales, desservies, selon la largeur de salle, par deux voire quatre allées longitudinales. Le parti à deux travées avec une seule ou trois allées est aussi fréquent, mais souvent dans des salles de moindre largeur. Les autres possibilités ne sont observées qu'exceptionnellement ; au Gaumont Palace où la largeur de la salle dépasse les 30m, les

fauteuils forment cinq travées. De même, au Normandie, au Rex et au Cinéma Champerret, des salles extraordinairement vastes, la solution à quatre travées est adoptée. *A contrario*, dans quelques salles dont la largeur est aux alentours de 10m, les fauteuils sont aménagés en un seul bloc. En fait, la disposition des fauteuils est surtout régie par le règlement de la Police qui a déterminé le nombre maximum de places entre deux dégagements, nonobstant, les architectes ont souvent le choix entre plusieurs possibilités mais cela n'empêche qu'une certaine convention soit généralement respectée : dans les salles d'une largeur entre 15m et 20m, les plus nombreuses, on observe la première solution, à trois travées ; au-delà de 20m et en-deçà de 15m de largeur souvent une travée est ajoutée ou supprimée. Dans la plupart des projets, les fauteuils sont alignés en rangées rectilignes parallèles à l'écran, l'agencement des sièges en arcs de cercle et la disposition des travées latérales en biais sont plutôt exceptionnels quoique plus fréquents relativement au passé. Quant à la cabine de l'opérateur, elle est apparemment encore traitée comme problème secondaire, avec nonchalance ; on lui trouve, généralement, une place derrière le balcon voire au-dessus de la deuxième galerie quitte à pivoter légèrement l'écran pour rectifier l'obliquité de la projection. Il est effectivement très rare que l'on réserve à la cabine une position proche de la perpendiculaire au centre de l'écran (Elysées Gaumont, entre les deux galeries [p. 124] ; Palermo, sous le balcon). Pis encore, il arrive même que la cabine soit, plus ou moins désaxée par rapport à l'écran (Cinéma Troyon, Studio Bertrand, Ciné Opéra, Studio des Acacias, Balzac). Lorsque l'installation de la cabine en face de l'écran pose des complications, souvent dans des projets d'aménagement de salle dans le bâti existant, on n'hésite pas à la placer à côté ou derrière l'écran en recourant aux modes de projection insolites, à travers un miroir (Studio Universel) ou par transparence (Cinéma Marbeuf) ; de tels artifices n'avaient pas été observés dans les cinémas parisiens depuis les années d'avant-guerre.

1.2.3. Modernités technique et esthétique

Si sur le plan de la disposition de la salle, les projets du début des années trente se situent généralement dans le sillage des précédents, il en est autrement quant au décor, à la composition de la façade ainsi qu'aux questions techniques telles que la construction et l'aération. A cet égard, mérite d'être évoqué, avant tout, la généralisation de la construction en béton armé qui, d'ailleurs, a rendu possibles certains aspects de l'évolution des salles décrits plus haut ; d'une part la modification du profil des salles avec une toiture en dalle et la raréfaction des charpentes à deux versants, encore que exceptionnellement, on puisse observer la couverture d'une structure en béton armé par une charpente métallique

(Eldorado, Royal Passy, Gaumont Palace). D'autre part, l'usage de ce matériau a facilité l'intégration du cinéma dans un ensemble d'appartements ou de bureaux, ces derniers étant bâtis et superposés à une salle entièrement ou en partie « enterrée » ; ce que l'on retrouve notamment dans les projets des sociétés immobilières (Normandie, Raspail, Cinéma Lux etc.). Cette technique de construction permet également le procédé inverse, entendu l'édification de la salle au premier étage, réservant le rez-de-chaussée aux magasins de vente ou à d'autres activités, ceci est nettement moins courant, mais en tous les cas une invention de cette époque (Royal Passy, Bastille Palace). Par ailleurs, l'aménagement de la salle en sous-sol n'est toléré par la Préfecture que sous réserve de l'usage de ventilation mécanique. Aussi, ce mode d'aération se généralise dans les salles des années trente, faisant disparaître, dans la grande majorité des cinémas, les baies et les trappes, le traditionnel lanterneau et les cheminées de ventilation ; ces éléments ne sont désormais utilisés qu'exceptionnellement, le plus souvent dans une combinaison avec quelques aspirateurs-ventilateurs électriques (Cinéma de la Porte St Denis, Idéal Cinéma, Studio La Féria). A propos de la ventilation, il faut également souligner la propagation du « conditionnement d'air »⁵⁴¹ particulièrement dans des grands établissements tels que Gaumont Palace, le Rex, Alhambra et Eldorado. Ainsi, l'aération de la salle est complétée par l'épuration, le contrôle de l'humidité et la réfrigération de l'air en saison chaude. En fait, dans un contexte de crise économique et de concurrence entre établissements, le confort et la modernité deviennent maîtres-mots, des arguments de publicité. Cette modernité technique concrétisée à différents degrés dans les cinémas de cette époque rime plus ou moins avec la modernité esthétique dans l'aspect extérieur et la décoration intérieure des salles.

Nous avons vu que, depuis les années 1910, la décoration a pris une importance grandissante dans les cinémas, au point qu'elle a été souvent exposée ostentatoirement même sur les plans de permis de construire, plans où a priori ce genre de détail intérieur n'aurait pas lieu d'apparaître. D'abord, composé essentiellement d'éléments puisés dans le répertoire classique, le décor a acquis un nouveau souffle dans les années vingt avec des inspirations Art nouveau et/ou Art déco, mais également, avec l'usage décoratif de l'éclairage électrique. Or, à l'aube des années trente, le « mode classique » de décoration semble définitivement abandonné ; plus aucune trace de pilastres aux chapiteaux de divers ordres, d'arcade, de motif palladien, de guirlande, frise et corniche. Il n'en subsiste que les encadrements appliqués aux parois latérales accusant le tracé de l'ossature, et encore dans

⁵⁴¹ Sur les premiers usages de cette technique dans l'architecture et dans les salles de cinéma voir Banham2011, p. 199.

une petite minorité des salles (Bastille Palace [p. 131], Pelleport [p. 135], Idéal Cinéma, Cinématographe parisien). Par ailleurs, quand bien même il y aurait un décor, les architectes se donnent rarement la peine de l'indiquer sur les plans de permis de construire. Par conséquent, l'analyse de la décoration n'est désormais possible qu'à travers des photographies de salles publiées dans les revues, ce qui appelle une grande prudence quant à l'affirmation des tendances et représentativité des exemples. Ainsi, les constats suivants sont basés sur l'étude d'un tiers des projets de cette époque, généralement les plus médiatisés. Sous toutes ces réserves, on peut affirmer que, contrairement au décor classicisant dorénavant condamné, le mode d'inspiration Art déco persiste dans les salles. Ce type de décor est principalement réalisé sous forme de bas-reliefs (Elysées Gaumont [Fig. 107 à 109, p. 173]), motifs géométriques, figures humaines ou compositions florales (Alhambra [Fig. 99-100, p. 172], Secrétan [Fig. 95-96, p. 171], Eldorado [Fig. 113-114, p. 174]). Ces ornements sont toujours utilisés pour agrémenter les parois latérales de la salle, mais aussi pour souligner ou couronner l'encadrement de l'écran. Bien que persistant, le mode Art déco a perdu nettement l'éclat et l'excès des années vingt, les nouveaux cinémas décorés dans ce style, n'ont rien à voir avec des salles telles que le Paramount ou le Marignan. Ceci est particulièrement vrai pour la salle proprement dite, dans les espaces d'accueil, halls et foyers-bars, souvent la décoration foisonne encore. Les cinémas Art déco, les plus remarquables de cette époque, sont signés soit par des architectes-décorateurs, à l'instar de l'Eldorado et du Secrétan, œuvres de Paul Dubreuil, d'ailleurs professeur de dessin industriel dans les écoles parisiennes⁵⁴², soit par des décorateurs tout court, comme Elysées Gaumont de Maurice Dufrené. Dans quelques exemples, la collaboration d'architectes anglo-saxons est à remarquer. Au Théâtre Cinéma de l'Alhambra, à l'instigation du commanditaire qui est une société anglaise, Georges Gumpel est assisté par deux architectes venant de Liverpool, Gray et Evans⁵⁴³. Si la part et l'apport des britanniques au projet de l'Alhambra ne saurait être mis en évidence, faute de documents d'archives, dans un cas similaire, le Rex, la contribution d'un américain à la réalisation d'une salle « Art déco » de Paris paraît plus claire.

Vu la singularité du Cinéma Rex à plus d'un égard, notamment en ce qui concerne son mode de décor, nous y consacrons, ici, une brève étude monographique. Ce projet d'une immense salle de 3500 places est entrepris, en 1931, par un dénommé Jacques Haïk que l'on décrit souvent comme un homme d'affaire sinon téméraire, du moins plein d'audace. Il a fondé depuis quelques années les Etablissements Jacques Haïk producteur de films,

⁵⁴² Archives de SFA, Réf. 00746.

⁵⁴³ *La Construction moderne*, 47^{ème} année, n° 27, 3 avril 1932, p. 440.

mais également propriétaire de deux cinémas importants à Paris l'Olympia et le Colisée. Pour la conception de son nouvel établissement sur les grands boulevards, il fait appel à l'architecte Bluysen l'auteur du Paramount Palace en 1926, qui depuis, a plus construit en Province qu'à Paris, entre autres à Bagnoles-de-L'orne et au Touquet-Paris-Plage⁵⁴⁴. Il lui adjoint le décorateur Maurice Dufrene connu pour son design de mobilier, ses modèles dans les différents arts décoratifs et en particulier son travail, depuis 1921, aux Galeries Lafayette⁵⁴⁵. Par surcroît, Jacques Haïk décide de compléter son équipe en faisant appel à un ingénieur américain, célèbre à l'époque pour les innombrables cinémas qu'il a érigés au cours des années 1920, à travers le continent ; un certain John Eberson. D'origine autrichienne, cet ingénieur est formé à l'université de Vienne avant d'émigrer aux Etats-Unis en 1901⁵⁴⁶. A ses débuts, aux alentours de 1910, il s'associe à un promoteur de « théâtres provinciaux » et ensemble ils parcourent les « states » à la recherche de villes ou villages qui voudraient bien s'équiper d'un « Opera house », ils rencontrent alors un grand succès ce qui lui vaudra le surnom de « Opera house John »⁵⁴⁷. Or, ce n'est qu'à l'aube des années 20, qu'il est promu concepteur de vrais théâtres et cinémas. Dans l'un de ses premiers grands projets, en 1922, il expérimente, au Majestic Theatre de Houston [Fig. 105, p. 173], une idée qui, une fois plébiscitée, lui rapportera de nombreuses commandes de salles et fera école en matière d'architecture de cinéma en Amérique. Cette idée, il l'énonce, lui-même, ainsi : « ... cédon's au rêve, et imaginons un magnifique amphithéâtre, sous le ciel nocturne, pleine lune, d'un jardin italien, d'une cour royale persane, un patio espagnole, ou encore dans la cour d'un mystérieux temple égyptien ... »⁵⁴⁸. Cela consiste donc à créer dans le cinéma une ambiance de salle en plein air par un décor illusoire et exotique, d'où, d'ailleurs, la désignation « atmosphérique » pour ce type de salle. Tout le long des années vingt, Eberson exploite et développe cette conception jusqu'à l'excès, à travers des dizaines de projets majoritairement réalisés [Fig. 106, p. 173]. Cependant, l'élan de la construction des salles atmosphériques est en passe de décliner en Amérique, lorsque Jacques Haïk fait venir Eberson à Paris pour l'associer à Dufrene et Bluysen. De la collaboration de ces quatre personnages venant des horizons très différents, un homme d'affaire exploitant, un soi disant ingénieur plutôt décorateur, un décorateur surtout designer et un architecte se voulant spécialiste d'édifice de loisirs, résulte une « œuvre » à plusieurs égards remarquable : d'abord, en ce qui concerne l'aménagement intérieur, la disposition en mezzanine et balcon [p. 123], expérimentée par Bluysen au Paramount Palace, est préférée à la double galerie

⁵⁴⁴ Voir à ce sujet Klein 1994.

⁵⁴⁵ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-dufrene/> ; dernière visite 31/05/2011.

⁵⁴⁶ Valentine 1994, p. 38.

⁵⁴⁷ Ben Hall 1988, p. 95.

⁵⁴⁸ Ibid. p. 96.

typique des cinémas parisiens. Puis, il y a le décor atmosphérique de la salle, l'apport sans doute d'Eberson, ici inspiré visiblement d'un village mauresque-maghrébine avec toutefois quelques éléments classicisants qui embrassent le côté scène et écran, le tout couvert d'un plafond bleu de ciel nocturne criblé de constellations en ampoules électriques. Ensuite, l'ampleur des espaces d'accueil, de nombreux foyers-bars spacieux décorés dans un esprit Art-déco, où la touche de Maurice Dufrene paraît plus évidente [Fig. 102 à 104, p. 172-173]. Enfin, cet ensemble abrité dans un édifice imposant, en proue de navire sur l'angle de la rue et du boulevard Poissonnière, derrière une façade aveugle plutôt austère, couronnée d'une tourelle avec l'enseigne REX [Fig. 101, p. 172]. D'où provient cette divergence entre l'intérieur et l'extérieur, quoique tous deux plutôt bizarres pour un cinéma parisien? D'aucuns y voit une initiative, d'ailleurs réussie, de la part du commanditaire qui chercherait à susciter la curiosité des passants et faire œuvre de publicité⁵⁴⁹. Aussi peut-on s'interroger sur la réception et la répercussion de cette œuvre franco-américaine. Dans les revues d'architecture de l'époque, la controverse bat son plein. Dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*, Pierre Vago lui réserve un accueil acerbe par ces propos : « Avec le Rex, nous sommes transportés en Amérique, M. Bluysen assisté de l'anglo-saxon Eberson, nous a donné la première (*et, nous l'espérons, la dernière*)⁵⁵⁰ salle atmosphérique ... Que de telles idées saugrenues, poursuit-il, aient du succès en Amérique, nous le comprenons encore ; mais pour que le Rex n'ait pas été plus fraîchement accueilli par le public parisien, il a fallu le long abrutissement du public par le film et le music hall »⁵⁵¹ ; enfin, le chroniqueur oppose, implicitement, à l'aberration du Rex, la « simplicité harmonieuse » et la salle « vraiment impressionnante » du Gaumont Palace. *La Construction moderne*, en revanche, fait l'éloge du Rex sous la plume d'Antony Goissaud ; celui-ci, après une longue description de ce qu'il appelle « l'œuvre prodigieuse entreprise par Jacques Haïk », conclut qu'« il convient de féliciter ceux qui l'ont réalisé, en particulier l'architecte Auguste Bluysen au talent incontesté et le maître décorateur Maurice Dufrene dont la réputation n'est plus à faire ... »⁵⁵² ; remarquons en passant qu'il ne fait aucune allusion à l'américain Eberson, pourtant le père des salles atmosphériques. Quoi qu'il en soit, si conformément au vœu de Pierre Vago, le Rex demeure la première et la dernière salle atmosphérique de Paris, à l'encontre de ses affirmations, la poésie et le romantisme singulier du Rex semble plaire au public parisien car malgré la faillite de Jacques Haïk quelques années après l'inauguration de l'établissement, cette salle restera l'endroit à la mode et jouera un rôle important dans la vie

⁵⁴⁹ Goissaud 1933, p. 239.

⁵⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

⁵⁵¹ Vago 1933, p. 31

⁵⁵² Goissaud 1933, p. 247.

nocturne parisienne en recevant les grandes vedettes de plusieurs générations⁵⁵³. Par surcroît, au début des années 1980, alors que le Gaumont Palace, l'antithèse du Rex selon Vago, aura été démoli depuis une dizaine d'années, le Rex sera inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques. Nul doute que le décor insolite de cette salle, cette « idée saugrenue » pour reprendre les mots de Pierre Vago, a été, en grande partie, à l'origine de sa survivance.

Par ailleurs, l'opposition esquissée par le chroniqueur de *L'Architecture d'aujourd'hui* entre le Rex et le Gaumont Palace n'est guère anodine, ni sans fondement. En effet, ces deux exemples représentent les cas extrêmes des tendances décoratives dominantes dans les cinémas du début des années trente. Si le premier se range dans le camp des salles Art déco, le second incarne un autre mode de décor aspirant manifestement aux idées du Mouvement moderne [Fig. 89-90, p. 170]. Dans cet esprit, les ornements ajoutés sont, sinon totalement bannis, du moins très rares ; le décor est cherché dans le tracé des lignes et des volumes de la salle, accentué par l'éclairage souvent sous forme de rampes disposées dans des gorges. Les avancées des balcons, la composition du plafond d'ailleurs déterminée par les nécessités acoustiques, ainsi que l'ouverture de la scène constituent les principaux éléments de ce type de décor. Les deux tendances décoratives ne sont évidemment pas cloisonnées, quelques exemples notamment les salles conçues par Paul Dubreuil, le Secrétan et l'Eldorado, incarnent une combinaison des deux modes décoratifs. Néanmoins, plus nombreuses sont les salles qui adhèrent franchement à la tendance moderniste caractérisée par un jeu de formes sous l'effet de l'éclairage ; en font précisément partie le Normandie aménagé par les architectes de Montaut et Gorska, Marbeuf de Marcel Taverney, Studio Universel de Maurice Gridaine, le Cinéma Lux de Ferrand, enfin aussi bien le Raspail de Bruno Elkouken, membre du CIAM depuis 1929⁵⁵⁴ que le Ciné Opéra d'Auguste Bluysen l'auteur naguère du Rex et du Paramount ; sans oublier le Gaumont Palace, l'exemple emblématique de cette catégorie de salles, l'œuvre de l'architecte Henri Belloc. A propos de ce dernier, rappelons que dans ses deux réalisations successives pour les Etablissements Aubert juste après guerre, avait été remarqué un léger glissement d'une architecture surchargée fort classicisante vers un langage plus dépouillé. Il est, à cet égard, intéressant de constater l'évolution du style de décoration chez le même architecte en l'espace d'une décennie : du classicisme, puis l'éclectisme sophistiqué à un modernisme qui puisse impressionner le chroniqueur de *L'Architecture d'aujourd'hui*.

⁵⁵³ Lacroche 1989, p. 97.

⁵⁵⁴ <http://fra.archinform.net/arch/7221.htm>

Ce changement de discours ne se cantonne pas au décor intérieur des salles ; il est encore plus manifeste sur l'aspect extérieur. Dans la seconde moitié des années vingt, la plupart des cinémas exposaient encore des façades semblables au type « primitif » dont les origines remontent aux projets de 1907, et qui a connu son plein développement dans l'immédiat-après guerre. Cependant, quelques constats présageaient d'ores et déjà des mutations imminentes. D'une part, avec la multiplication des salles créées par des sociétés foncières, au sein de projets d'immeubles de logements et de bureaux, la façade de cinéma, réduite à hauteur de rez-de-chaussée, devenait de plus en plus discrète ; surmonté par plusieurs étages d'appartements, l'apparence du cinéma se résumait en effet à une verrière ou à une batterie de portes vitrées, parfois flanquée de panneaux d'affichage, abritée sous une marquise, le tout couronné d'une enseigne. D'autre part, vers la fin de la décennie, dans un projet insolite, les architectes Darteville, Leroy et Martin, plaçant la salle du Coliseum au premier étage, ont osé laisser apparaître en façade l'immense paroi aveugle de la salle, dépouillée de tout ornement autre que l'inscription « cinéma » et le nom de l'établissement. Cette composition sobre mais singulière à l'époque, évoquant l'essence même du cinéma, l'écran, a montré une des possibilités, peut-être des plus simples mais néanmoins hardies, de révéler la fonction en façade, d'identifier l'édifice. Au début des années trente, l'heure est à la généralisation de ces deux types de façade. Dans un quart des projets, l'aspect extérieur du cinéma se réduit à une entrée couronnée de marquise et d'enseigne à laquelle se superpose une façade d'immeuble plus ou moins banal (Cinéma Palace, Secrétant, Troyon, Studio Bertrand, Cinématographe parisien, Ciné Opéra, Studio Universel et Balzac). Plus remarquable est l'expansion de la formule du Coliseum : imposante surface aveugle au-dessus de la verrière d'entrée, l'ensemble dominé par une enseigne ; composition adoptée dans une dizaine des projets de cette époque (Reuilly Palace [p. 118], Palermo, Gloria [p. 125 ; Fig. 110, p. 174], Bastille Palace [p. 131], Pelleport [p. 135], Royal Passy [p. 134-135], Crystal Palace, Pigalle [p. 126], cinéma de la rue Fontaine, Studio La Féria). Comparé à la façade typique des années vingt qui se caractérisait par une composition à trois travées, ce nouveau type de façade se distingue essentiellement par sa structure sensiblement horizontale composée de deux parties superposées. Dans quelques exemples, ces deux trames sont combinées (Reuilly Palace et Bastille Palace entre autres). En fait, cette nouvelle composition, plus « moderne », constitue la toile de fond des façades dont chacune est marquée par l'usage d'un élément plus ou moins symbolique. Au cinéma de la rue Fontaine [p. 116], dans une composition asymétrique, Pingusson perce la partie pleine de la façade de trois « hublots » horizontalement alignés, élément très significatif à l'époque, révélant l'inspiration du paquebot chez les architectes modernistes. Robert Enault utilise également cet élément pour la façade du cinéma Pigalle, mais lui, dans une composition parfaitement symétrique [p. 126]. Sur la façade du Crystal Palace, l'architecte Dumarcher

accentue l'analogie avec l'écran en disposant des encadrements au centre de la partie aveugle. Au Pelleport, l'architecte Bellière installe la cabine de l'opérateur en saillie sur la façade, artifice complémentaire pour évoquer l'usage de l'édifice [p. 135]. Ainsi, la suppression d'ornements et de motifs qui agrémentaient jusqu'alors la façade des cinémas, est compensée par l'usage d'éléments pas littéralement décoratifs, mais à forte connotation symbolique.

Malgré la dominance des deux types de façades évoqués, il est toujours des exemples de la composition classique où les ouvertures sous forme de baie ou de fenêtres isolées occupent une place importante, où la décoration, souvent constituée de motifs Art déco (vitraux ou bas-reliefs) est plus ou moins marquante ; l'Alhambra [Fig. 99, p.172] et l'Eldorado [Fig. 111, p. 174] en sont les plus emblématiques. D'ailleurs, dans ces deux cas, la façade répond au décor intérieur de la salle, signe de cohérence dans la conception du projet. Le Grand Cinéma Polo est seul vrai héritier de l'ancien type de façade [p. 128]. Dessiné par l'architecte Viard, ce projet rappelle, à plusieurs égards, les cinémas du début des années vingt voire les cinémas primitifs ; une façade à trois travées, largement ouverte sur un hall de plan triangulaire, couverte par un fronton à deux versants couronné d'un tableau. A cet exemple singulier de survivance de l'ancien type des façades, s'opposent deux cas non moins singuliers : le Rex et le Gaumont Palace. Le premier se caractérise par de vastes surfaces aveugles, le second, au contraire, par de larges baies vitrées dans un encadrement saillant. Cela dit, malgré leur divergence au niveau du décor intérieur, ces deux cinémas se rejoignent sur le parti tiré, en façade, de leurs emplacements similaires sur l'angle de rues. Evoquant, l'un et l'autre, une proue de navire surmontée de tourelle en gradins, ils représentent le summum de l'inspiration des constructions navales en architecture cinématographique de cette époque. Abstraction faite de leurs proportions énormes et des conséquences de leur emplacement, le Rex et le Gaumont Palace s'inscrivent, en matière de façade, dans la tendance moderniste dominante au début des années trente. Par ailleurs, ils incarnent avec l'Eldorado, l'Alhambra, le Secrétan et quelques autres cette catégorie de salles que l'on appelle habituellement les « temples » ou les « palais » cinématographiques⁵⁵⁵ ; ceux-ci se caractérisent essentiellement par des proportions imposantes et un décor impressionnant. Ce phénomène n'est pas une spécificité de la période parlant ; l'origine de ce type de cinéma, remonte aux « théâtres cinématographiques » de l'avant-guerre, puis aux « grands-cinémas » des années vingt. Question du « style » mise à part, ces « temples cinématographiques » reprennent, parfois amplifient, la conception et les dispositions de leurs prédécesseurs. S'ils sont mieux connus

⁵⁵⁵ Pour l'exemple de l'usage de ce terme voir Lacloche 1981.

et plus reconnus par rapport à leurs ancêtres, c'est qu'ils ont profité d'une large diffusion dans les périodiques d'architecture. En tous les cas, à l'issue des analyses qui précèdent, on est amené à constater qu'en matière de disposition des plans, la nouvelle vague des projets suit l'évolution continue de l'architecture cinématographique, peut-être quelque peu accélérée par l'arrivée du film parlant et les nécessités acoustiques ; en revanche, dans la composition des façades et du décor, un profond changement de discours, pour ne pas dire une rupture avec les expériences précédentes, est observé. Ce phénomène est sans doute dû, en partie, à l'entrée en scène d'une nouvelle génération d'architectes, qui s'est progressivement familiarisée, depuis les années 1910, avec l'esthétique moderne et puis les idées du Mouvement moderne. La contribution de certaines revues d'architecture à la propagation de ce discours est déterminante. Dans cette optique, l'étude de la réception de cette vague de « cinémas modernes » s'impose.

1.3. Réception et publication des cinémas

Après les publications sur les cinémas de la première moitié des années vingt, notamment dans *La Construction moderne* et *L'Architecte*, on assiste au désintérêt des revues pour l'architecture cinématographique jusqu'au début des années trente. Si la baisse considérable de la construction des salles durant la décennie explique partiellement ce vide, la reprise et la vague des projets avec l'avènement du parlant à compter de 1930, est sans doute à l'origine de la réapparition des cinémas dans les pages des périodiques architecturaux. Cette fois-ci, c'est *L'Architecture d'aujourd'hui*, une revue récemment créée qui prend l'initiative ; elle publie en mars 1931, le Cinéma Victor Hugo, une salle novatrice inaugurée peu auparavant. *La Construction moderne* et *L'Architecte* ne tardent pas à lui emboîter le pas ; la première consacre, en juin de la même année, quelques pages à un projet provincial de Cinéma-Bar-Dancing, la seconde, reprend d'abord, en juillet, le même cinéma Victor Hugo, puis dans sa dernière livraison de 1931, rapporte un grand cinéma parisien, le Gaumont Palace. *L'Architecture*, pour sa part, commence à s'intéresser aux cinémas dès son premier numéro de 1932, consacrant, elle aussi, un dossier de 13 pages à deux réalisations des architectes Charavel et Mélenès, l'une à Marseille, l'autre à Paris, le fameux cinéma Victor Hugo. Ces périodiques continueront à publier, de façon plus ou moins régulière, particulièrement dans la première moitié des années trente, des cinémas nouvellement construits, le plus souvent à Paris, parfois en province ou encore à l'étranger. Loin d'être totalement objectives et représentatives, ces publications constituent un fonds de documentation important sur les salles de cette époque. D'ailleurs, sinon tous, la plupart des

essais historiques sur l'architecture des cinémas se sont exclusivement appuyés sur ces documents ; ce qui explique la méconnaissance et la négligence des deux décennies précédentes, ainsi que la surestimation des projets des années trente dans la genèse d'une architecture cinématographique. L'étude de ces publications aura donc le double intérêt de permettre de croiser les constats des analyses des plans de permis de construire avec les éléments de connaissance apportés par les revues, et de placer dans leur contexte, d'évaluer la représentativité des projets publiés.

1.3.1. *La Construction moderne*

La première revue à avoir, dès le lendemain de la guerre, ouvert ses pages à la réflexion sur l'architecture cinématographique, *La Construction moderne* ne saurait rester indifférente au développement des cinémas dans les années trente. Cela dit, dans ses numéros de 1931, aucune trace des constructions de cinémas à Paris, alors même que d'autres périodiques ont déjà commencé à s'y intéresser. En effet, les seules publications de cinémas par *La Construction moderne* durant cette année 1931, consacrent le Normandy à Touquet-Paris Plage, et le Cinéma Théâtre Barberini à Rome, et encore dans l'une pas plus que l'autre, ce n'est pas le cinéma en tant que tel qui est mis en relief. La première présente le projet de reconstruction d'un Bar Dancing détruit par un incendie, que le propriétaire a décidé de compléter par une salle de cinéma. Mû par un attachement personnel, le chroniqueur Antony Goissaud fait la présentation de cet ensemble réalisé par un architecte particulièrement actif et connu dans la région, Louis Quételart⁵⁵⁶. Après une brève description de la salle, plans et images à l'appui, où est particulièrement admirée la solution apportée au problème d'évacuation, le chroniqueur se contente de qualifier l'architecture de la salle de « toute moderne et très sobre » avec une « décoration excessivement simple », pour ensuite évoquer la question, d'après lui principale, d'intégrer une façade de cinéma moderne, « seule convenable et originale », dans un paysage de petites maisons anglo-normandes. A cet égard aussi, il couvre de louange l'architecte Quételart qui « a réussi d'une manière harmonieuse à concilier les deux tendances » et créer une « architecture rationnelle » par excellence⁵⁵⁷ [Fig. 127, p. 177]. Loin des essais théoriques précédemment publiés dans la revue, consacrant la disposition rationnelle du cinéma, cet article, aux accents modernistes-régionalistes⁵⁵⁸, se contente de suggérer simplement une « architecture moderne » pour le cinéma, précisément dans les aspects formels, à travers l'éloge de

⁵⁵⁶ Pour la biographie de cet architecte dont les villas firent école à Touquet voir Klein 1994, pp. 93-152.

⁵⁵⁷ *La Construction moderne*, 46^{ème} année, n° 38, 21 juin 1931, p. 602.

⁵⁵⁸ Sur la tendance de cette revue voir Vigato 1994, p. 82.

l'œuvre de Quételart. De même, l'article sur le Cinéma Théâtre Barberini, rédigé par J.B. Hourlier, Premier Grand Prix de Rome, à l'occasion de son séjour en Italie, ne s'intéresse guère au cinéma proprement dit. Intitulé « L'architecture italienne », il se propose de mettre en évidence l'émergence, en art et architecture de ce pays, d'une nouvelle école « nationale » « s'appuyant avant tout sur les belles époques antiques » sans échapper pour autant au « mouvement international dans le sens de la simplification ». Et cela par la présentation de l'œuvre commune d'un architecte et d'un statuaire, le théâtre Barberini. Par conséquent, la disposition de la salle est entièrement omise, pas de plan de l'édifice, ni coupe, ni élévation, simplement quelques vues du hall et de la salle, de multiples images des bas-reliefs et des éléments de décor ; l'accent est effectivement mis sur la décoration décrite en détail et comparée avec les anciennes réalisations des auteurs⁵⁵⁹.

C'est à partir de 1932 que *La Construction moderne* reprend réellement la publication des cinémas, et ce de manière plus ou moins continue jusqu'à la fin de la décennie. Les œuvres présentées sont majoritairement choisies parmi les réalisations parisiennes, le plus souvent celles que l'on appelle les « temples cinématographiques ». Aussi, les livraisons des années 1932, 1933 et 1936, avec quatre voire cinq cinémas publiés par an, sont les plus riches. En revanche, dans les numéros de 1934, 1935 et ceux des trois dernières années de la décennie, il n'y en a qu'une ou deux. Les publications de la première moitié des années trente sont signées soit par Antony Goissaud, critique d'architecture à *La Technique des travaux* en 1928-1929⁵⁶⁰ avant de devenir rédacteur de *La Construction moderne*, soit par Charles-Edouard Sée, ingénieur des arts et manufactures⁵⁶¹. Ces publications se caractérisent généralement par une illustration abondante de plans, coupes et vues photographiques de la façade et de l'intérieur, accompagnées de textes descriptifs plus ou moins longs et détaillés, souvent précédés d'une brève introduction évoquant le contexte général et les protagonistes. Cela dit, les articles de ces deux chroniqueurs se différencient fondamentalement par leurs approches respectives des œuvres. Dans les écrits de Goissaud, l'accent est ouvertement mis sur la décoration et le caractère architectural des salles. Il ne tarit pas de qualificatifs tels que « moderne », « très ou excessivement moderne », « d'excellent goût moderne », « comme il convient à du moderne », mais aussi « heureux », « en harmonie », « réussi » etc. Ses textes regorgent des louanges. Le choix même des projets qu'il rapporte (l'Elysées Gaumont, le Marignan, le Rex, le Balzac) aussi bien que des allusions dans ses propos ne vont pas sans trahir son parti pris pour une certaine tendance architecturale. Nous avons déjà évoqué son admiration pour le cinéma

⁵⁵⁹ *La Construction moderne*, 46^{ème} année, n° 24, 15 mars 1931, p. 372.

⁵⁶⁰ <http://fr.structurae.de/refs/authors/authors.cfm?id=42049>

⁵⁶¹ *La Construction moderne*, 51^{ème} année, n° 28, 12 avril 1936, p. 583.

Rex, l'exemple d'une salle Art déco, et son enthousiasme face à « l'harmonisation d'une façade moderne avec le genre anglo-normand » par l'architecte Quételart au Normandy. Aussi n'est-il pas anodin que lors de la description du cinéma Marignan, il qualifie d'un « ensemble charmant » une composition de « pilastres », « frontons de baies » et « portes modernes »⁵⁶². De même, à la fin de l'exposé non moins élogieux qu'il consacre à l'Elysées Gaumont, Antony Goissaud propose de comparer cette salle avec d'autres précédemment réalisées, pour constater que, contrairement à « l'avis de certains *esprits nouveaux*⁵⁶³ », « l'architecture et la décoration françaises se sont profondément modifiées [...et] sont en progrès incontestables »⁵⁶⁴. Il faudrait donc souligner que son acception de l'épithète « moderne », dont il use avec prodigalité, est très loin de celle prônée par les apôtres du Mouvement moderne, tel un Le Corbusier, par exemple. En tous les cas, les relations de ce chroniqueur, bien que sommaires en ce qui concerne la disposition intérieure et les problèmes techniques des salles, s'avèrent riches et informatives sur l'aspect décoratif, notamment la tonalité et la coloration, les motifs et les effets d'éclairage. De plus, dans ses derniers articles, il prend le soin de présenter brièvement le commanditaire et l'architecte et de citer également les entrepreneurs et les sociétés ayant réalisés les travaux (Rex, Marignan).

Si Charles Edouard Sée rejoint son confrère sur l'intérêt porté aux grands cinémas parisiens, il adopte, néanmoins, une approche des œuvres toute différente. Les essais de l'Ingénieur des arts et manufactures se distingue, avant tout, par une composition plus structurée ; les textes sont balisés d'intertitres thématiques comme « Emplacement et Historique », « Plan général », « Confort-Visibilité-Acoustique », « Mode de construction », « Chauffage-Ventilation » et « Sécurité ». On note cette même structure, avec des intertitres occasionnellement différents, dans tous les articles signés Ch. Ed. Sée. Ce mode d'analyse thématique du projet se démarque du style de Goissaud qui consiste en une description continue des espaces du cinéma, suivant le parcours du spectateur depuis le trottoir jusqu'à l'intérieur de la salle. Une autre divergence réside dans l'importance accordée au décor. Contrairement à Goissaud, l'ingénieur Sée consacre l'essentiel de son texte à l'exposé très détaillé des problèmes techniques et des solutions proposées. Sous prétexte de « devoir se limiter », il se dispense souvent de la description de la décoration, en précisant que « les photographies jointes tiendront lieu de cette description ». Même lorsqu'il parle décoration, c'est soit pour mentionner les matériaux utilisés et la technique de réalisation : « Marbres et placages de bois, écrit-il dans la description du décor de l'Alhambra, étant fixés au béton par

⁵⁶² *La construction moderne*, 48^{ème} année, n° 38, 18 juin 1933, p. 574.

⁵⁶³ C'est nous qui soulignons ; allusion à la revue du même nom dirigée par Le Corbusier ?

⁵⁶⁴ *La construction moderne*, 48^{ème} année, n° 32, 7 mai 1933, p. 477.

des vis, grâce aux taquets de bois qu'on avait eu la précaution de poser dans le béton au moment de la coulée »⁵⁶⁵ ; soit pour souligner le rôle du décor en staff dans la correction de l'acoustique dans l'article sur le Secrétan. Pour l'appréciation de la décoration il se contente de renvoyer le lecteur aux illustrations, en ajoutant parfois de courtes formules, témoins de son admiration ; ainsi qualifie-t-il la décoration de Secrétan « dans une note moderne et sobre »⁵⁶⁶, et celle du Raspail d'une « élégance sobre et discrète »⁵⁶⁷. Si le décor est sommairement abordé par Sée, les aspects techniques, matériaux et procédés de construction, système de chauffage et de ventilation, les dispositifs d'éclairage, sont abondamment décrits avec souvent une profusion de détails tels que les calculs des charges et la résistance du béton ou de l'acier employés, la puissance des appareils de ventilation ou encore celle des équipements électriques. Tout cela relève de la conception de l'ingénieur du programme salle de cinéma, conception qu'il formule, d'ailleurs, dès son premier article sur le Cinéma Théâtre de l'Alhambra. Dans une sorte d'introduction, il énonce les nécessités primordiales de ce genre de programmes telles que l'on peut les résumer en visibilité et acoustique, circulation et évacuation, confort précisément dans la disposition des sièges et l'aération de la salle, enfin l'installation de la cabine. C'est dans cette logique qu'il analyse les quatre cinémas qu'il fait publier dans *La Construction moderne*. Une autre différence marquante entre les écrits de Sée et Goissaud concerne l'objectivité dans l'expression et la description ; contrairement à ce dernier, celui-là évite les commentaires, employant, avec parcimonie, les qualificatifs aussi bien laudatifs que critiques. A ce propos, il faut, d'ailleurs, noter que ni l'un ni l'autre, ne fait vraiment de la critique, ni moindre reproche aux projets exposés. Seulement, dans son article sur l'Alhambra, l'ingénieur Sée ajoute, en note de bas de page, une brève remarque sur les salles en contrepente, une innovation réalisée peu auparavant au cinéma Victor Hugo et couverte par d'autres revues avant *La Construction moderne*. « Il me semble, écrit-il à ce sujet, que cette disposition ne se justifierait que pour les salles basses, telles les salles en sous-sol ». Sans plus d'explication, il ajoute que la contrepente implique d'incliner l'écran vers l'avant et par conséquent de « descendre le niveau de la cabine de projection », puis, sans transition : « De toutes façons, la disposition en contrepente ne saurait être envisagée pour les salles où se donnent le Cinéma et le Théâtre »⁵⁶⁸. Le commentaire davantage réticent que critique de Sée va toutefois à l'encontre de l'éloge que *La Construction moderne*, comme d'autres périodiques, a déjà adressée aux architectes Charavel et Mélenès pour cette invention⁵⁶⁹. En tout cas, ces articles se contentent souvent de souligner, explicitement sous la plume de Goissaud,

⁵⁶⁵ *La construction moderne*, 47^{ème} année, n° 27, 3 avril 1932, p. 440.

⁵⁶⁶ *La construction moderne*, 47^{ème} année, n° 41, 10 juillet 1932, p. 674.

⁵⁶⁷ *La construction moderne*, 48^{ème} année, n° 33, 14 mai 1933, p. 487.

⁵⁶⁸ *La construction moderne*, 47^{ème} année, n° 27, 3 avril 1932, p. 435.

⁵⁶⁹ *La construction moderne*, 47^{ème} année, n° 22, 28 Février 1932, p. 350.

implicitement lorsqu'écrits par Sée, les mérites des projets, sans les placer dans leurs contextes, ni les comparer à leurs pairs ; partant, ils ne sauraient être considérés comme « critiques ». Par ailleurs, dans les derniers essais, les deux chroniqueurs tendent à se rapprocher et à estomper les différences ; l'article de l'ingénieur Sée sur le cinéma Eldorado, écrit en 1934, consacre un plus long passage à la décoration de la salle⁵⁷⁰, et Antony Goissaud, écrivant sur le Rex en 1933, complète sa description des différentes parties de l'établissement, par un bref exposé des partis techniques de l'éclairage, de la ventilation et de la construction⁵⁷¹.

Les publications de *La Construction moderne* connaissent un net changement dans la seconde moitié des années trente. D'abord, les rédacteurs ne sont plus les mêmes ; Charles Edouard Sée, bien que toujours en poste, n'écrira plus sur les cinémas à partir de 1934 ; Antony Goissaud, pour sa part, signera sa dernière chronique « cinématographique » en 1936. La relève est reprise, dans un premier temps, par un certain Jean Favier, architecte DPLG, qui publiera une demi-douzaine d'articles sur les salles entre 1934 et 1937. Celui-ci sera, à son tour, relayé par un autre architecte membre de la SADG, René Clozier⁵⁷², qui assurera la présentation des cinémas durant le couple d'années finissant la décennie à raison d'un seul article par an. Les auteurs changent, et avec eux, les objets de publication. Les articles de la première moitié des années trente se caractérisent par l'intérêt porté aux grands-cinémas et par la diversité des architectes publiés, ceux de la période 1935-1939, en revanche, ont généralement pour objet des salles de proportions moyennes, édifiées par les mêmes architectes. L'évolution des dimensions des établissements et la spécialisation des architectes ne sont probablement pas étrangères à ce phénomène, nonobstant, il paraît que les nouveaux chroniqueurs s'intéressent particulièrement à quelques architectes qui se sont spécialisés en cinéma. D'une cinquantaine de salles construites dans cette période par une quarantaine d'architectes, seule une dizaine de cinémas réalisés par un poignet d'architectes trouveront leur place dans les pages de *La Construction moderne*. Maurice Gridaine, Julien Hirsch, Charles Siclis, Pierre de Montaut et Adrienne Gorska auront le privilège de voir plusieurs de leurs œuvres publiées ; ils sont d'ailleurs souvent gratifiés, par les chroniqueurs, de titre d' « architecte spécialisé en salle de cinéma ». Quant au contenu même des textes, quelques changements sont à noter. D'abord, la plupart des essais de Favier évoquent un « mélange » des articles de ses prédécesseurs ; ils rappellent les écrits de Goissaud de par la récurrence des appréciations laudatives, mais également le style de Sée par leur

⁵⁷⁰ *La construction moderne*, 49^{ème} année, n° 19, 4 mars 1934, p. 383.

⁵⁷¹ *La construction moderne*, 48^{ème} année, n° 16, 15 janvier 1933, pp. 246, 247.

⁵⁷² Clozier, auteur de nombreux articles et ouvrages, est reconnu comme théoricien de l'une des deux tendances régionalistes dans les années trente, en opposition à Umbdenstock ; Cf. Vigato 1994, pp. 245-256.

structuration, généralement, jalonnés d'intertitres thématiques tels que « Le plan », « L'exécution », « La construction » ou encore « L'acoustique ». Cependant, les textes de l'architecte Favier ne sauraient nullement rivaliser avec ceux de l'ingénieur Sée quant à la minutie des analyses et la profusion des détails techniques. Le rédacteur-architecte se contente souvent d'un exposé sommaire de quelques lignes sur les procédés de construction, de ventilation et d'éclairage, ainsi que sur les modifications d'acoustique ; ces passages étant quelquefois chiffré et accompagné de photographies des travaux. Cela dit, on peut retrouver, par exemple, sous le titre « L'exécution », la description de la façade et du décor, et pas nécessairement les procédés de construction⁵⁷³. Par ailleurs, dans le dernier article de Favier, paru en 1937, consacré au cinéma Normandie, on note un retour au style de Goissaud, à savoir une description des parties successives de l'édifice suivant le parcours du spectateur du trottoir vers la salle. Quoi qu'il en soit, les écrits de Favier se démarquent des précédents en ce qu'ils comportent parfois des « critiques ». Parallèlement aux éloges abondants, il n'hésite pas à formuler quelques reproches, notamment en qualifiant d'un « anachronisme » la façade sur l'avenue des Champs-Élysées du cinéma Le Paris de Gridaine, ou encore en désapprouvant l'emplacement des décorations florales du Pereire Palace des architectes Wulffleff et Verrey. Cependant, il essaie d'adoucir ses propos à l'égard de ses confrères, dans le second cas en ajoutant la paraphrase « pour mon goût personnel »⁵⁷⁴, dans le premier, en estimant :

*... qu'en cette affaire, l'Architecte est beaucoup moins fautif que les Règlements de la Ville qui se devraient de ramener à un peu de modération les esprits emballés. Placée sur une autre artère, s'empresse-t-il de poursuivre, et calée par des pilastres ou des contreforts arrêtant nettement la courbure des parois verticales, cette façade serait considérée comme typique et particulièrement marquante et attrayante pour le public.*⁵⁷⁵

Somme toute, les articles de Favier, comme ceux de ses prédécesseurs, sont plutôt des présentations sinon des promotions de projets marquées d'appréciations élogieuses voire de remarques personnelles subjectives. Il n'en est pas autrement en ce qui concerne les écrits de Clozier. En outre, les publications de ce dernier, bien qu'aussi riches en illustrations que les précédentes, se caractérisent par des textes nettement plus courts. Chez Clozier, la description des espaces et des formes est succincte, les renvois aux plans et images, multiples. En fait, cet architecte ne s'assigne pas la tâche de faire l'exposé de toutes les dispositions du projet, mais se contente d'en expliquer les plus marquantes, celles qui

⁵⁷³ *La construction moderne*, 51^{ème} année, n° 23, 8 mars 1936, p. 478.

⁵⁷⁴ *La construction moderne*, 51^{ème} année, n° 28, 12 avril 1936, p. 578.

⁵⁷⁵ *La construction moderne*, 51^{ème} année, n° 23, 8 mars 1936, p. 478.

constituent « la caractéristique de l'aménagement intérieur » et « la particularité de la salle », à l'instar de la division de la salle en quatre catégories de places très distinctes aux accès indépendants depuis le hall d'entrée, au cinéma Le Régent⁵⁷⁶, ou encore l'aménagement d'un bar derrière l'écran donnant sur la salle au cinéma Saint Didier⁵⁷⁷. De même, sur le décor et les questions techniques, sauf observation de nouveautés, il expose en quelques mots les matériaux et procédés de construction, les dispositifs d'acoustique, de conditionnement d'air, la coloration et les effets d'éclairage. Moyennant ce style, il fait la présentation d'un cinéma en à peine une demi-page, alors que les publications précédentes couvraient trois voire quatre pages entières. Outre le laconisme, les textes de Clozier se singularisent par quelques allusions au contexte général de la construction des cinémas, pour expliquer ou mettre en valeur les partis adoptés dans le projet en question. Ainsi, il ouvre son exposé des deux cinémas de Julien Hirsch, par la remarque suivante : « La construction des salles de cinéma se caractérise de plus en plus par la recherche du confort et la simplicité des formes ! »⁵⁷⁸. Dans le même article, il suggère, à juste titre, que « la solution idéale » pour cinéma est une salle « sans étage » entendu sans balcon, lorsque les proportions du terrain permettent d'avoir un nombre de places acceptable. Ailleurs, il critique encore ce qu'il appelle « la politique du nombre » qui « fait tant de tort à certains cinémas »⁵⁷⁹, désapprouvant ainsi l'exigence des commanditaires du maximum de sièges dans la salle quitte à avoir des places souffrant d'une mauvaise vue de l'écran. Ce genre de remarques mis à part, les écrits de Clozier sont une version laconique du type d'articles précédemment publiés dans *La Construction moderne*. En somme, les publications de cette revue représentent un plus grand intérêt pour les historiens, comme source de documentation, que pour les contemporains, comme critique architecturale de projets réalisés. Sans doute un recueil de « bons exemples », ces articles prennent souvent un aspect publicitaire ; le rédacteur n'hésitant pas, quelquefois à convier le lecteur à se rendre dans l'établissement en question pour en apprécier pleinement la perfection⁵⁸⁰.

1.3.2. *L'Architecte et L'Architecture*

La revue mensuelle *L'Architecte*, publiée depuis 1906 sous les auspices de la Société des architectes diplômés par le gouvernement⁵⁸¹, était la seule, avec *La Construction*

⁵⁷⁶ *La construction moderne*, 54^{ème} année, n° 13, 15 janvier 1939, p. 173.

⁵⁷⁷ *La construction moderne*, 53^{ème} année, n° 26, 15 mai 1938, p. 440.

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ *La construction moderne*, 54^{ème} année, n° 13, 15 janvier 1939, p. 174.

⁵⁸⁰ Voir Goissaud sur Elysées Gaumont : *La construction moderne*, 48^{ème} année, n°32, 7 mai 1933, p. 475.

⁵⁸¹ Sur l'histoire de la S.A.D.G. fondée en 1877, voir Dumont 1989.

moderne, à s'intéresser aux cinémas dans les années vingt. Or, dans la nouvelle décennie, comparée à son homologue, sa contribution paraît mince. D'une part, seuls cinq cinémas sont reproduits dans cette revue, entre 1931 et 1933. D'autre part, deux de ces œuvres ont été déjà publiées dans d'autres périodiques. Le Victor Hugo Pathé, premier cinéma à être présenté par *L'Architecte* en juillet 1931, a connu bon accueil, trois mois auparavant, dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*. De surcroît, *L'Architecte* ne fait que paraphraser, par endroits reprendre mot pour mot sans citer la source, le texte paru dans *L'Architecture d'aujourd'hui*. Cela ne va pas, d'ailleurs, sans déclencher la contestation de celle-ci. A noter toutefois que les illustrations ne sont pas les mêmes ; celles de *L'Architecture d'aujourd'hui* sont éloquentes, comprenant de beaux clichés du chantier et de la salle, mais *L'Architecte* a l'unique avantage de fournir le plan du balcon, absent dans la première. Ce détail mis à part, la revue de la SADG, ne fait que reproduire en moins bien l'article de son pair. De même, dans la publication du Cinéma Théâtre de l'Alhambra en mai 1932, *L'Architecte* est devancée d'un mois par *La Construction moderne*. Cette fois-ci, le soupçon de « plagiat » est moins pesant, d'abord, parce que le texte accompagnant les illustrations du projet est rédigé dans un style télégraphique, n'ayant rien à voir avec les explications prolixes de Charles Edouard Sée ; ensuite, il y a quelques éléments d'informations supplémentaires dans *L'Architecte* tels que l'installation de la cabine de manière que l'angle de la projection ne dépasse les 20°, ou des commentaires originaux comme l'interprétation de la façade « composée de grandes lignes accusant le plan »⁵⁸². Cela dit, la structure même du compte rendu de *L'Architecte*, n'est pas sans rappeler l'analyse du programme par le rédacteur de *La Construction moderne*. Ce dernier a résumé les principaux problèmes d'un cinéma en trois points : la visibilité et l'acoustique, l'évacuation et la sécurité, le confort concernant les sièges et l'aération de la salle. Or, l'article de *L'Architecte* commence par un paragraphe qui, intitulé « Directives générales », énonce les mêmes idées en d'autres termes :

*1° Placer le spectateur dans les meilleures conditions: visibilité parfaite, maximum de confort (bonne position assise, ventilation, chauffage) ; 2° Assurer une complète sécurité : mesures contre l'incendie, évacuation rapide ; 3° Donner à l'exploitant un instrument facile et complet : organisation scénique, cabine de projection, aménagement des loges d'artistes, administration.*⁵⁸³

La présentation du projet est ensuite structurée selon ces trois thèmes, chacun faisant l'objet d'un paragraphe d'explication. Aussi, quelques renseignements déjà fournis par l'ingénieur

⁵⁸² *L'Architecte*, 27^{ème} année, n° 5, mai 1932, p. 46.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 45.

Sée, sont repris dans *L'Architecte* ; le fait, par exemple, que l'Alhambra est l'un des premiers établissements où l'application de la nouvelle ordonnance de la Préfecture de Police, décrétée en 1927, a été exigée. En somme, l'article de cette revue n'apporte pas d'élément d'information considérable, ni de commentaire complémentaire par rapport à ce qui a été déjà donné par *La Construction moderne*. Quant aux illustrations, cette dernière revue est de loin plus riche.

Les publications de *L'Architecte* ne sont pas toujours de simples reprises ; elle a notamment la primeur de reproduire le Gaumont Palace en décembre 1931 et puis, en novembre de l'année suivante, l'immeuble et le cinéma du boulevard Raspail. Dans la présentation de ces deux salles, elle devance de plusieurs mois les autres revues. Illustré de plusieurs photographies (façade, hall d'entrée, vestiaire, salle), et seulement d'un plan et d'une coupe transversale, le Gaumont Palace est décrit dans un court texte, quoique la coutume de la revue l'eût voulu encore plus bref. Dès l'abord, *L'Architecte* voit l'enjeu de la reconstruction de l'ancien Hippodrome dans la meilleure adaptation de la salle au nouveau spectacle –cinéma parlant– et sa conception dans un « esprit beaucoup plus moderne de décoration architecturale »⁵⁸⁴. Suit alors la description de la façade, où est soulignée la dominance du « souci de l'effet lumineux ». Passant à l'intérieur, sont, tour à tour, sommairement évoqués le hall, la salle, les dépendances et la scène. De ce point de vue, les caractéristiques de l'œuvre sont, d'après le rédacteur de cette revue, les dimensions considérables et imposantes des espaces, la sobriété de la décoration, le doux éclairage de la salle faisant suite à l'illumination intense du hall et « le violent incendie de la façade », et enfin, les projections lumineuses sur le rideau de la scène comme élément décoratif. Le texte se termine par l'exposé, par endroits chiffré, des partis techniques : l'exécution des fondations, les travaux de charpente métallique, le système de chauffage-ventilation et les dispositions adoptées pour améliorer l'acoustique de la salle. Cet enchaînement du texte n'est pas loin des écrits d'Antony Goissaud, mais le texte de *L'Architecte* se caractérise par la rareté sinon l'absence des commentaires subjectifs, encore que les explications-mêmes soient censées impressionner le lecteur. Dans la présentation du cinéma Raspail [Fig. 115-116, p. 175], une méthode quelque peu différente est adoptée. Ici, le texte commence par le problème principal, « très difficile » à résoudre du projet qui consiste à créer la salle dans « la place inutilisable pour la construction des ateliers d'artistes ». Puis sont expliquées les deux solutions possibles, à savoir une salle enterrée ou au contraire surélevée, avant de développer cette dernière pour laquelle a opté l'architecte Elkouken. Après avoir très brièvement évoqué des questions telles que l'acoustique, la ventilation et l'installation de la

⁵⁸⁴ *L'Architecte*, 26^{ème} année, n°12, décembre 1931, p. 97.

cabine, l'article se termine par une courte appréciation de l'aspect formelle : « Quant à l'esthétique de la salle-même, peut-on lire, le but était, vu ses dimensions restreintes, de créer une intimité et de réagir sans tomber dans le vide des ornements surannés contre l'esprit mécanique qu'on croit trop fréquemment être la base de l'architecture moderne. »⁵⁸⁵ Notons à cet égard que le rédacteur de *L'Architecte*, comme la plupart de ses confrères d'ailleurs, se met volontiers du côté sinon à la place de « l'architecte », et se livre à la justification théorique des partis adoptés.

Dans la publication des cinémas, la part de *L'Architecture*, l'organe de la Société centrale des architectes français⁵⁸⁶, est encore moindre. Ceci alors même qu'elle reproduit dans ses livraisons de 1931, plusieurs salles de concert et de spectacle, notamment le Théâtre des Menus Plaisirs⁵⁸⁷ [Fig. 97-98, p. 172], réalisé par l'architecte Pingusson, qui devrait selon les plans de permis de construire, comporter une salle de cinéma en sous-sol, projet apparemment abandonné par la suite. De même, sera publié dans cette revue le Théâtre de Michodière, l'œuvre d'Auguste Bluysen, primée de la Grande Médaille de l'architecture privée par la Société centrale en 1933⁵⁸⁸. Cependant, les cinémas proprement dits parviennent rarement à gagner l'intérêt de *L'Architecture*, les seuls à trouver une place dans cette revue sont le cinéma Victor Hugo et le Gaumont Palace, deux des plus reproduits dans les périodiques d'architecture. Celui-ci ne manque pas d'impressionner par son gigantisme et le modernisme de son décor ; celui-là, connaît la fortune par sa disposition insolite en contrepente et les commentaires que cette innovation déclenche. En tout cas, *L'Architecture* publie à son tour ces deux œuvres déjà largement couvertes par les revues spécialisées, tout en essayant néanmoins d'y apporter sa touche. Ainsi, la publication du cinéma Victor Hugo est accompagnée de la reproduction d'une autre œuvre des architectes Charavel et Mélenès, le Pathé Palace de Marseille, projet de transformation du théâtre existant en « un cinéma moderne ». Illustré par plusieurs clichés photographiques et un plan, décrit dans un court texte d'à peine une demi-page, le cinéma marseillais sert en fait d'introduction à l'œuvre majeure des architectes parisiens. Sur cette dernière, on retrouve autrement formulées, les mêmes renseignements fournis dans l'exposé du projet par les architectes publié dans *L'Architecture* d'aujourd'hui, puis repris par *L'Architecte*. A cette description sont toutefois joints les plans de tous les étages de l'immeuble et plusieurs vues de la salle. Aussi est-elle suivie de l'article du magazine londonien attribuant l'invention de la salle en contrepente aux américains et la réponse de Charavel et Mélenès qui revendiquent

⁵⁸⁵ *L'Architecte*, 27^{ème} année, n°11, novembre 1932, p. 112.

⁵⁸⁶ Pour l'histoire de cette institution : <http://www.aa.archi.fr/article21.html>.

⁵⁸⁷ *L'Architecture*, Vol. XLIV, n° 5, pp. 177-180.

⁵⁸⁸ *L'Architecture*, Vol. XLVI, n° 9, p. 292.

cette invention et expliquent les études ayant abouti à cette disposition. Mais ces derniers éléments, on le sait, ont également été publiés, peu auparavant dans *La Construction moderne*.

Si la publication du Cinéma Victor Hugo semble une collecte et un assemblage de textes déjà parus, il en est autrement pour l'article sur le Gaumont Palace⁵⁸⁹. Celui-ci est signé par Raymond Cogniat (1896-1977), critique d'art et du théâtre, l'auteur, pour *L'Architecture*, de plusieurs articles sur les salles de spectacle. Cet article est composé d'un texte nettement plus long, d'une dizaine de pages, illustré d'une dizaine de vues photographiques et d'une coupe longitudinale. L'auteur commence par une dissertation prolixe sur les caractéristiques d'une salle de cinéma, notamment en comparaison avec le théâtre. Il souligne les différences entre le cinéma et le théâtre, d'abord en proportions de salle, vu que le cinéma « réussit à attirer un nombre beaucoup plus considérable de spectateurs » ; ensuite en matière d'aération, étant donné que le public est autorisé à fumer et que la continuité du spectacle de midi à minuit ne laissent pas le temps d'aérer la salle entre les séances ; enfin et surtout en ce qui concerne « les questions optiques ». Il explique alors longuement les différences essentielles des deux spectacles : d'une part, la bi-dimensionnalité de l'écran opposée à la représentation scénique qui se déroule dans l'espace tridimensionnel ; d'autre part, l'interaction de la salle et de la scène au théâtre, contrairement au cinéma où la salle est totalement obscure, le public passif. Tout cela conduisant à des dispositions de salle très différentes.

*Malgré ces différences fondamentales, rappelle ensuite Cogniat, le cinéma, en bien des circonstances, s'était installé dans des salles de théâtre et semblait s'y être trouvé assez à son aise puisqu'il ne s'était pas cru obligé d'y apporter des changements considérables. C'est que, répond-lui-même, il n'avait pas encore pris conscience de sa propre esthétique de même qu'à ses débuts l'automobile s'était contenté [sic] d'adopter la forme de voitures dont on aurait supprimé les chevaux et les brancards. Ce n'est que peu à peu, poursuit-il, que l'on trouve les lignes et les formes convenant à une nouvelle invention.*⁵⁹⁰

Cette proposition, d'ailleurs en grande partie inexacte puisque, comme nous l'avons montré, les cinémas primitifs des faubourgs étaient spontanément conçus en considération des nécessités de visibilité de l'écran, ne serait-elle pas à l'origine de la thèse dominante dans certains essais historiques sur l'architecture des cinémas, la thèse voulant que ces derniers

⁵⁸⁹ *L'Architecture*, Vol. XLV, n° 8, Août 1931, pp. 283-292.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 284.

ne fussent, avant les années trente, que des imitations du théâtre mal adaptées à la projection cinématographique⁵⁹¹ ? D'autant plus que la même prétendue analogie entre le cinéma et l'automobile est souvent invoquée à l'appui de cette thèse ; citons en l'exemple le plus intéressant : « ... tout comme la carrosserie des premières automobiles rappelaient [sic] celle des voitures hippomobiles, on s'inspira des salles de théâtre pour concevoir les salles de cinéma ... »⁵⁹². Quoi qu'il en soit, avant de se lancer dans une description détaillée du Gaumont Palace, Cogniat avance une autre thèse qui semble devoir faire lieu commun. Il s'agit du rapport de causalité entre « le brusque avènement du film sonore » et les « transformations radicales » des cinémas.

*A des préoccupations d'ordre psychologique, esthétique et optique, écrit ce critique d'art, qu'on avait jusqu'alors, tant bien que mal, accordées avec les anciennes salles de théâtre, se sont ajoutées des questions acoustiques, celles-ci impérieuses et n'acceptant pas facilement des compromis avec les anciennes esthétiques.*⁵⁹³

Or, encore une fois, nous avons montré que ces « transformations radicales » avaient été préparées par des réflexions théoriques et des expériences pratiques, dès le lendemain de la Grande guerre. Dans l'évolution spatio-formelle des salles aboutissant à « une esthétique tout à fait nouvelle » comme aime à l'appeler Cogniat, les exigences acoustiques n'ont joué qu'un rôle de catalyseur voire d'accélérateur.

Malgré sa version pour le moins contestable de l'évolution architecturale des cinémas, la démarche de Cogniat qui consiste à faire précéder la présentation du projet par une longue introduction évoquant le contexte historique et la place de l'œuvre en question, mérite d'être remarquée. Cette méthode que l'on n'a vu ni chez les architectes, ni l'ingénieur, ni les chroniqueurs écrivant sur les cinémas, relève probablement de son expérience en tant que critique d'art. Cette même caractéristique se manifeste à travers son analyse détaillée, exhaustive et fort intéressante de l'édifice, aussi bien sur les aspects formels que techniques et structurels. D'abord, l'étude minutieuse qu'il propose de la composition et de la construction de la façade permet la mise en évidence de son caractère typique, mieux appréciable dans une vue nocturne : la lumière comme « décoration principale », « intimement liée à l'architecture » « justifie certaines formes ou les complète ». Ensuite, il procède à l'exposé détaillé et analytique des espaces intérieurs, un peu dans le style de l'ingénieur Sée, sauf qu'il s'en démarque par sa pertinente analyse des formes et ses

⁵⁹¹ Voir entre autres et comme exemple Lacloche & Gribé 1987, p. 18.

⁵⁹² Cabezas 1985, p. 19.

⁵⁹³ *L'Architecture*, Vol. XLV, n° 8, Août 1931, pp. 284.

commentaires éminemment « critiques ». Nous nous contentons d'en citer quelques exemples. Analysant l'espace du hall d'entrée [Fig. 88, p. 170], Raymond Cogniat écrit :

*Les proportions de ce hall pourraient être discutables ; son développement en hauteur est sans doute trop grand par rapport à la largeur et à la profondeur, mais cette disproportion est rendue à peine sensible par les grandes verrières qui, suppriment les murs sur toute la hauteur, donnent une impression d'espace ; et par la couleur jaune clair qui, au dessus du revêtement de marbre du soubassement élargit sensiblement ce hall.*⁵⁹⁴

Si sur ce passage plane l'ombre d'un soupçon de parti pris à justifier l'architecte, dans son analyse formelle de la salle [Fig. 89, p. 170], le critique n'hésite pas à désapprouver ouvertement la disposition adoptée :

*... lorsque, tournant le dos à la scène, on regarde la salle, fait-il remarquer, on ne voit que des lignes horizontales ; aucune ligne verticale ne vient rompre ou varier ce rythme, cette sensation de longues vagues qui se succèdent et se superposent jusqu'au lointain du balcon, sans une rupture, sans un angle. Certes la ligne horizontale est apaisante, mais utilisée aussi exclusivement, elle crée, par trop de douceur, une curieuse impression de fatigue et de monotonie, presque de pesanteur et d'étouffement.*⁵⁹⁵

Que ce commentaire soit pertinent ou pas, c'est la première fois que dans la reproduction d'un cinéma, une disposition est « critiquée », argument à l'appui. Et il ne s'agit pas d'un cas isolé dans le texte de Cogniat ; tout au long de cet article, la description des espaces et des dispositions est doublée d'une évaluation esthétique, moins souvent technique, mais en tout cas argumentée quitte à réprover les choix de l'architecte. En voici un autre exemple :

*Dans les foyers, écrit-il, on ne s'est pas contenté de la lumière comme décoration. On a voulu plus de variété, utilisant les effets des bois, des papiers muraux et, dans certaines parties, des grandes fresques sur fond or. Le résultat est intéressant dans les détails, mais l'ensemble, par cette volonté de varier les aspects, manque un peu d'unité et ne reste pas dans la même belle sobriété que la salle.*⁵⁹⁶

Ainsi, malgré ses propositions historiquement discutables, et bien qu'il se termine en soulignant « l'ampleur de l'entreprise » et « la réussite de l'architecte », l'article de Raymond

⁵⁹⁴ Ibid, p. 288.

⁵⁹⁵ Ibid, p. 289.

⁵⁹⁶ Ibid, pp. 290-291.

Cogniat tend à dépasser la simple promotion pour s'approcher de « la critique », du moins sur les aspects spatio-formels, et à cet égard, il se distingue parmi les publications des cinémas de cette époque.

1.3.3. *L'Architecture d'aujourd'hui*

L'Architecture d'aujourd'hui, une revue se voulant d'avant-garde, est celle qui s'intéresse le plus aux salles de spectacles en général et aux cinémas en particulier. Nous avons déjà signalé son initiative, dès mars 1931, à donner la parole aux architectes du cinéma Victor Hugo, et par là-même, un exemple à suivre aux autres périodiques spécialisés. Pour voir le deuxième cinéma publié dans cette revue, il faut attendre la première livraison de 1932, mais entre temps, à diverses occasions notamment celle de l'étude des architectures étrangères, théâtre et immeubles comportant salle de cinéma font l'objet d'article ou de simple publication de plans non commentés⁵⁹⁷. Par ailleurs, cette revue se singularise, dès cette époque, par sa portée et vision internationale et son intérêt pour les architectures étrangères, et en particulier européennes. En tout cas, le premier numéro de 1932, rapporte le projet encore en cours de réalisation du cinéma Rex⁵⁹⁸. Cet article est abondamment illustré de photographies des différentes phases et parties du chantier, d'une vue de la maquette du projet, des plans du parterre et du balcon ainsi qu'une coupe longitudinale de la salle. Seul le gros œuvre achevé, le texte propose une description détaillée et parfois chiffrée des procédés de construction, évoquant les problèmes rencontrés et les solutions apportées dans la réalisation du projet. Les plans et la disposition intérieure ne font l'objet d'aucun commentaire, ni descriptif, et l'expose se termine par le rappel des complexités structurelles de l'entreprise et surtout la rapidité de l'exécution des travaux. Loin d'être sans intérêt sur la technique de construction, cet article n'aborde point le problème de la conception architecturale du cinéma. Cette question ne sera effectivement posée dans *L'Architecture d'aujourd'hui* qu'à travers un numéro spécial « salles de spectacles », paru en juillet 1933. Dans cet intervalle, le cinéma trouve une place quoique marginale dans quelques articles consacrés principalement à d'autres sujets. D'abord, pour sa livraison d'avril 1932, la revue fait appel à Julius Posener pour présenter à ses lecteurs l'architecte Eric Mendelsohn. Elle publie alors, commenté par Posener, plusieurs œuvres et projets de cet architecte dont le cinéma Universum de Berlin⁵⁹⁹. Dans l'explication de ce dernier,

⁵⁹⁷ Voir par exemple : « L'architecture contemporaine en Autriche », n° 7, 1931, p. 40, ou encore « Yougoslavie, Immeuble à Novi-Sad », n° 9, 1931, p. 36.

⁵⁹⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 3^{ème} année, n° 1, janvier 1932, pp. 39-45.

⁵⁹⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 3^{ème} année, n° 4, avril 1932, p. 7.

l'ancien collègue de Mendelsohn, commence par la question, ou désormais le cliché des différences du cinéma avec les anciennes salles de spectacle relevant du problème « optique ». Pour sa part, il oppose le cinéma au « schéma classique de la salle d'opéra du XVIIIe siècle », précisent que celle-ci étant « centrée, reposante en elle-même » ne saurait répondre aux exigences d'un cinéma « où tout est direction, attention, concentration vers l'écran ». Le problème consiste, selon lui, à « trouver une forme architecturale pour la salle longue, concentrée vers la scène », problème dont « la plupart de nos architectes avaient peur ». En vue d'éclairer ses propos et de mettre en valeur l'œuvre de Mendelsohn, Posener engage la comparaison entre deux salles construites à deux ans d'écart, dans la seconde moitié des années 1920 : l'Universum de son ancien « chef » [Fig. 129 à 131, p. 177], et le Capitole de son ancien « maître », Hans Poelzig [Fig. 63-64, p. 166]. Il considère que ce dernier, ayant « très bien compris que la vraie salle de cinéma, la salle en longueur [...] n'est plus ce qu'il appelle « Raum » (espace architectural) [...] l'espace couronné d'un centre surélevé au dessus des hommes qui le remplissent », tergiverse et « dissimule le problème du cinéma ». « Voici pourquoi, conclut Posener, la salle du Capitole [caractérisée par son énorme coupole] n'est pas une salle de cinéma ». Il croit que Mendelsohn, en revanche, réalise « une conception très personnelle diamétralement opposée au « Raum » dans le sens de Poelzig », une conception « très cinéma », car « la salle de cinéma doit se concentrer sur l'écran » et « toute la salle de Mendelsohn n'est qu'une émanation de la scène, ce n'est qu'une seule saillie, ancrée dans la scène ». A l'appui de cette interprétation, Posener invoque les deux éléments marquants de l'Universum : le balcon en forme de fer-à-cheval, et le plafond lumineux à nervures, tous deux convergents vers la scène. Aussi brillante que pût apparaître l'analyse de Posener, il semble confondre sinon amalgamer la « concentration sur l'écran » et la convergence vers la scène avec les nécessités optiques du cinéma. La galerie en fer-à-cheval qu'il qualifie de l'un des éléments de la conception « très cinéma » de Mendelsohn, est en fait très loin du type idéal de balcon pour ce genre de salle ; bien qu'évoquant un « constant mouvement vers la scène », cette forme afflige d'une mauvaise vision, les nombreux spectateurs placés sur les ailes latérales de la galerie. Autant cette œuvre de Mendelsohn est remarquable de par le modernisme de sa volumétrie et l'expressionnisme de son aspect extérieur, autant elle semble « classique » voire « archaïque » sur le plan de la disposition intérieure. Quoi qu'il en soit, cette note du futur historien d'architecture sur l'Universum reste le seul texte abordant le cinéma publié dans L'Architecture d'aujourd'hui, avant la parution de son numéro exclusivement consacré aux salles de spectacles.

La livraison de septembre-octobre 1933 de la revue se propose d'esquisser un large panorama transnational de la conception des « salles de spectacles ». Précédée de trois

textes analytiques en introduction, occupant à peine une dizaine de pages, la majeure partie de ce numéro est affectée à la publication d'un nombre impressionnant d'œuvres réalisées à travers le monde, de Moscou à New-York, de Madrid à Bratislava. Parmi les essais introductifs, le premier, intitulé « Tendances actuelles dans la construction des salles de spectacles » est particulièrement intéressant. Cet article signé Julien Lepage, pseudonyme de Julius Posener⁶⁰⁰, consacré en grande partie à l'histoire des théâtres, aborde aussi, en quelques paragraphes, la question de la salle de cinéma⁶⁰¹. Soulignant l'influence du modèle théâtral « encore très puissant », l'auteur estime que « le cinéma n'a que rarement osé s'affirmer dans ses propres formes ». Ces formes propres au cinéma seraient, selon lui, définies par « le souci d'une visibilité parfaite de l'écran de toutes les places » ; si sur ce point il ne fait que répéter un principe généralement admis, il se singularise néanmoins en ajoutant que cela est également vrai « après comme avant l'introduction du film sonore ». Posener met ainsi en cause, à l'encontre de Raymond Cogniat⁶⁰², l'impact inéluctable de l'acoustique sur l'esthétique de la salle. A l'appui de sa thèse, il avance cet argument : « Etant donnée la production mécanique du son, l'audition peut être sans dommage corrigée par des moyens mécaniques (haut-parleurs, etc.) ». A cet égard, il semble avoir raison, dans le sens où le problème acoustique est souvent réglé a posteriori ; en témoignent la plupart des rapports des revues, révélant que le traitement acoustique de la salle est entrepris après la mise au point, par l'architecte, du parti général, quelquefois même lors de la réalisation des travaux secondaires. Dans cette optique, Lepage ou Posener ne manque pas d'esquisser « les propres formes » du cinéma, citant comme exemple le Gaumont Palace : « une salle non concentrique, plutôt longue, pas trop large, mais qui s'élargit vers le fond », autrement dit une salle en éventail, comportant « une et au maximum deux galeries profondes dont la disposition doit avoir presque un caractère d'amphithéâtre ». Cette dernière recommandation paraît, d'ailleurs, superflue car comme nous l'avons vu, sauf dans le projet initial du cinéma Marignan modifié par la suite, jamais il n'est prévu pour une salle de cinéma plus de deux galeries. De même, d'après Posener, nul besoin, dans un cinéma, de « foyers riches », ni de « décor somptueux ». En revanche, vu que « la visite d'un cinéma est, en général, quelque chose d'improvisé », il suggère « un extérieur destiné à capturer l'attention du passant » ; encore une vieille préconisation reprise, quoique complétée, cette fois, par la mention de « l'architecture-affiche développée dans les cinés d'actualités de Paris » comme meilleure réponse à ce besoin ; nous analyserons ce type de salles prochainement. En résumé, Posener est, par principe, contre « l'introduction des éléments de théâtre » dans les constructions de cinémas, estime que le rideau est « un atavisme » ; la

⁶⁰⁰ Voir Vigato 1994, p. 367.

⁶⁰¹ L'Architecture d'aujourd'hui, 4^{ème} année, n° 7, septembre-octobre 1933, p. 5.

⁶⁰² Voir supra, p. 306.

scène, une source d' « angoisse » pour le public quand l'écran est levé, car ce dernier se trouverait alors diminué du « monde des illusions » à « une carte postale ». L'auteur fait suivre l'énoncé de ces propositions doctrinales par une rapide évaluation de leur application aux cinémas actuels : « en tout cela, affirme-t-il, le petit cinéma nous semble avoir devancé le cinéma moyen et grand ». Il taxe ces derniers de chercher à créer « notamment dans les pays anglo-saxons, des illusions de théâtre ou de grand opéra ». Comme témoin, Posener pointe, sur un ton presque dédaigneux, les salles atmosphériques, « la dernière innovation américaine » dont il accuse d'ailleurs quelques théâtres parisiens de suivre « aveuglément » l'exemple. A la fin de sa réflexion sur le cinéma, pour ménager la transition à l'étude des salles de musique, il insiste, encore une fois, sur la primauté du problème optique sur l'acoustique dans un cinéma : « Si la visibilité, écrit-il, est le seul facteur constituant dans la formation des salles de cinéma, on pourrait supposer que l'acoustique joue le même rôle pour la construction des salles de concerts ». Or, n'est-ce pas que les formes les mieux adaptées à l'optique cinématographique s'avèrent également propices à la bonne propagation des ondes sonores ?

Pour en revenir aux œuvres publiées dans ce numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui*, il faut d'abord signaler la classification des salles en cinq catégories : les théâtres regroupés dans deux sous-catégories : « le théâtre traditionnel français », et les « tendances nouvelles dans la conception du théâtre », occupent à peine une vingtaine de pages. La part belle est faite aux cinémas ; catégorisés en « Grands cinémas et Music-halls » puis « Petites salles », ils s'approprient plus de la moitié du volume qui se termine d'ailleurs par la reproduction de quelques « Salles de musique et salles de fêtes ». Concernant les grands cinémas, est d'abord exposé le cas parisien, à travers notamment quatre exemples : le Paramount, le Rex, le Marignan et le Gaumont Palace. Les plans et les vues photographiques censés assez parlants, ces quatre projets ne sont guère commentés, mais simplement introduits par une brève note signée P.V. Nous avons déjà évoqué l'essentiel des remarques de Pierre Vago : voyant en Paramount le modèle suivi par « presque tous les grands cinémas de Paris » tel le Marignan, il souligne néanmoins deux exceptions antagoniques : le Rex et le Gaumont, critiquant ouvertement le premier, saluant « la grandeur » et la « simplicité harmonieuse » du second tout en qualifiant sa façade « d'une architecture douteuse ». Ajoutons à cela la dernière phrase du jeune rédacteur en chef de la revue, qui croit ainsi esquisser le tableau de l'architecture cinématographique parisienne : « Paramount, Marignan, Rex, Gaumont, conclut-il, toute l'histoire du cinéma-music-hall de Paris est là. »⁶⁰³ Cette introduction de Vago est suivie des plans et des images des quatre cinémas, avec comme seuls

⁶⁰³ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 4^{ème} année, n° 7, septembre-octobre 1933, p. 31.

commentaires, une courte notice sur l'appareillage électrique du Marignan réalisé par la maison Clémançon, puis un bref descriptif de quelques lignes du Gaumont Palace sous la plume de J. L. (Julien Lepage, de son vrai nom Julius Posener)⁶⁰⁴. Celui-ci considère le Gaumont comme « le premier cinéma géant de Paris » qui « réunit dans sa conception des mérites et des défauts extraordinaires ». D'une part, il signale des « mérites » tels que la forme de la salle « bien adaptée à sa destination », et la « solution tout à fait satisfaisante » apportée au « problème assez délicat de deux galeries ». De même, il apprécie « les effets de lumière », la facilité d'évacuation et la « tenue agréable et très sobre » de la salle, mais désapprouve en revanche, le luxe « de mauvais goût » des couloirs et le « foyer-vestibule énorme » du Palace ; somme toute, une « critique » rappelant grosso modo celle de Raymond Cogniat, quoique en beaucoup plus courte et nettement moins argumentée.

La présentation de ces temples cinématographiques de Paris est suivie de la reproduction de plusieurs grands cinémas réalisés à travers le monde ; ceux-ci faisant l'objet de commentaire et de description plus ou moins longue, parfois présentés seulement par quelques plans et photographies. Le Cinéma Métropole de Bruxelles [Fig. 132, p. 177], par exemple, est richement illustré et amplement décrit par A. Blomme, l'architecte même de l'édifice, sur plusieurs pages⁶⁰⁵. L'exposé de l'architecte Blomme se caractérise par l'accent mis sur quatre traits principaux : « vision, acoustique, ventilation, circulation », complété par un descriptif de la décoration. Ce qui mérite une attention particulière dans la conception de cette salle à double balcon, c'est l'installation de la cabine de projection ; comme le souligne l'auteur lui-même, elle « est établie à un niveau tel que l'axe de la projection est perpendiculaire à l'écran, celui-ci restant rigoureusement d'aplomb sur l'horizon réel, disposition ne créant aucune déformation de l'image ». A cet égard, le cinéma bruxellois jouit d'un gros avantage par rapport à ses pairs parisiens aux cabines juchées en haut du deuxième balcon. Au reste, de par sa disposition générale, notamment son décor lumineux, cette salle n'est pas sans rappeler le Gaumont Palace de Paris, son aîné d'une année. Les deux cinémas madrilènes publiés juste après l'exemple bruxellois, tous deux œuvre de l'architecte espagnole Luis Gutierrez Soto [Fig. 133 à 134, p. 178], sont présentés l'un uniquement par des vues intérieures et extérieures, l'autre par des plans et photographies, ces documents accompagnés de la simple notice : « Remarquer l'aménagement particulièrement heureux des foyers et couloirs de circulation pour les deux salles »⁶⁰⁶. Parmi les quatre cinémas allemands reproduits, les deux construits à Belins par l'architecte Rudolf Fraenkel et le cinéma Ufa de Cologne sont décrits en un voire deux paragraphes, par le

⁶⁰⁴ Ibid, p. 35.

⁶⁰⁵ Ibid, pp. 36-40.

⁶⁰⁶ Ibid, pp. 41-44.

rédacteur allemand de la revue, J. Posener. L'Universum de Stuttgart et les deux salles suisses, à Saint Gallen et Zurich [Fig. 135, p. 178], font, au contraire, l'objet d'une explication non signée de quelques lignes seulement, évoquant brièvement la principale caractéristique de ces salles. Tous ces projets sont présentés par plusieurs vues des espaces intérieurs, de la façade, des plans et parfois une coupe⁶⁰⁷. Après les pays germanophones, place aux anglo-saxons. La présentation des cinémas américains et anglais est précédée d'une introduction rédigée par un certain Dexter Morand⁶⁰⁸. Celui-ci vise à exposer le contexte et « les principes présidant à la construction des cinémas en Angleterre et aux Etats-Unis », principes qui seraient d'après lui « approximativement les mêmes » dans les deux pays. La première singularité évoquée par Morand consiste en la forte « spécialisation » aussi bien au niveau de la commande que de l'élaboration des projets. Il explique que, chez les anglo-saxons, « l'édification des salles de cinéma est réservée à des consortiums puissants appartenant à l'art cinématographique ou théâtral », ceux-ci faisant toujours appel à des « architectes qui se sont spécialisés » en la matière. Cette affirmation est suivie de la mention, pour chacun des deux pays, de quelques consortiums et architectes spécialistes. Sur la conception architecturale des cinémas, l'auteur souligne les particularités à travers une analyse comparée des exemples de salles de part et d'autre de l'Atlantique, d'abord au niveau de la façade et de la décoration, puis sur la disposition intérieure. Dans le cas des Etats-Unis, il fait surtout remarquer l'influence de « l'étude de la psychologie des foules [qui] est extrêmement développée ». Cette dernière a conduit, selon lui, à une composition de façade « typique », aisément reconnaissable par le public, contrairement à l'Angleterre « où l'on trouve une plus grande variété de conception ». De même, l'importance du hall, des foyers et pièces secondaires, ainsi que l'abondance de la décoration intérieure dans les cinémas américains ressortissent, d'après Morand, au constat psychologique que « le bon goût n'est apprécié que par quelques personnes de grande culture. Or, les magnats de l'art cinématographique s'adressent avant tout aux masses et ils estiment que les masses exigent tout ce qui leur donne l'apparence du luxe et de la richesse ». Il ajoute qu'en matière de décoration, ces mêmes règles ont été adoptées par les anglais, jusqu'à il y a quelques années, « quoique avec moins de luxe ». En revanche, dans les cinémas anglais, les espaces secondaires n'ont pas la même ampleur, et se limite souvent à un salon de thé. Dans l'aménagement intérieur des salles, Morand note « la place prépondérante » de la technique et l'observation de certains « standards », aussi bien en Amérique qu'en Angleterre. Il évoque notamment les problèmes de la cabine et du balcon ; celle-là étant toujours placée telle que l'angle des rayons de projection avec l'horizontale soit inférieur à

⁶⁰⁷ Ibid, pp. 45-58.

⁶⁰⁸ Ibid, pp. 59-61.

26°, celui-ci disposé sur une pente ne dépassant pas 35°. Ce bref exposé des situations américaine et anglaise est suivi de « Quelques exemples significatifs de U.S.A. » entre autres deux salles New-Yorkaises, décrites succinctement par Julius Posener⁶⁰⁹. Si les cinémas américains sont plutôt bien représentés dans ce panorama mondial, les salles soviétiques, en revanche, n'occupe qu'une place mineure : une seule page, deux vues intérieures de « deux théâtres construits en URSS », sans aucun commentaire⁶¹⁰. Et cela alors même que l'une de ces salles, le Théâtre Camerny de Moscou [Fig. 138, p. 178], l'œuvre de Konstantin Melnikov, l'architecte-peintre constructiviste de l'avant-garde russe⁶¹¹ paraît particulièrement intéressante de par sa double galerie portée par une structure apparente dans la salle. De même, deux cinémas de Prague et deux salles de Bratislava sont présentés par quelques vues intérieures, sans plus d'explication qu'une courte notice signée Pierre Pinsard⁶¹². Ce dernier, rentré d'un séjour en Europe centrale pour la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, dans la perspective d'une étude sur l'architecture moderne en Tchécoslovaquie, se contente d'expliquer que, vu la densité du tissu urbain à Prague, « presque tous les cinémas ou théâtres sont situés dans les sous-sols des grands bâtiments commerciaux »⁶¹³ ; et qu'en outre, généralement en Tchécoslovaquie (Brno, Prague) l'entrée des salles de spectacles est aménagée dans « des passages qui percent le centre des villes », ceci ayant permis quelquefois aux architectes de créer des « combinaisons amusantes ». Nul commentaire, cependant, sur la disposition intérieure des quatre salles reproduites qui, d'ailleurs, se caractérisent par un balcon en U ; l'absence d'un deuxième balcon étant compréhensible car les salles sont « enterrées » [Fig. 137, p. 178]. Ainsi s'achève la partie consacrée aux grands cinémas ; un tour d'horizon, exposant successivement quelques exemples des architectures cinématographiques nationales regroupés par affinités culturelles, mais sans aucun effort de comparaison, ni de conclusion.

A ce type de « grand cinéma », *L'Architecture d'aujourd'hui* oppose une catégorie de « petites salles ». Celle-ci, apparemment caractérisée par des proportions moindres, semble également se différencier par d'autres critères proprement architectoniques, puisqu'on y retrouve à côté des salles effectivement petites, des établissements d'une capacité importante comme le cinéma Flamman de Stockholm avec un millier de places, et le Roxy de Bruxelles à double balcon ; ceux-ci incarnent en fait le maillon intermédiaire entre les deux extrémités. En tous les cas, l'étude de cette catégorie de salles n'est guère différente

⁶⁰⁹ Ibid, pp. 63-65.

⁶¹⁰ Ibid, p. 68.

⁶¹¹ Voir sur cet artiste : Fosso 2000.

⁶¹² Pour la biographie de ce peintre-architecte-décorateur voir :

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_PINPI_fonds-322

⁶¹³ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 4^{ème} année, n° 7, septembre-octobre 1933, p. 69.

de la précédente ; la plupart des exemples sont présentés, outre des vues photographiques et plans, par un court descriptif qui évoque la principale caractéristique de la salle (Ciné Opéra, Raspail, Roxy, Decsi à Budapest). Quelques autres sont reproduits sans aucun commentaire (Rotenturm de Vienne, Palazzo de Brescia), et un seul fait l'objet d'une description plutôt détaillée de la part de l'architecte même du cinéma (Flamman de Stockholm). Ainsi, dans le cas du Ciné Opéra, l'œuvre d'Auguste Bluysen, l'accent est mis sur « la voussure atmosphérique » de la salle qui avec ses « quelques étoiles scintillantes », donne « une petite illusion d'un ciel par une belle nuit »⁶¹⁴. L'architecte Bluysen reprend donc, dans une version fort assagie, l'expérience du Rex. Quant au Raspail, qualifié de « type du petit cinéma de luxe », sont soulignées la « forme agréable de la salle », sa « simplicité marquée » et sa décoration cantonnée dans les courbures du balcon et des parois⁶¹⁵. Le cinéma Decsi de Budapest [Fig. 139, p. 179], présenté comme « la première et jusqu'à présent la seule salle moderne de la Hongrie », est apprécié pour l'absence de tout « artifice décoratif », et sa « qualité la plus remarquable », un éclairage « en relations directes avec la conception architectonique de la salle »⁶¹⁶ ; ceci rappelle encore une fois le décor lumineux expérimenté, entre autres mais d'une manière plus marquante, au Gaumont Palace de Paris. Le cinéma Flamman de Stockholm s'en rapproche encore davantage si l'on se réfère à la description de son architecte, Uno Ahren [Fig. 140, p. 179]. Celui-ci, dans l'exposé de son projet, évoque succinctement les « points de vue » d'où il a entamé la conception de la salle, et souligne dans ces termes l'important rôle décoratif de la lumière : « L'éclairage est maître et par suite les limites de la salle ne signifient rien ; toute fantaisie est libre ; les projecteurs installés contre les piliers et l'appui du balcon peuvent, en certaines occasions, projeter des images sur les murs et le plafond »⁶¹⁷ ; un dispositif que nous avons, d'ailleurs, vu précocement expérimenté par Henri Sauvage, en 1920, dans le cinéma Sèvres de Paris. Ceci dit, le texte d'Uno Ahren est autrement intéressant. Cet architecte a cosigné, peu auparavant, en 1931, avec cinq de ses confrères, tous suédois, parmi lesquels Gunnar Asplund et Sven Markelius, un manifeste intitulé « Acceptera ! » (Admettez !), sorte de plaidoyer en faveur du fonctionnalisme, standardisation et production architecturale en série⁶¹⁸. En posture, donc, de « théoricien », l'architecte suédois fait suivre l'exposé de son projet par un court passage théorique :

Quelle est, s'interroge-t-il, la fonction de la salle au point de vue psychologique ? Lui-même de répondre : C'est de faire ressortir le film comme s'il s'agissait d'une scène réelle ;

⁶¹⁴ Ibid, p. 81.

⁶¹⁵ Ibid, p. 86.

⁶¹⁶ Ibid, p. 94.

⁶¹⁷ Ibid, p. 89.

⁶¹⁸ Pour le texte intégral et quelques commentaires voir Frampton 2008, p. 145 et suivantes et l'introduction.

en elle-même la salle n'a pas d'intérêt, c'est une abstraction (couleurs foncées, aucune décoration).

Dans cette optique, il n'hésite pas à révéler ses divergences de vues avec le commanditaire du cinéma, pourtant une puissante société d'exploitation, « propriétaire de la plupart des cinémas de Stockholm ». Ainsi aurait-il voulu supprimer le rideau de la scène et le remplacer par des parois coulissantes qui recevraient des effets d'éclairage quand aucun film ne passe ; l'idée à laquelle il a dû renoncer sous l'influence de l'exploitant. En revanche, malgré le scepticisme de ce dernier, il a pu maintenir l'absence de décoration et la coloration sombre dans la salle. Il se réjouit enfin que : « l'expérience a prouvé que le public de Stockholm s'est montré bien disposé en faveur de cette nouvelle forme de cinéma ».

Si l'architecte Ahren conçoit le cinéma comme une machine à créer l'illusion du réel, *L'Architecture d'aujourd'hui* publie dans la même catégorie des « petites salles », de nombreux exemples d'un autre type de cinémas conçus tels une machine à visionner les réalités filmées ; il s'agit des salles d'actualités. Vu leur programme différent et leur conception particulière, elles pourraient être considérées comme l'antithèse des « temples cinématographiques ». Elles méritent donc que leur soit consacré un chapitre à part entière, étudiant leur apparition, leurs caractéristiques architecturales et leur devenir.

2. Cinéma d'actualités, antithèse ou synthèse ?

2.1. Le phénomène Cinéac

2.1.1. Les actualités au cinéma

L'idée de transmettre les actualités par le film remonte aux origines-mêmes du cinématographe. Les premières projections cinématographiques, celles présentées par les frères Lumière, *l'Entrée du train à la gare de Sciotta* par exemple, n'ont pour objet que des scènes de la vie quotidienne, des épisodes du spectacle de la rue, mais également des événements d'actualités : des visites de souverains et chefs d'états, scènes reconstituées de guerre ou d'attentat. Le cinéma est, en fait, considéré, à ses débuts, comme un moyen de conserver et de restituer l'image de la réalité. C'est Charles Pathé qui, le premier, propose un « journal filmé » au public parisien. Il crée son Pathé-Journal en 1908-1909 ; mais sa première salle spécialisée en actualités ne verra le jour qu'en 1912⁶¹⁹. Les concurrents emboîtent le pas à « la firme au coq » ; comme le fait remarquer Jean-Jacques Meusy : « Pathé n'a pas été longtemps le seul à produire un journal hebdomadaire. Le 21 octobre 1910, Gaumont, qui disposait déjà d'un service d'actualités, sort le numéro 1 de son Film-Gaumont-Actualités »⁶²⁰. Face à cette concurrence et pour garder son avance, Pathé rend son journal, dans un premier temps, bihebdomadaire, paru le mardi et le vendredi, avant qu'il ne devienne, en octobre 1913, quotidien. Cette émulation conduisant, selon le même historien, à ce que « les journaux d'actualités se développent beaucoup au cours des années 1910-1914 et deviennent une composante des programmes de presque toutes les salles »⁶²¹. En effet, les actualités restent partie intégrante du programme des salles dans l'après guerre, quoique le film de fiction soit toujours la principale « attraction ». Le « journal filmé » est généralement servi en « hors-d'œuvre », au début du spectacle ; un mode de programmation qui n'est guère apprécié par les « cinéphiles » ; on l'a déjà remarqué notamment à travers la critique que fait Louis Delluc des programmes uniformes des salles en 1919⁶²².

⁶¹⁹ Pour l'historique du Pathé Journal voir <http://www.gaumontpathearchives.com/simple.php?html=101>.

⁶²⁰ Meusy 1995, p. 248.

⁶²¹ Ibid.

⁶²² Voir supra, p. 254.

Par ailleurs, la juxtaposition des actualités et du drame cinématographique ne va pas sans soulever la question de la vérité ou de la fiction du film ; question qui demeure longtemps l'un des sujets polémiques de la théorie du cinéma. La réflexion « le cinéma, doit-il donner à rêver ou plutôt confronter l'homme à la réalité ? » fait ainsi naître, dans les années vingt finissant, un nouveau genre, contrevenant au cinéma-fiction, que l'on nommera « cinéma-vérité ». Nous avons déjà évoqué le rôle fondateur du cinéaste russe, Dziga Vertov l'auteur, en 1929, du fameux film *L'homme à la caméra* ; « Le fondamental, l'essentiel, avait-il écrit quelques années auparavant, c'est la ciné-sensation du monde. Notre principe, l'utilisation de la caméra [...] pour explorer le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace »⁶²³. En tout cas, il existe, à cette époque, une offre mais aussi une demande non négligeable provenant surtout d'une partie de l'élite⁶²⁴, qui boudant devant la médiocrité des drames cinématographiques, préférerait voir en cinéma un moyen d'instruction et d'information plus sérieux, tel que les Lumière eux-mêmes considéraient leur invention aux débuts⁶²⁵. Sans confondre totalement le journal filmé et le cinéma-vérité, il faudrait reconnaître que ces formes cinématographiques relèvent toutes deux d'une approche théorique opposée au cinéma-fiction. Avec les salles d'actualités ces nouvelles formes cinématographiques trouvent une traduction architecturale. Il paraît enfin que l'anticipation de la revue *l'Esprit nouveau* qui prévoyait, dès 1921, la nécessité de concevoir des salles différentes pour divers spectacles cinématographiques à venir, s'approche de la réalité.

2.1.2. Premier circuit de salles d'actualités

Une vingtaine d'années après l'ouverture du Pathé Journal, l'idée de créer des salles proposant uniquement des actualités est reprise, d'abord aux Etats-Unis par de grandes compagnies de production de films⁶²⁶, puis en Europe et notamment en France par un exploitant expérimenté, dénommé Reginald Ford. En ce début des années trente, l'introduction du son permet aux bandes d'actualités de devenir spectacle à part entière et davantage, un vrai « média », nettement plus informatif et plus attractif que les projections de scènes d'actualités accompagnées d'intertitres. Le nouveau héros des journaux filmés, en France, est souvent qualifié d'un « caractère imaginaire », débordant d'une énergie exceptionnelle⁶²⁷, animé par un « esprit méthodique et rationnel », appliquant

⁶²³ Banda & Moure 2011, p. 88.

⁶²⁴ Nous avons vu plus haut l'exemple de Le Corbusier, voir supra p. 187.

⁶²⁵ Voir supra, p. 23.

⁶²⁶ Sur le rôle des grandes compagnies américaines, voir Choukroun 1997 et Meusy 1997, p. 94.

⁶²⁷ Lacroche 1981, p. 178.

« systématiquement des études de marché » dans ses affaires⁶²⁸. A ce propos, les historiens rapportent une anecdote assez significative⁶²⁹, d'après laquelle avant de procéder à l'achat d'une propriété pour un établissement cinématographique, Reginald Ford engage ses commis à observer et enregistrer, sur plusieurs jours et à des horaires différentes, le nombre de passants devant l'immeuble en question. Il ne décide pas de la réalisation du projet tant que les chiffres et les analyses ne s'avèrent pas favorables. Cependant, la vie professionnelle de cet homme d'affaire d'origine britannique n'a pas été toujours débordante de succès. Débutant sa carrière cinématographique au lendemain de la Grande guerre, à New-York, dans l'importation de matériel et films français⁶³⁰, il devient, ensuite, directeur de salle à Londres, puis producteur de films à Paris. Son investissement dans quelques affaires ruineuses sur les côtes méditerranéennes, notamment à Cannes, le fait échouer, vers la fin des années 20 chez Jacques Haïk. La fréquentation de ce dernier, lui-même un exploitant fort ambitieux dont nous avons connu le projet du cinéma Rex, semble apporter un nouveau souffle dans la vie professionnelle de Reginald Ford. Les deux hommes se seraient-ils influencés mutuellement ? Leurs rapports restent à mettre en lumière. Néanmoins, alors même que le plus beau fleuron des Etablissements Haïk est en cours de réalisation, Ford inaugure sa première salle d'actualités, à Montmartre, le 2 juillet 1931, baptisée Ciné Actualités dont dérivera peu après la forme contractée « Cinéac ». Le succès n'est pas immédiatement au rendez-vous ; la concurrence des cinémas des boulevards sévit-elle, ou la réticence du public devant un programme insolite et trop sérieux⁶³¹ ? En tout cas, conscient de la pertinence de ces initiatives, Ford poursuit son entreprise âprement, et entame la reconversion en Cinéac d'une salle existante sur le boulevard des Italiens. Et ce, avec « deux idées de génie » que Kauffmann et Renié décrivent ainsi :

*... la première est de s'associer à un journal local dont il utilise le nom comme enseigne, transformant ainsi le cinéma en quotidien lumineux. La deuxième est d'avoir demandé à deux architectes de créer une image de marque pour ses cinémas, Pierre de Montaut et Adrienne Gorska appartenant au mouvement moderne parisien et membres de l'UAM.*⁶³²

Parmi ces deux mesures, si la première paraît effectivement originale, la seconde, en revanche, n'est pas totalement innovante ; nous avons vu qu'à cette même époque le

⁶²⁸ Meusy 1997, p. 93.

⁶²⁹ Ibid. témoignage recueilli par Jean-Jacques Meusy du beau frère de Ford ; également cité in Lacloche 1981, p. 178.

⁶³⁰ D'aucuns prétendent qu'il a même connu et vécu à Hollywood, cf. Lacloche 1981, p. 178 ; or il ne semble pas s'être rendu sur les côtes ouest des USA ; pour une notice biographique détaillée de R. Ford, voir Meusy 1997, p. 120.

⁶³¹ Sur l'accueil du premier Cinéac et son avenir : Meusy 1997, p. 96.

⁶³² Kauffmann & Renié 1985, p. 36. Sur l'Union des Artistes Modernes, voir Barré-Despond 1986.

principe de réserver une « identité architecturale » aux cinémas est général aux Etats-Unis. Comme le souligne Dexter Morand dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, les consortiums commanditaires des salles américaines exigent des architectes que soit adoptée une composition de façade quasi identique pour rendre les cinémas facilement reconnaissables⁶³³. En outre, même à Paris, ce dispositif n'est pas sans précédent ; nous en avons remarqué l'exemple dans la façade-type établie par Georges Malo pour la société Cinéma Exploitation, façade-type dont des variantes sont encore réalisées aux débuts des années trente [voir le Grand cinéma Polo, p. 128]. En tous les cas, la publicité faite par le quotidien parrainant la salle⁶³⁴, et l'architecture identificatrice et progressivement perfectionnée des Cinéac finissent par apporter leur fruit ; grâce à un succès exponentiel, Reginald Ford installe, entre 1931 et 1937, date de sa mort prématurée, plus de vingt Cinéac à travers l'Europe ; en France à Paris, Marseille, Lille, Nice, Strasbourg, Toulouse ; à l'étranger, en Belgique, Hollande, Grèce, Pologne, etc. Aux deux facteurs de la réussite de l'entreprise de Reginald Ford, il faudrait ajouter l'étude de l'implantation des salles à laquelle nous avons déjà fait allusion. Destinés à un public populaire ayant « un bout de temps à tuer », ou une plage d'attente à combler, les Cinéac devraient servir de passe-temps aux badauds, aux commerçants, aux oisifs, qui plus est moyennant un prix modique (le quart voire le cinquième d'une place dans les grands cinémas⁶³⁵). Partant, ils sont d'abord établis dans les lieux de passage, à proximité des commerces, et ensuite trouvent leur terre d'accueil dans les gares où les voyageurs constituent une réserve renouvelable et inépuisable de spectateurs.

Ceci dit, une part importante du succès des Cinéac est, très souvent, attribuée à l'apport du tandem d'architectes qui se voit confier la conception et la réalisation de la plupart des salles du circuit. D'une part, Adrienne Gorska, née en 1899, russe d'origine polonaise, chassée du pays, comme la majorité de la bourgeoisie moscovite, suite à la révolution d'octobre. Avant d'arriver en France, elle a entamé des études d'architecture à l'Ecole Polytechnique de Varsovie⁶³⁶. A Paris, elle intègre l'Ecole spéciale d'Architecture, une école privée où a, également, fait ses études Robert Mallet-Stevens ; ce dernier éprouvant une grande amitié à l'égard de l'élève immigrée⁶³⁷. Sortie de l'école en 1924, Gorska rencontre Pierre de Montaut dans le cabinet de Nicod et Molinié où tous deux sont « nègres » de ces Grand Prix de Rome⁶³⁸. Avant de devenir l'auteur des Cinéac, Gorska se fait remarquer par

⁶³³ Voir supra, p. 313.

⁶³⁴ Pour les modalités d'association des journaux avec la Cinéac, Meusy 1997, p. 95.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ *La Construction moderne*, n° 9, 49^{ème} année, 26 novembre 1933, p. 134.

⁶³⁷ Cf. Midant 1996, p.344.

⁶³⁸ Barré-Despond 1986, p. 468.

les Artistes modernes comme une vraie architecte praticienne adepte des idées modernes, à travers notamment ses deux immeubles de Passy et de Neuilly ; ce dernier, exposé avec le Ciné Actualités de Montmartre à l'Exposition annuelle de l'UAM, en 1932, est qualifié par *L'Architecture d'aujourd'hui* -soulignons-le une revue d'avant-garde - « d'inspiration allemande, mais traité avec sobriété », et encore « un travail propre, un peu trop cubiste »⁶³⁹. Ce rigorisme moderniste se manifeste aussi bien dans ses œuvres que dans ses paroles ; lors d'une interview en cette même année 1932, elle déclare, quitte à paraître « prétentieuse » : « ... je trouve tout si laid : ces pâtisseries au plafond, ces petites moulures, ces petites boiseries. J'aime tellement ce qui est clair, net, simple, les surfaces reposantes, l'harmonie ... »⁶⁴⁰. Et pourtant, à la réalisation de la première salle de Reginald Ford, elle aurait, selon Jean-Jacques Meusy, un rôle de décorateur et d'architecte d'intérieur, les travaux de structure étant confiés à un certain Victor Lesage⁶⁴¹ ; mais plus tard, dans le recueil des cinémas qu'ils ont construits, Adrienne Gorska et Pierre de Montaut comptent cette salle parmi leurs propres œuvres⁶⁴². En tout cas, le premier Cinéac, restera le seul à ne pas porter le sceau commun de ce couple d'architectes. L'aîné de son associée de sept ans, né à Oloron-Sainte-Marie, Pierre de Montaut, lui, débute sa formation d'architecte à l'Ecole de Toulouse en 1911. Diplômé à l'Ecole des Beaux arts de Paris en 1922, il réalise plusieurs projets conçus dans un esprit plus ou moins moderniste sur la Côte d'Azur, à Cannes, avant de s'associer à Adrienne Gorska et devenir avec elle membre de l'Union des artistes modernes⁶⁴³. Il est fort tentant de reconnaître un rôle de « catalyseur » à Robert Mallet-Stevens dans la formation du trio Ford-Gorska-de Montaut ; celui-là entretenant des relations avec chacun de ceux-ci, de par ses postures d'enseignant, de fondateurs et président de l'UAM, et d'architecte cinéophile proche des milieux cinématographiques. Or, à défaut d'archive, cela ne saurait être, à ce jour, qu'une simple hypothèse. Quoi qu'il en soit, cette association d'un exploitant actif et inventif, avec un tandem de jeunes architectes d'avant-garde ne manque pas de marquer de son empreinte l'exploitation et l'architecture cinématographique parisienne pendant les années trente. Ceci d'autant plus que leur œuvre bénéficie d'un grand intérêt et d'une large couverture de la part des revues spécialisées. En outre, les architectes eux-mêmes n'hésitent pas à prendre la plume pour propager leurs idées et à mettre en valeur leurs réalisations.

⁶³⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 3^{ème} année, n° 1, Janvier 1932, p. 11.

⁶⁴⁰ *Femme de France*, août 1932, cité in Meusy 1997, p. 98.

⁶⁴¹ Meusy 1997, p. 94. Quel rapport avec Robert-Joseph-Paul Lesage, diplômé en 1902, l'auteur avec Feuneville du cinéma Parmentier en 1907 ?

⁶⁴² Montaut & Gorska 1937.

⁶⁴³ Midant 1996, p. 344 ; Barré-Despond 1986, p. 468 ; sur l'Union des artistes modernes : Ibid, p. 45.

Attendu sa ligne éditoriale, nulle surprise que *L'Architecture d'aujourd'hui* soit la première séduite par ce genre d'exploit. Dans son reportage de l'Exposition de l'UAM, s'intéressant à Adrienne Gorska, la revue publie deux photographies intérieures de « la salle de cinéma Le Journal » [Fig. 141-142, p. 179], et se contente pour tout commentaire de ces quelques mots : « ... la jeune architecte a essayé de tirer le meilleur parti possible des faibles moyens économiques dont elle disposait »⁶⁴⁴. Trois numéros plus tard, c'est le Cinéac de la Gare Saint Lazare, Paris-Midi, qui fait l'objet d'une reproduction en double pages comprenant une courte notice descriptive, plan, coupe et trois vues intérieures. Malgré sa brièveté, la description de cette salle évoque, d'ores et déjà, tous les principes de la disposition intérieure des Cinéac : « fauteuils à bascule, avec roulement à billes » pour éviter toute nuisance sonore, espace aménagé dans le souci d'« une grande aisance de mouvement » du public, circulation « en sens unique » pour l'entrée et la sortie, « le fonctionnement des portes au moyen d'un agent invisible » entendu ouverture et fermeture automatiques, l'éclairage de la salle en pénombre pour la facilité des allées et venues des spectateurs, une ventilation efficace et enfin des horloges installées dans la salle pour indiquer au public l'heure des trains, puisque la salle est essentiellement fréquentée par des voyageurs⁶⁴⁵. Tout cela révèle que la conception architecturale des Cinéac, comme l'idée même de leur création, est sous-tendue par des études préalables mûrement réfléchies et des principes établis a priori, quoique légèrement perfectionnées au fur et à mesure, notamment avec l'arrivée de Pierre de Montaut. C'est, d'ailleurs, à ce dernier qu'il revient d'exposer, plus en détail, les réflexions qui président à leur conception d'une salle d'actualités ; l'occasion lui est offerte par la livraison spéciale « salles de spectacles » de *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1933. Intitulé « Les cinémas d'actualités », signé « Pierre de Montaut, architecte DPLG », cet article d'une page précède la reproduction des Cinéac de la Gare Montparnasse et de Bruxelles, dans la partie « petites salles ». Partant du constat qu'une salle d'actualités doit, comme toute autre salle de cinéma, offrir les meilleures conditions de visibilité et de confort, l'auteur fait remarquer que celle-là se différencie des autres par des « nécessités d'une exploitation notablement différente », nécessités qui relèvent « du fait que le spectateur y séjourne peu de temps, et que la présentation du journal filmé commence à neuf heures du matin, pour terminer fort avant dans la nuit »⁶⁴⁶. Ce type de salle se caractérise donc par les entrées et les sorties successives et constantes des spectateurs, et comme ces derniers doivent pouvoir choisir leurs places et lire le programme, un vaste dégagement ainsi qu'un éclairage en pénombre s'impose. La circulation devient,

⁶⁴⁴ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 3^{ème} année, n° 1, Janvier 1932, p. 11.

⁶⁴⁵ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 3^{ème} année, n° 4, Mai 1932, p. 36-37.

⁶⁴⁶ *L'Architecture d'aujourd'hui*, 4^{ème} année, n° 7, juillet 1933, p. 73 ; Montaut 1933, p. 73. Les suivants passages cités sont tirés de ce texte.

par conséquent, une question primordiale, les sièges doivent être desservis par des allées suffisantes pour permettre aux spectateurs de prendre place ou quitter la salle sans déranger ou le moins possible les autres :

Il faut aussi se soucier que tous les passages se dirigent vers l'écran, et répudier fermement les passages transversaux [...] et il est extrêmement important de ne pas créer de contre-courant de public dans la salle : cela amène la recherche d'une circulation à sens unique, qui, généralement, conduit à faire passer le spectateur juste au pied de l'écran ...

De ce sens unique de circulation, Gorska et de Montaut déduisent qu'il faut supprimer le balcon ; élément qu'ils considèrent, du reste, « dans la plupart des cas », « même pour une salle ordinaire », « un fallacieux mensonge », ne donnant pratiquement aucun gain de places puisqu'ils nécessitent des escaliers supplémentaires qui « encombreront les rez-de-chaussée ». Cet argument paraît plutôt mince et ne saurait se justifier que dans le cas de petites salles telles les Cinéac, car nous avons vu que dans les grands cinémas, cette disposition permet d'augmenter de 50% voire doubler la capacité de la salle. En réalité, le balcon, loin d'être un « fallacieux mensonge », est un élément effectivement problématique dans le cinéma, précisément sur le plan de la vision de l'écran, l'installation de la cabine et éventuellement d'accès et de dégagement. En fait, ces deux architectes cherchent à mettre en cause les principes et les éléments théâtraux repris dans les cinémas. Aussi, dans presque toutes leurs salles, ils abandonneront, en pratique, outre le balcon, la scène et son rideau. De même, ils mettent en question l'utilité du décor :

Au point de vue décoratif, écrit Pierre de Montaut, il est absolument inutile de faire des efforts dans une salle d'actualités, laquelle, comme nous l'avons dit, est constamment éclairée en pénombre. Les seules recherches d'architecture résident dans les volumes et les couleurs, qui, eux, sont parfaitement perçus de l'usager. A ce point de vue donc, tout l'effort de l'architecte doit se porter sur les façades et les vestibules d'entrée ...

Ainsi revient-il sur un problème primordial, « l'appel au spectateur », problème auquel il est fait allusion au tout début de l'article. L'importance de l'attrait de façade pour un cinéma a été, jusqu'ici, soulignée à maintes reprises, aussi bien par des architectes (Eugène vergnes) que par des gens du cinéma à l'instar de Georges-Michel Coissac et Fred Cohendy qui, dans son ouvrage de 1928, *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité*, prescrivait : « ...elle [la façade] doit se détacher des maisons qui l'entourent et comporter assez d'éléments attractifs pour accrocher le regard, tirer le passant de ses préoccupations,

de sa rêverie ou de son apathie et lui suggérer l'envie de "venir-voir" »⁶⁴⁷. Néanmoins, ce caractère est d'autant plus capital pour un cinéma d'actualités que son programme pourrait ne pas être aussi divertissant ou attractif qu'une salle ordinaire. L'analogie qu'avance à cet égard Pierre de Montaut est assez significative : « Au même titre que le vendeur de journaux attire l'attention de son acheteur par ses cris dans la rue, de même la façade de la salle d'actualités doit attirer l'attention du spectateur éventuel ... »⁶⁴⁸. A cet égard, les architectes de Cinéac ont mis au point certains principes dont les plus importants sont les caisses mobiles et un traitement de façade qu'ils appellent « architecture publicitaire ». D'une part, à fin de faciliter « le geste pénible qui consiste à porter la main à la poche », et persuadés que « grâce à une caisse très visible, la contagion du geste des premiers spectateurs est très rapide », ils adaptent à leurs plans « des caisses mobiles placées presque sur le trottoir » où « une caissière avenante est mécaniquement installée et sa machine distribue instantanément le ticket et rend la monnaie » ; ils tentent ainsi de tirer parti des inventions techniques pour attirer le public. D'autre part, en vue de faire « appel au spectateur », ils s'emparent de la publicité lumineuse en tube au néon qu'ils considèrent, d'ailleurs, comme « un élément de gaîté et de beauté de la rue ». Pierre de Montaut fait remarquer, en outre, que « jusqu'à ce jour, peu de constructeurs se sont préoccupés de rechercher l'architecture de cette publicité », et lui-même de poursuivre : « nous avons vu presque toujours des publicités posées sur des formes architecturales, qui n'avaient aucun rapport avec elle ». Dans cette optique, il tient à préciser la double fonction que doit remplir une façade publicitaire : l'éclairage de l'intérieur et l'attrait extérieur. Ensuite, pour justifier le parti controversé qu'ils ont adopté au Cinéac du boulevard des Italiens, consistant à couvrir la façade de l'immeuble de carreaux noirs vitrifiés, il invoque le cas du cinéma Rex récemment construit sur les grands boulevards, avec une citation sans référence :

Il n'y a aucun intérêt à créer des fenêtres sur les boulevards ; les appartements ou locaux, créés sur cette voie, n'ont de qualité que par leur adresse, et leur emplacement dans le cœur de Paris. Elles pourraient être, sans inconvénient, éclairées sur des cours intérieures, laissant aux murs de façades toute leur valeur publicitaire.

L'article se termine par l'explication des expérimentations de cette architecture publicitaire aux Cinéac des Italiens et de la Gare Montparnasse. Dans le premier, l'accent est mis sur le « fond d'affiches très favorable à la lecture des textes et des signes », créé en noyant « une façade mal ordonnée existante derrière une matière noire vitrifiée », mais aussi

⁶⁴⁷ Cohendy 1928, p. 32.

⁶⁴⁸ Montaut 1933, p. 73.

sur la composition des signes avec l'entrée « dans le but d'accroître à l'œil un hall exigü ». Sans parler de l'aspect diurne de la façade, l'architecte conclut : « le résultat, la nuit, a été d'une efficacité certaine, pour une dépense relativement minime ». Dans le second, il reconnaît que, pour une part, ils ont dû faire ce qu'ils répudient, « à savoir, placer une enseigne sur une architecture existante », tout en essayant de composer, pour l'autre partie, une nouvelle façade publicitaire. Enfin, cette dernière réalisation publiée dans le même numéro de la revue, Pierre de Montaut invite les lecteurs à en examiner les illustrations, et prend le public comme meilleur arbitre : « En fin de compte, écrit-il, comme notre but est avant tout, de servir, nos efforts ont été disciplinés par les directives exposées ci-dessous [sic]. Les résultats d'exploitation diront si nous nous sommes trompés. » Aux termes de cet exposé, on remarque un certain retour aux fondamentaux du programme cinéma, ceux-là mêmes qui semblaient être à la base de la conception des « cinémas primitifs », à savoir la visibilité de l'écran, la circulation dans la salle, et la façade identifiable et publicitaire. Lors de l'analyse des projets de la société Cinéma Exploitation, nous avons relevé les mêmes principes, quoique appliqués dans l'esprit de l'époque. En effet, outre quelques détails de programme, les différences entre ces deux séries de projets établis à un quart de siècle d'intervalle, se manifestent essentiellement au niveau des moyens de réalisation. Les fauteuils à bascule ont remplacé les chaises pliantes ; la ventilation mécanique a évincé l'aération par le lanterneau ; les enseignes de néon ont supplanté le fronton à bas-relief emblématique. Certes, les Cinéac des années trente sont apparemment plus modernes, nettement plus confortables que les salles faubouriennes de Cinéma Exploitation, mais ils sont visiblement dans la même lignée de par leur émancipation du modèle théâtral, déni de décoration intérieure, primauté accordée aux problèmes techniques et à l'usage. Par ailleurs, hormis les principes de la conception architecturale, les ressemblances entre Cinéma Exploitation et Cinéac sont intéressantes : toutes deux sont constituées, suite à l'apparition d'un nouveau programme (salle de représentations cinématographiques pour celle-là, salle d'actualités pour celle-ci), à l'instigation des hommes d'affaire vigoureux et inventifs (Charles Pathé, Reginald Ford), pour créer dans un laps de temps fort restreint, un important circuit de salles doté d'une image de marque et d'une identité architecturale, par un architecte - groupe d'architectes- unique (Georges Malo, Gorska et de Montaut). Partant, force est de constater que, si à certains égards, le type Cinéac peut être qualifié de « l'antithèse » des temples cinématographiques contemporains, comme cela est d'usage chez les historiens⁶⁴⁹, il est davantage une synthèse, une interprétation moderne des cinémas primitif

⁶⁴⁹ Voir entre autres Kauffmann & Renié 1985.

2.1.3. L'œuvre du tandem de Montaut-Gorska

Si les la plupart des salles du circuit Cinéac sont dessinées en France par le tandem de Montaut-Gorska, à l'étranger, notamment aux Pays-Bas, Ford est contraint de faire appel aux architectes locaux (Johannes Duiker pour le Cineac d'Amsterdam par exemple⁶⁵⁰) ; ceux-ci adoptent néanmoins les idées mises au point à Paris, pour créer, selon les mots de Francis Lacloche « des machines à visionner des films », « synthèse de principes d'architecture mécaniste appliqués au cinéma », dans un « souci évident de rentabilité et de simplification »⁶⁵¹. Par conséquent, quand bien même le patron des Cinéac ne serait pas personnellement impliqué dans l'élaboration des principes architecturaux des salles, il contribue à leur propagation et observation aussi bien à l'étranger qu'en province. Suivant ces mêmes principes, les architectes de Montaut et Gorska construisent, entre 1930 et 1937, une dizaine de cinémas à Paris ; parmi lesquels sept sont des salles d'actualités, dont cinq appartenant au circuit Cinéac : Cinéac du faubourg Montmartre (1930 ; [p. 114]), celui du boulevard des Italiens (1931 ; [p. 117, Fig. 143-144, p.179]), ceux des gares Saint Lazare et Montparnasse (respectivement 1932 et 1933 ; [p. 123 et 130, Fig. 145 à 149, p.180]), et le Cinéac de la rue de Rivoli (1935 ; [p. 143, Fig. 153-154, p.181])⁶⁵². L'exemple typique des cinémas de cette chaîne, d'ailleurs reproduit aussi bien par *L'Architecture d'aujourd'hui* que par *La Construction moderne*, est le Cinéac de la Gare Montparnasse. La gare faisant l'objet de travaux d'extension depuis 1925, est dotée de galeries marchandes, et c'est au sein de ces galeries que vient s'installer le Cinéac. Ici, sont rigoureusement appliquées toutes les dispositions formulées par les architectes du circuit : façades publicitaires, entrées équipées de caisses mobiles, portes automatiques à cellule photo-électrique, tapis dotés de bandes blanches pour faciliter la circulation dans la pénombre, et coloration dans les nuances de bleu. Cette salle se caractérise, en outre, par un artifice insolite, encore une fois dans l'esprit d'une « architecture mécaniste », créer un élément attractif sur la façade. Il s'agit d'une vaste « cabine aquarium » ; une cabine à la paroi vitrée qui permet aux visiteurs de la galerie et aux spectateurs curieux d'apercevoir l'intérieur de la cabine de projection, et le fonctionnement des appareils. L'idée de laisser deviner la cabine en saillie sur la façade a déjà été à plusieurs reprises exploitée, et dernièrement au Rex ; or, l'astuce de dévoiler le cinématographe au public est effectivement sans précédent, quoique repris peu après et rendu fameux par Duiker au Cinéac d'Amsterdam [Fig. 150, p. 180]. Cette disposition ne va pas, d'ailleurs, sans un exploit technique pour satisfaire au règlement de la Police ; le

⁶⁵⁰ Sur cette salle voir Meusy 1997, pp.108, 109 ; Heathcote 2001, pp. 26,27.

⁶⁵¹ Laclache1981, p. 178.

⁶⁵² Pour la liste complète des Cinéac, voir Meusy 1997, p. 110.

chroniqueur de *La Construction moderne* est particulièrement fasciné par la solution apportée à ce problème : « un dispositif de sécurité particulier, écrit-il, commandé par un fusible, actionne automatiquement tous les volets mécaniques de fermeture qui isolent complètement la cabine en cas d'incendie »⁶⁵³. Une autre « originalité » remarquée par cette même revue réside dans la disposition des places : le cinéma étant aménagée dans des locaux existant, deux énormes piliers en fer se trouvent interposés dans la salle ; pour assurer la visibilité de l'écran à toutes les places, une rangée particulière des fauteuils est conçue, et les piliers, eux-mêmes, sont habillés et harmonisés avec l'architecture de la salle. En fait, l'un des principaux problèmes dans la réalisation des Cinéac, comme d'ailleurs une bonne partie des salles ordinaires de Paris, relève de leur implantation dans des lieux de passage et des gares, ce qui exige une adaptation ingénieuse de la salle au bâti existant.

La spécialisation de Gorska et Montaut en salles d'actualités leur apporte des commandes de la part d'autres sociétés que la Cineac. En 1935, ils réalisent le Ciné Actual au faubourg Saint Antoine [p. 144, Fig. 155-156, p.181] et le Cinintran sur le boulevard de la Madeleine [p. 140, Fig. 151-152, p.181]. Dans ces deux projets, ils n'hésitent pas à reprendre la composition de façade expérimentée au Cineac des Italiens. En effet, les vues nocturnes de ces trois cinémas ne diffèrent guère : une façade composée de trois parties distinctes : un soubassement, comportant l'entrée au rez-de-chaussée, baignant dans la lumière, recouverte de lettrage et de logos, une partie intermédiaire, corps de la façade, en revanche, plongée dans l'obscurité, presque invisible, marquée seulement par quelques verticales et flèches lumineuses reliant le soubassement étincelant à l'énorme enseigne horizontale flamboyante qui surmonte l'immeuble. Par ailleurs, *L'Architecture d'aujourd'hui* présente le Cinintran comme « meilleur cinéma d'actualités réalisé à Paris » :

*... la façade sur l'angle d'un hôtel moderne du boulevard de la Madeleine, constitue une affiche lumineuse d'un très grand effet. L'intérieur, par contre est très sobre ; dans la salle longue, aucune réminiscence de théâtre ; par l'écran, placé franchement, sans transition, sur le fond de la salle, aucun rappel de "scène".*⁶⁵⁴

Cependant, le rejet catégorique des legs théâtraux de la part des architectes Gorska et Montaut n'est observé que dans les cinémas d'actualités. Au Normandie, conçu en 1934 pour les Champs-Élysées, ils décident de rétablir dans le cinéma quelques éléments des salles de spectacle traditionnelles : la scène et le rideau, ainsi que le balcon, la mezzanine et

⁶⁵³ *La Construction moderne*, n° 9, 49^{ème} année, 26 Novembre 1933, p. 135.

⁶⁵⁴ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, Mars 1935, p. 26.

la fosse d'orchestre [Fig. 91 à 94, p.171]. Par surcroît, cette salle ne manque pas de décor surtout dans les parties typiquement décoratives des cinémas : le cadre de l'écran et le plafond ; laissons à Jean Favier, l'architecte-chroniqueur de *La Construction moderne* le soin d'en exposer quelques traits caractéristiques :

*... le cadre de scène, composé d'un élément architectural faisant une saillie importante dans la salle, permet d'assurer à l'écran un recul suffisant par rapport au premiers rangs de spectateurs, et constitue en même temps un élément décoratif, par un jeu de possibilités lumineuses (les gaines contenant des rampes) et par sa réserve de rideaux d'effets colorés divers.*⁶⁵⁵

De même, le plafond de la salle comporte des retombées constituées par des successions de gorges, soulignées de tubes lumineux, en raison de nécessités acoustiques certes, mais formant aussi un ornement. D'autre part, « cette salle tire son effet décoratif d'une harmonie colorée rouge (sièges, tapis), crème, blanche, or, et d'effets lumineux obtenus avec des tubes au néon, au mercure et luminescents »⁶⁵⁶. Cet aspect décoratif, cette disposition intérieure ne diffère guère des temples cinématographiques du début des années trente, rappelant tour à tour le Gaumont Palace, l'Eldorado, et particulièrement dans les détails du plafond, la salle typique du circuit allemand Universum conçue par Mendelsohn. Quand bien même tout cela s'expliquerait par la destination du Normandie, un cinéma-music-hall, il n'en reste pas moins que les architectes de Montaut et Gorska n'osent pas encore extrapoler les résultats de leurs études sur les salles d'actualités ; confronté au programme d'une « grande salle ordinaire », leur conception du cinéma ne marque pas de différence significative avec celle dominante à cette époque. La seule singularité est à chercher dans la composition de la façade suivant l'idée de « l'architecture publicitaire », d'ailleurs seul principe des Cinéac visiblement adopté au Normandie, encore que dans une version bien tempérée. Ainsi, le type de salle établi pour les Cinéac rencontre ses limites lorsqu'il est question de concevoir des grands cinémas, qu'il s'agisse de cinéma ordinaire ou de salle d'actualités. Le problème se manifeste notamment dans la conception, en 1939, du Cinéac du Faubourg St Honoré, où pour atteindre le nombre de places souhaité, les architectes sont contraint d'établir, malgré leurs idées a priori, un balcon. Ce constat conduira les architectes de Montaut et Gorska, comme nous le verrons, à préconiser pour le cinéma, des salles de petites proportions⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ *La Construction moderne*, n° 20, 52^e année, 21 Mars 1937, p. 430.

⁶⁵⁶ Ibid. p. 431

⁶⁵⁷ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, septembre 1938, p. 47. Nous étudierons prochainement cet article qui expose les réflexions de ces architectes sur l'architecture cinématographique vers la fin des années 30.

2.1.4. Cinéac et les revues spécialisées

Si la prospérité des Cinéac résulte d'un plébiscite du public parisien⁶⁵⁸, le retentissement des principes architecturaux qu'ils incarnent est tributaire de leur large couverture « médiatique » par les revues spécialisées. *L'Architecture d'aujourd'hui* en a la primeur. Entre 1932 et 1935 sont reproduites par cette revue non moins de huit réalisations du tandem Montaut-Gorska, aussi bien à Paris qu'en province et à l'étranger, faisant l'objet de commentaires plus ou moins détaillés, plus ou moins élogieux. C'est, de surcroît, dans les pages de ce même périodique que les architectes de Cinéac trouvent une tribune d'abord pour formuler les principes qu'ils préconisent dans les salles d'actualités, puis, en 1938, pour avancer leur théorie sur l'architecture des cinémas en général. La contribution de *L'Architecture d'aujourd'hui* à la propagation des idées de ces deux membres de l'UAM⁶⁵⁹ est donc incontestable. Ceci paraît encore plus évident si l'on se rappelle que *La Construction moderne*, malgré sa périodicité hebdomadaire et son intérêt particulier pour les cinémas, se contente de publier deux exemples des Cinéac : d'abord celui de la Gare Montparnasse en 1933, puis Le Petit Marseillais en 1935. Nous avons déjà cité, occasionnellement, quelques extraits des explications qui accompagnent ces reproductions et font généralement ressortir les traits caractéristiques de l'architecture des Cinéac. Par ailleurs, les revues d'architecture ne présentent pas seulement les réalisations du circuit original, mais en font également reconnaître l'influence et la répercussion, à travers la publication des salles de sociétés qui ont suivi l'exemple ; parmi elles, le Paris Soir. *L'Architecture d'aujourd'hui* et *La Construction moderne* publient chacune deux cinémas de cette chaîne entre 1933 et 1939. De plus, la revue de la SADG, *L'Architecte*, qui n'est apparemment pas séduit par la version originale des Cinéac, reproduit en 1933, la première salle du Circuit Paris-Soir. Est-ce pour revendiquer la paternité de ce type de cinéma que Pierre de Montaut et Adrienne Gorska publient, eux-mêmes, un recueil de leurs œuvres en 1937 ? Intitulé *Vingt salles de cinéma*⁶⁶⁰, cet ouvrage d'une cinquantaine de pages ne comporte comme texte qu'une introduction signée par l'écrivain-poète Germaine Kellerson. Cette dernière couvre d'éloge le couple d'architecte pour leur capacité à allier dans leur œuvre « les qualités de l'art neuf et sans préjugé » avec « une intuition, une intelligence des problèmes posés, une clarté de vue mise au service d'une habileté de constructeurs indéniables ». Quant aux caractéristiques de leurs cinémas, l'auteur met l'accent sur deux aspects : d'une part, « l'adaptation merveilleuse des locaux souvent difficiles pour la satisfaction parfaite des besoins d'exploitation », et

⁶⁵⁸ Pour quelques chiffres significatifs, voir Meusy 1997, p. 119, note. 30.

⁶⁵⁹ Sur l'Union des artistes modernes, voir Barré & Despond 1986.

⁶⁶⁰ Montaut & Gorska 1937.

d'autre part, la désormais fameuse « architecture publicitaire », qualifiant à cet égard les deux architectes de vrais « maîtres de la lumière ». L'écrivain-poète termine cet « avant-propos », par le vœu que « puisse donc ce volume, qui met à la portée de tous, les plus beaux et les plus habiles exemples de salles modernes, servir à éviter la création coûteuse d'erreurs constructives notoires ». Le texte est suivi de la reproduction, dans l'ordre chronologique, et richement illustrée, de vingt cinémas réalisés depuis 1930, presque tous des salles d'actualités, pour la grande majorité des Cinéac. Cet album fait avant tout ressortir l'identité architecturale –formelle- créée par ces architectes pour le cinéma ; si la disposition des salles varie en fonction des circonstances propres à chaque projet, les façades gardent toujours une composition et des éléments identifiants qui les rendent reconnaissables. C'est en fait ce qui constitue le principal legs des Cinéac aux salles d'actualités et aux circuits similaires qui se créent en adoptant sinon en imitant la formule de Reginald Ford.

2.1.5. Paris Soir, imitation ou variation ?

Parmi les suiveurs des Cinéac se démarquent les Paris-Soir, qui d'ailleurs attirent particulièrement l'intérêt des revues d'architecture ; ceux-ci étant souvent présentés comme une version luxueuse de ceux-là. Cette teinte du luxe dans un type de salles, par essence populaire et modeste, pourrait paraître un paradoxal ; paradoxe qui, entre autres, se trouverait à l'origine de l'insuccès du circuit ; en effet, ne parvenant guère à conquérir le public, la plupart des cinémas Paris Soir se convertissent progressivement en salles ordinaires⁶⁶¹. Ceci dit, le luxe ne semble pas un principe *a priori* des établissements de cette chaîne. Dans la première salle du circuit, Paris Soir de l'avenue de la République dont les plans sont dessinés fin 1932, aucune trace de luxe. Le commanditaire du projet est la société Cinépresse, fondée et présidée par Bernard Weinberg⁶⁶², une figure connue de l'exploitation cinématographique, qui a pris comme architecte José Imbert. Celui-ci, aurait-il des liens de parenté avec l'un des administrateurs de la société, Nath Imbert ? C'est, en tout cas, un architecte quinquagénaire, d'origine marseillaise, ayant fréquenté l'Ecole des Beaux arts entre 1885 et 1903, apparemment sans être diplômé⁶⁶³. Si le premier Paris Soir [Fig. 157, p.182] reprend la formule d'exploitation des Cinéac (petite salle en sous-sol, parrainée par un journal), il n'est pas de même sur le plan architectural ; la composition de la façade est loin de l'esprit publicitaire, de plus, la disposition des places en une seule travée de longues rangées ne semble guère appropriée au programme. Peut-être est-ce pour pallier

⁶⁶¹ Kauffmann & Renié 1985.

⁶⁶² Archives de Paris, VO12 488.

⁶⁶³ Delaire 2004.

ces carences qu'un architecte de renom est associé à José Imbert par le commanditaire ; il s'agit de Charles Siclis, alors très en vogue et apprécié surtout pour son Théâtre Pigalle construit en 1929. L'engagement de cet architecte-décorateur pourrait d'ores et déjà révéler une certaine volonté de la part de la société Cinépresse d'agrémenter ses salles d'une teinte de luxe. La confirmation en est donné par le choix de l'emplacement des prochains projets ; d'abord l'avenue des Ternes, puis l'avenue des Champs Elysées. Le changement d'architecte et d'implantation ne va pas sans changer le visage des Paris Soir. Présentant la salle élyséenne du circuit dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Julius Posener estime que cette œuvre « constitue un essai d'adaptation d'un cinéma d'actualités au style élégant des Champs-Elysées »⁶⁶⁴ [p. 138 ; Fig. 158, p.182]. D'après lui :

La tâche était d'atténuer autant que possible dans la façade et le vestibule le caractère affiche généralement admis pour de tels établissements, sans pourtant renoncer à une publicité effective. Tâche assez délicate, et dont la solution ne nous paraît pas absolument heureuse.

Il appuie son jugement sur la contradiction de sobriété et de raffinement, observée notamment dans l'aménagement du hall. En revanche, il trouve la salle « particulièrement réussie », admirant surtout le galbe des parois, l'unité de l'espace et le caractère distingué et intime de l'intérieur. Par ailleurs, cette salle se caractérise par une légère différence de niveau entre le parterre et l'arrière de la salle, créant une corbeille ou mezzanine ; disposition jusqu'alors peu courant dans les cinémas mais qui est promise au succès ; nous l'avons également remarquée au cinéma Balzac de Maurice Gridiane, cadet de quelques mois du Paris Soir des Champs Elysées. Du reste, les horloges disposées de part et d'autre de l'écran attire l'attention, ainsi que le décor d'aspect symbolique : un motif en forme de feuillets de celluloid, appliqué aux deux colonnes et à la balustrade du balcon. Sur l'aspect décoratif, est plus intéressant encore le Paris Soir de l'avenue des Ternes [p. 143 ; Fig. 159 à 161, p.182]. Réalisée en même temps que la salle des Champs Elysées, mais signée par Siclis tout seul, cette œuvre incarne, selon les termes de Kauffmann et Renié, une « déclinaison complète du thème de l'œuf, utilisé à la fois comme élément décoratif et comme volume d'ensemble »⁶⁶⁵. Elle accuse clairement l'importance primordiale qu'attache Charles Siclis à la forme, trait qui le distingue des architectes de Cinéac, Montaut et Gorska. Or, ce qui paraît un souci dominant de la forme sur les plans, est souvent justifié par des nécessités de la visibilité et du confort : « ces dispositions, peut-on lire dans *La Construction moderne*, d'une

⁶⁶⁴ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, Mars 1935, p. 23

⁶⁶⁵ Kauffmann & Renié 1985, p. 38.

logique parfaite, seront appréciées par les spectateurs, car elles lui assurent un confort absolu, une vision que rien ne vient gêner, une atmosphère des plus agréables »⁶⁶⁶. Ainsi, la forme ovoïde de la salle, accentuée par l'absence totale d'horizontale et de verticale, serait censée focaliser l'attention des spectateurs sur l'écran. Par conséquent, les Paris Soir de Siclis ne se caractérisent pas uniquement par leur aspect formel ; en matière de disposition de la salle, le modèle à parterre et corbeille devient désormais un trait typique de ses œuvres ; disposition qui est, d'ailleurs, remarquée et appréciée par l'architecte-chroniqueur Jean Favier :

*On constate en effet [...] écrit-il, que le Ciné Paris-Soir des Ternes ne comporte pas de balcon mais que la salle est en réalité constituée par une succession de gradins placés à des niveaux ascendants, et brisés par une sorte de tribune dénommée « Mezzanine ». Cette disposition a permis de placer sous le sol de ce plancher en très grande pente, la « Rotonde » et le « Hall de la Publicité », ce qui explique le plafond en pente, prolongé en baldaquin, sur l'avenue des Ternes.*⁶⁶⁷

La façade, au demeurant, est composée d'une vitrine lumineuse, d'un grand mât auquel peut hisser un drapeau, d'un cartouche décoratif au fronton de la salle et d'un motif en relief surplombant l'ensemble ; ces éléments et même leur composition pourrait évoquer une abstraction, une interprétation moderne, de la façade typique des cinémas primitifs, or la différence devient éclatante dans la vue nocturne : « ces lignes sont accusées le soir par des effets de lumière rouge et bleue, qui soulignent certaines particularités de cette décoration et spécialement les oculi lumineux placés sous le baldaquin »⁶⁶⁸. Dans la salle de la place Clichy [p. 144 ; Fig. 162 à 164, p.182-183], réalisé en 1938, les principes de Paris Soir semblent définitivement établis ; on retrouve la même forme ovoïde de la salle, la même disposition des places en parterre et corbeille, et la même décoration formée de jeux de lumière. Cependant, quelques nouveautés sont aussi à remarquer, d'une part la décoration se caractérise, comme la décrit Gille Delafon, par le « revêtement des parois de fibrociment ondulé et perforé, le plafond triple constituant une sorte de trouée céleste, lumineuse, aux contours baroques »⁶⁶⁹ et par un dispositif semblable appliqué aux contours de l'écran pour l'encadrer et le détacher du mur du fond. D'autre part, la façade, nettement dématérialisée par rapport au Paris Soir des Ternes, recouverte d'une profusion de courbures en néon, se rapproche de plus en plus de l'architecture publicitaire des Cinéac, manifestant une

⁶⁶⁶ Favier 1936, p. 532.

⁶⁶⁷ Ibid. p. 532 et 534.

⁶⁶⁸ Ibid. p. 536.

⁶⁶⁹ Delafon 1939, p. 217.

conception essentiellement nocturne de la façade. Cela dit, l'idée de « façade-vitrine » est toujours présente, et composée avec un foisonnement de tubes luminescents, estompe davantage l'idée même de la façade classique et matérielle, ce qui semble étonner le rédacteur de *La Construction moderne* :

Mais y a-t-il [vraiment] une façade ? s'exclame Delafon, A vrai dire il y a plutôt là une sorte d'affiche. Celle-ci apparaît au milieu des murailles sombres des immeubles, dans un halo de lumière en dessous d'un Paris-Soir écrit comme à la manchette du journal. Cette affiche est évidemment figurée par un volume à trois dimensions puisqu'elle est l'expression même du hall de publicité servant de vestibule.

Force est de constater que si, en façade, Paris Soir finit par adhérer à l'idée de l'architecture publicitaire du tandem Montaut-Gorska, sur la disposition intérieure, il se caractérise par une grande importance attachée à la forme et au décor, tout à fait à l'encontre des Cinéac dont les principes sont en général purement techniques. Cette différence fulgurante dans les œuvres, n'est pas pourtant aussi évidente dans les discours. Lorsque, en 1936, *L'Architecture d'Aujourd'hui* donne la parole à Charles Siclis pour s'exprimer sur l'architecture cinématographique, celui-ci commence par s'indigner que la construction des salles de cinéma conserve, encore à cette époque, des caractères théâtraux :

*L'ambiance d'une salle de cinéma, écrit-il, doit être le contraire de celle d'une salle de théâtre. Dans un théâtre, les décors qui accompagnent et encadrent le jeu des acteurs se trouvent sur la scène où se déroulent les drames ou les comédies. Dans un cinéma, les décors doivent être à l'extérieur de la salle, dans le hall qui doit être construit et décoré dans ce sens.*⁶⁷⁰

Sur ce point, il rejoint les architectes de Cinéac ; de même lorsqu'il suggère que la seule décoration permise dans la salle est « celle formée par les jeux de lumière kaléidoscopiques, qui permettent de la colorier suivant l'ambiance que l'on veut lui donner »⁶⁷¹, il ne fait que paraphraser les propos de Pierre de Montaut publiés trois ans auparavant. Nonobstant, l'accent qu'il met sur l'aspect décoratif de la salle singularise sa conception de cinéma. Il essaie de combiner les problèmes techniques et la question de la forme, notamment lorsqu'il évoque le rôle déterminant des études et calculs d'acoustique dans la configuration de la salle, affirmant que cette dernière devrait être construite en forme de « tronc de cône, d'entonnoir pour ainsi dire ». Quoi qu'il en soit, en théorie, les points communs sont multiples

⁶⁷⁰ Siclis 1936, p. 23.

et les paroles convergent, mais en pratique, les résultats sinon divergent du moins ne sont pas toujours semblables.

Outre Paris Soir et la Cinépresse, d'autres groupes tentent, durant les années trente, de créer des circuits de salles spécialisées en actualités, souvent suivant la formule de Reginald Ford, ils s'associent à un journal local, engagent un groupe d'architecte pour tous leurs projets, recrutent parfois même les architectes des Cinéac, ou encore s'inspirent simplement de leurs principes architecturaux. Néanmoins, aucun ne connaîtra, avant la deuxième guerre mondiale, la prospérité des Cinéac en exploitation, leur notoriété sur le plan architectural, ni leur large couverture par les revues d'architecture. Cinéphone et Radio-Cité en sont les exemples les plus connus⁶⁷². Le groupe Cinéphone confie la réalisation, à Paris, de plusieurs salles d'actualités aux architectes Hartmann et Meyer ; entre autres le Cinéphone Petit journal de la rue de Rivoli et celui des Champs-Élysées. Radio-Cité installe, pour sa part, plusieurs salles, entre 1937 et 1939, la plupart réalisées par les architectes Lardillier et Nicolas, à l'instar de Radio-Cité Etoile et Ciné-Sport Riche Drouot [Fig. 165-164, p. 183]. Les salles de ces groupes portent la marque de l'influence des Cinéac, particulièrement en ce qui concerne la composition de la façade, chacune représente une adaptation rarement innovante de l'architecture publicitaire. Ce concept de l'architecture publicitaire devient donc le dénominateur commun, l'élément identifiant des salles d'actualités qui, par ailleurs, conquièrent une place importante à la fois dans les recettes et le parc cinématographique parisien. On peut s'interroger, alors, si l'apparition et le développement de ce type de salle n'a pas eu d'impact sur les cinémas ordinaires, sur l'architecture cinématographique dans son ensemble.

2.2. L'influence de Cinéac, au-delà des salles d'actualités

2.2.1. Du « temple » à « l'épicerie » !

La seconde moitié des années trente voit le développement du parc cinématographique parisien se poursuivre à une cadence accélérée tel que le nombre des salles dépasse la barre des 300 avant le déclenchement de la seconde guerre. En 1940, le *Bottin du commerce* recense, pour Paris « intramuros », 312 cinémas ordinaires et une

⁶⁷¹ Ibid.

⁶⁷² Pour un aperçu de ces groupes voir Meusy 1997, pp. 111-113.

vingtaine de salles d'actualités, ce qui marque une hausse de plus de 50% pour la troisième décennie du siècle ; hausse légèrement plus importante dans la seconde moitié, car en 1934, Paris compte un peu moins de 250 cinémas. Cependant, cette multiplication spectaculaire des salles devrait être relativisée, puisqu'elle est accompagnée d'une baisse, non aussi abrupte, mais néanmoins constante de la moyenne de nombre de places par salle. Avant l'arrivée du Parlant, une salle parisienne compte d'ordinaire 850 places ; dans les établissements de la première moitié des années trente, ce chiffre se réduit à environ 800 ; les cinémas de la seconde moitié de la décennie perdent encore une cent-cinquantaine de places en moyenne. La diminution des proportions des salles s'explique partiellement par la conjoncture de la crise économique ; provenant des Etats-Unis, celle-ci frappe plus ou moins les pays européens. Bien que les conséquences de la Wall Street Krach soient souvent considérées tardives et de moindre importance en France⁶⁷³ ; il n'en reste pas moins que les quelques « géants » de l'industrie cinématographique française sont tous en grande difficulté au milieu des années trente et font tour à tour faillite ; d'abord, Haïk, puis Gaumont (GFFA) suivi de Pathé (Pathé-Natan)⁶⁷⁴. Ceux-ci étant à l'origine des « temples cinématographiques » de Paris, l'investissement, entre autres, dans la course au gigantisme des établissements, ne se serait-il pas révélé ruineux, favorisant a contrario les petites exploitations ? En fait, un faible changement, quoique significatif, est à observer du côté des commanditaires des projets de salle ; le nombre de propriétaires ou locataires particuliers faisant établir un cinéma devance, à cette époque, celui des sociétés commanditaires de salle, ce qui va à l'encontre de la tendance des années 1930-1934. Certes, ce sont toujours les sociétés d'exploitation qui créent les grands établissements parisiens, mais d'une part, leur nombre va nettement décroissant ainsi que leur capacité, avoisinant souvent le millier de places, n'excédant plus désormais les 1600 ; l'ère des « vaisseaux » comportant 2000, 3000 voire 6000 places semble déjà dépassée. Les nouvelles salles parisiennes sont majoritairement de taille petite et moyenne, d'une capacité comprise entre 400 et 600 fauteuils. D'autre part, les quelques grands-cinéma récemment construits sont tous implantés dans les quartiers périphériques et populaires, tandis que peu auparavant, les « temples » étaient installés vers le centre et dans les quartiers élégants de la ville (Rex, Eldorado, Marignan, etc.). Ceci marque, en tous les cas, un retour à la terre d'accueil des cinémas au tout début du siècle, surtout les arrondissements du nord-est, XIXe, XXe. Cela est-il dû aux facteurs fonciers et financiers (disponibilité, prix des terrains, faible investissement) ; ou plutôt à une vieille stratégie d'exploitation (grande salle, grand public populaire, petit prix de place) ? Ou encore à une combinaison des deux ? Quoi qu'il en soit,

⁶⁷³ Sur les conséquences de la crise ressenties en France surtout après 1933, voir Sauvy 1984, p. 134-135.

⁶⁷⁴ Sur les difficultés des grands groupes cinématographiques français à cette époque voir Forest 1995, p. 322-329.

dans son ensemble, la répartition géographique des projets ne change guère par rapport au début de la décennie ; les boulevards du IX^e arrondissement aux frontières avec le II^e et le XVIII^e, restent l'implantation favorite des exploitants, ces trois arrondissements regroupent à eux seuls un tiers des cinémas construits entre 1935-1939. L'autre pôle de concentration des salles se trouve, comme au passé, dans les jeunes quartiers ouest-parisiens : le VIII^e, surtout les Champs-Élysées, et le XVII^e, le long des artères principales, rue de Courcelles, avenue de Wagram etc. [Carte 3, p. 11].

La diminution des proportions des salles qui caractérise la vague des projets d'avant la seconde guerre va de pair avec le changement du genre dominant des projets. Depuis 1907, dans les vagues successives d'établissement des salles, la majorité des cinémas a toujours occupé des constructions neuves spécifiquement projetées à cette fin. Les nouveaux projets, en revanche, sont en grande partie des aménagements de salle dans les immeubles existants [Graph. 6, p. 7] ; si l'on y ajoute les transformations d'anciens théâtres et salles de spectacles en cinéma, trois quarts des établissements de cette vague résultent de ce type de projet. Autrement dit, dans cette période, un seul cinéma sur quatre est réellement « édifié », et représente un « bâtiment » à part entière. Les terrains à bâtir deviennent-ils de plus en plus rares et chers à Paris ? Devrait-on y voir l'essor d'un mode d'exploitation, basé sur un investissement modeste pour établir une petite salle confortable, avec une programmation originale, du moins différente de ce que proposent les concurrents ? Le succès des cinémas d'actualités, des Cinéac plus exactement, n'aurait-il pas donné l'exemple à suivre ? Cette expérience a, en tout cas, montré qu'il est possible, pour un cinéma, de s'insérer dans des locaux les plus biscornus tout en offrant au spectateur des conditions de confort et de vision satisfaisantes ; de ne pas impressionner le public par l'exubérance du décor mais plutôt par des curiosités mécanistes ; d'abandonner le « gigantisme » et le « fantaisisme » pour se livrer à l'« intimisme » et au « technicisme » ; enfin de garder une présence éclatante dans la rue, sans disposer d'une façade imposante. Et tout cela, grâce, évidemment, aux moyens techniques : procédés de construction et d'organisation modernes, système de conditionnement d'air, éclairage électrique et usage significatif du néon. Par ailleurs, ce n'est pas seulement sur le terrain pratique et dans le cas des salles d'actualités que les architectes des Cinéac tentent d'asseoir ces préconisations. Ils essaient également de théoriser cette approche de l'architecture cinématographique dans un article intitulé « Salles de cinéma »⁶⁷⁵. Publié dans une seconde livraison de *L'Architecture d'aujourd'hui* consacré au « spectacle », cet essai de trois demi-pages se propose, non point d'évoquer « ce que fut » mais d'esquisser « ce que sera dans l'avenir la

⁶⁷⁵ Montaut & Gorska 1938, p. 47-49 ; les citations suivantes sont extraites de ce texte.

salle de cinéma ». Leur thèse est basée essentiellement sur deux constatations plus ou moins originales quant à la nature du spectacle et au caractère de l'exploitation cinématographique. Ils proclament d'emblée :

Le cinéma est un spectacle, mais c'est aussi de la conserve. Contrairement à la conserve alimentaire, une pièce, scène, roman ou document, fixés pour l'éternité sur la pellicule ne s'usent pas, bien qu'on les consomme. Mais, en dehors de cette différence, la similitude la plus grande, rapproche l'industrie qui consiste à préparer, mettre en boîte, et vendre les produits consommables de la terre, du ciel et de l'eau.

Par cette analogie, ils cherchent à souligner la reproductibilité sans contrainte de l'expérience cinématographique, contrairement aux autres spectacles tels le théâtre et le cirque, où le nombre de représentations est inéluctablement limité, et de ce fait, en quelques séances, tout le public doit être satisfait : « jadis, poursuivent-ils, la salle de spectacle devait donc être vaste pour faire face à cette affluence. Elle devait être très ornée pour encadrer les élégances et faciliter les admirations mutuelles pendant les entr'actes [...] Elle exigeait des foyers, vestiaires, escaliers propres à accommoder les entrées ... ». C'est, selon eux, cette même vision de la salle qui aurait présidé à la conception des cinémas : « jusqu'à nos jours, écrivent-ils, la salle de cinéma fut conçue par des architectes qui n'avaient aperçu du cinéma que le côté "spectacle" oubliant le côté "conserve" »⁶⁷⁶. Or, de par sa « possibilité de répétition à bon compte » et « la facilité extrême de projection », le cinéma ressemblerait davantage à la « conserve » qu'au « spectacle ». « Est-ce à dire, s'interrogent-ils alors, qu'une salle de cinéma n'est assimilable qu'à une épicerie ? Eux-mêmes de répondre : Presque. Mais elle est une épicerie qui doublerait d'une salle à manger ; car c'est dans la salle de cinéma que se vend et se consomme le spectacle en conserve ». Cette banalisation du spectacle cinématographique va de pair avec la simplification extrême de l'architecture des cinémas ; la salle ne devrait donc incarner qu'un « fast-food de l'image animée », ou une « machine à visionner le film » pour rester dans le vocabulaire moderniste de l'époque. Cette conception de cinéma, « rationnellement » théorisée, condamnent le gigantisme et le monumentalisme des cinémas en vogue il y a tout juste quelques années. Par surcroît, cherchant une justification économique à travers une anecdote empiriste Gorska et de Montaut préconisent de construire des petites salles en nombre, réparties à travers les quartiers au lieu d'ériger quelques grands-cinémas implantés sur les grandes artères ou dans le centre ville :

⁶⁷⁶

Ce sont eux qui soulignent.

Si sur une table de marbre, proposent-ils d'imaginer, on a renversé une carafe d'eau et qu'on mette au milieu de la petite mare ainsi produite un morceau de sucre, celui-ci aspire l'eau autour de lui et assèche ses environs immédiats en s'humidifiant en entier. Mais si on remplace le petit morceau par un pain de sucre, l'espace d'attraction et d'assèchement n'est pas beaucoup plus grand et le pain de sucre a seulement les pieds humides.

Ainsi, ils diagnostiquent le mal dont la plupart des grands cinémas commencent peu ou prou à souffrir ; mal qui les frappera de plein fouet dans les années d'après la seconde guerre, avec la généralisation de l'automobile, l'essor du tourisme, et l'avènement de la télévision. Diagnostic exact ; mais que proposent-ils comme remède ? Faisant remarquer que l'on assiste, alors, au « désordre inhérent d'une période de transition », ils prévoient :

Pour l'avenir, rien de bien passionnant pour celui qui recherche dans l'architecture des buts de grâce, d'élégance, de fantaisie, de luxe. Car il ne restera que l'austère nécessité et l'obligation de créer des salles obscures, rarement éclairées, qui ne seront que des instruments de vente générateurs de bénéfices. L'esprit inventif de l'architecture devra s'exercer principalement à la recherche de solutions de confort, de sécurité, de circulation, de visibilité, d'acoustique, de rendement des locaux utilisés. [...] La façade servira seulement de cadre à la publicité. Elle sera l'étalage de ce magasin de conserve.

Face à cette primauté de la « technique » sur « l'art », qui pourrait être source d'angoisse chez la plupart des architectes, ils n'esquivent pas la question dérangeante : « Est-ce à dire que la création d'une salle de cinéma future quitte le rôle de l'architecte pour tomber dans celui des ingénieurs? » Evoquant des exemples de réalisation d'architecte à haute performance technique (pont de Garde, Rome), et de construction d'ingénieur, d'une esthétique évidente (hangars d'Orly), ils renvoient la réponse à cette question :

Est-il interdit et impossible de faire un ouvrage d'art qui soit une œuvre d'art ? Et eux-mêmes de répondre, Nous pensons le contraire, très fermement. [...] Nous pensons que l'autorité et la science constamment accrue que ce rôle exigera du maître-d'œuvre, n'exclueront [sic] en aucune façon le talent et la flamme d'où émergera l'œuvre d'art. Si la perfection de celle-ci n'est perceptible que confusément par le spectateur dans le côté purement technique, il restera pour frapper son esprit l'agrément des couleurs, la beauté des volumes et des matières, seuls appréciables dans les brefs intervalles de lumière.

A travers ces lignes, on remarque nettement la référence implicite de ces deux architectes à leurs expériences dans les cinémas d'actualités, ouvrage essentiellement

technique dont l'esthétique réside dans les volumes, couleurs et lumières ; ainsi, le cinéma d'avenir serait, à leurs yeux, un descendant, évolué ou perfectionné, des Cinéac. Aussi, par cet essai prospectif, sous prétexte de parler de « ce que sera dans l'avenir la salle de cinéma », ces architectes ne chercheraient-ils pas à évoquer ce que doit être la salle de cinéma, à proposer une théorie de l'architecture cinématographique, sous-tendue par les expériences des cinémas d'actualités ? Il est cependant vrai que, se croyant dans une « période de transition », ils ne se risquent pas à formuler des principes doctrinaux et se contentent de préconiser, dans la conception du cinéma, la primauté des enjeux économiques et des questions techniques sur les aspects artistiques et le souci esthétique. Ceci dit, restent à étudier les rapports de cette théorie avec la pratique contemporaine ; en ce qui concerne la suggestion des salles de petites proportions, nous avons vu qu'en pratique, la tendance générale est vers ce type de cinéma notamment dans la seconde moitié des années trente. Quant aux principes de la conception architecturale préconisés, l'analyse des réalisations de cette époque permettra de juger si cette théorie est effectivement prospective et révolutionnaire, ou simplement la consécration d'une pratique qui se généralise.

2.2.2. Rationalisation intérieure, illumination extérieure

Un quart des cinémas établis dans la seconde moitié des années trente sont l'œuvre des architectes qui ont déjà commencé à se spécialiser dans la construction des salles. Ceux-ci réalisent chacun deux voire trois nouvelles salles à Paris de 1935 à 1939. Georges Fischer que nous avons connu comme l'auteur de l'Imperia Cinéma en 1919, est l'aîné de ce groupe. Un autre personnage qui, parmi ceux-là, fait figure de « vétéran » est Paul Dubreuil, l'architecte de deux « temples » parisiens (Secrétan et Eldorado) au début de la décennie. Du reste, on rencontre des architectes plus ou moins jeunes qui construisent leur premier cinéma vers le milieu des années trente ; tels Lucine Thomas, Maurice Gridaine, ou encore Bernard Beslin associé plus tard à Eugène Beaumont. Cette poignée de bâtisseurs élèvera, en moins de cinq ans, une quinzaine de cinémas de diverses envergures à Paris. Parallèlement à ce groupe, trois autres architectes se confirmeront peu ou prou comme « spécialiste » de cinéma à partir de 1935 ; Paul Chané, le tandem Ardouin-Lemaistre et surtout Julien Hirsch. Ceux-là seront l'auteur de deux salles parisiennes avant la seconde guerre ; celui-ci, d'origine suisse, construira au moins trois salles à Paris, et plusieurs autres

en banlieue, notamment à Boulogne-Billancourt⁶⁷⁷. Par ailleurs, il s'est fait remarqué par ses réalisations, durant la première moitié des années trente, de cités et de cités-jardins dans la région parisienne⁶⁷⁸. Dans ce même groupe, les architectes Lardillier et Nicolas, plutôt célèbres pour leur dizaine de salles d'actualités, sont néanmoins l'auteur de quelques cinémas ordinaires, tous réalisés à compter de 1935. Cela dit, seule la moitié des établissements de cette période portent la signature d'architectes « spécialistes » ; le reste étant l'œuvre de bâtisseurs peu connus ou autrement reconnus. Ainsi, les architectes Joseph Bassompierre, Paul de Rutté et Paul Sirvin sont davantage cités pour leurs immeubles et leurs cités-jardins⁶⁷⁹ ; Pierre Gagey pour ses villas dans un goût régionaliste⁶⁸⁰ ; ou encore Julien Barbier pour ses édifices religieux⁶⁸¹. De même, Georges Wybo est plus célèbre comme l'architecte en chef des grands magasins du Printemps dès 1912, puis du constructeur d'automobiles André Citroën dans les années 1920 ; il est également reconnu, de par son œuvre écrite, « comme l'un des principaux tenants d'une architecture régionaliste »⁶⁸² ; en tout cas, malgré son passé de décorateur de théâtre et collaborateur d'Henri Sauvage à l'Exposition de 1925, il ne saurait être considéré « architecte spécialisé » en cinéma ; pas plus que ses confrères cités plus haut, ou encore d'autres figures obscures telles Robert Fouquet, Pierre Fondeur et Bougueret, tous auteurs d'au moins une salle à Paris dans les années 1935-1939. Aussi, la question est de savoir si cette diversité des architectes se traduit par une variété aussi large des cinémas réalisés.

L'analyse des projets dessinés par ces architectes, fait d'emblée remarquer une nette tendance à la conception des salles en formes d'éventail ou similaires. Ce type de plan a été souvent observé dans les grands cinémas de la première moitié de la décennie, mais désormais, il se généralise de plus en plus et caractérisent un tiers des salles projetées entre 1935 et 1939 ; aussi bien des grandes salles de plus d'un millier de places (Cinéma Pereire Palace [p. 141 ; Fig. 167 à 169, p. 183-184], Le français) que des modestes cinémas de moins de 400 places (Royal Madeleine [p. 152], Ciné Nord, Ciné Rire [p. 151] etc.). Si cette

⁶⁷⁷ De ses cinémas bouloonnais, deux exemples sont inscrits dans la base Mérimée comme patrimoine de l'Île de France ; voir <http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR11/IA00119902/index.htm> et <http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR11/IA00119903/index.htm>

⁶⁷⁸ Comme exemples voir celles de Montrouge et de Neuilly-sur-Marne, inscrits à l'inventaire du patrimoine de ces communes : http://www.actuacity.com/montrouge_92120/monuments/ ; http://www.atlas-patrimoine93.fr/pg-html/bases_doc/inventaire/fiche.php?idfic=050inv025.

⁶⁷⁹ Voir pour quelques exemples significatifs : http://www.culture.fr/recherche/?typeSearch=collection&SearchableText=Bassompierre-Sewrin%20Joseph&portal_type=CLT_Site_Note

⁶⁸⁰ Pour l'un de ses œuvres les plus remarquées voir <http://fr.topic-topos.com/villa-gagey-erquy>

⁶⁸¹ Quelques renseignements sur la vie et l'œuvre de cet architecte sont disponibles sur : <http://sacrecoeurdijon.free.fr/personnages/barbier.html>

⁶⁸² Une notice biographique de cet architecte est proposée dans : http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_WYBGE_fonds-409

configuration est parfois favorisée sinon imposée par la forme parcellaire (Studio des Abbesses, Le Villette), de nombreux exemples témoignent de son adoption délibérée par les architectes (Le Helder [p. 145], Cinéma des Lilas [p. 149]), cette forme de plan étant reconnue depuis une quinzaine d'années la plus conforme au champ de visibilité de l'écran, et récemment, la mieux adaptée à l'acoustique. En réponse au souci de vision avait apparu un autre type de plan dont la réalisation dans le parcellaire orthogonal semblait moins compliquée ; celui-ci forme un rectangle aux angles avant rabattus ou arrondis. Cette disposition permet d'affecter à d'autres usages l'espace situé dans les angles morts de la salle et de mettre en valeur l'écran en évitant l'effet de « carte postale accrochée au mur » critiqué notamment par Julius Posener⁶⁸³. Ce type de plan, sorte de compromis entre la forme en éventail et celle « classique » en rectangle, est très courant à cette époque ; rencontré dans un cinéma sur trois. Enfin, le parti d'un plan proprement rectangulaire est toujours de mise, adopté dans une dizaine de projets parmi la quarantaine. Il s'agit, le plus souvent, de salles établies dans des parcelles oblongues où en raison d'une largeur restreinte la totalité des places se situe en plein milieu du champ de visibilité de l'écran (Cinéma Populaire [p. 146], Ciné Vox [p. 148 Fig. 173-174, p. 184], Paris-France [p. 154], St Antoine). Le Danube Palace est l'unique grand cinéma d'une largeur importante où l'on retrouve le plan rectangulaire. Cette salle de 1600 places est conçue par Georges Fischer, un architecte que l'on pourrait pourtant qualifier de « spécialiste de cinéma ». Quand bien même sa forme de plan laisserait à désirer, il montre, à travers son agencement en oblique des places latérales, qu'il ne néglige pas le problème. D'ailleurs, il optera pour le plan rectangle aux angles arrondis dans une réalisation postérieure, le Ciné Pax ; encore que celui-ci soit nettement moins vaste que le précédent, ne dépassant pas les 500 places. Georges Fischer excepté, chez la plupart des « spécialistes », le choix des plans conformes au spectacle cinématographique paraît quasi systématique ; dans les œuvres de Gridaine [p. 142, 145] et de Hirsch [p. 150] par exemple, la salle a toujours une configuration en éventail ou en rectangle aux angles rabattus voire arrondis. Aussi, la reprise, par de nouveaux architectes de cinéma, de certains types de plan insolites est intéressante ; Ardouin et Lemaistre conçoivent, en 1938, le Ciné Rire en hémicycle, rappelant le cinéma Balzac de Gridaine construit en 1934. Tout cela révèle une prise de conscience généralisée de l'importance de la forme de salle dans la quatrième décennie de l'existence des cinémas, ce qui se traduit par une rationalisation unanime des plans.

En ce qui concerne la disposition des fauteuils, on note la récurrence d'un parti typique apparu, dès 1907, dans les salles de la Société Cinéma Exploitation. Cette solution

⁶⁸³ Voir supra, p. 310.

consiste à répartir les places en trois travées desservies par deux allées longitudinales, la travée centrale étant composée de rangées plus longues, de manière que la majorité des places soient situées au cœur du champ de visibilité de l'écran. Cet agencement est souvent complété par la disposition des fauteuils en rangées légèrement incurvées ou par la disposition des rangs latéraux en oblique. Quant au balcon, il faut d'abord souligner l'abandon des doubles galeries superposées après un bref essor au début des années trente ; de 1935 à 1939, aucune salle n'est conçue suivant ce mode de profil. Un ensemble de raisons entrelacées explique le déclin de cette disposition : la diminution des proportions des salles, une réalisation onéreuse dans une conjoncture difficile, et surtout, les complications intrinsèques de ce parti, l'installation de la cabine, l'inconfort visuel des spectateurs, circulation et évacuation de la salle etc. En outre, de tels problèmes entraînent, à cette époque, la mise en question même d'un balcon unique ; élément quasi incontournable des cinémas dans la quinzaine d'années précédant que, par ailleurs, les architectes des Cinéac répudiaient en s'appuyant, il est vrai, sur des arguments peu convaincants. En tout cas, un quart des cinémas construits à compter de 1935 sont dépourvus de balcon. Du reste, là où balcon il y a, sa disposition est marquée par une certaine rationalisation, sinon un retour aux formes typiques de cinéma. Désormais, la galerie en U est définitivement bannie, le balcon aux avancées latérales, rare ; celui-ci est seulement observée au Cinéma Péreire [p. 141], au Berthier [p. 140] et au Courteline ; et encore dans les deux derniers, les avancées latérales sont en biais pour une meilleure vision de l'écran. De même, on ne retrouve qu'exceptionnellement le type de balcon au front sinusoïdal, autrement dit aux avancées latérales courbes (Le Ferber, Provence). En revanche, le balcon légèrement incurvé, caractéristique des salles « métisses » des années 1910 -à mi-chemin entre théâtre et cinéma- est particulièrement fréquent ; c'est la disposition adoptée par une salle sur trois. Aussi, le type cinématographique de balcon, frontal, tout droit, à la manière de Cinéma Exploitation, est assez courant, observé dans un quart des projets de cette époque. Nous avons vu que, peu auparavant, Charles Siclis, aux Paris Soir, et Maurice Gridaine au cinéma Balzac, ont remplacé le balcon par une plateforme surélevée en pente ou en gradins –une sorte de corbeille ; cette disposition plutôt innovante est reprise par Julien Hirsch au cinéma Saint Didier [p. 150 ; Fig. 177, p. 185], et par le tandem Lardillier-Nicolas au Ciné Poissonnière. La loge est un autre élément, auparavant plus ou moins courant, mais dorénavant condamné ; parmi la quarantaine de cinémas de cette période, seuls quatre proposent à leur public des places de loge. Le sort de cet élément relève probablement davantage de la volonté des exploitants que du choix des architectes. Caractérisant, naguère, les salles de quartiers élégants, les loges sont observées, à présent, plutôt dans grands cinémas de la périphérie. Le Berthier, du XVII^e arrondissement, et le Studio des Abbesses du XVIII^e, comportent aussi bien des loges de balcon, que des

baignoires à l'orchestre, ce qui les apparente aux cinémas des années vingt. Dans un esprit un peu différent, le grand cinéma Danube Palace du XIXe et le Grand Royal du XVIe, disposent des baignoires latérales, aménagées sur le côté gauche de la salle, surélevées par rapport au niveau du parterre. Or, ces exemples sont les exceptions qui confirment la règle, à savoir la répudiation des loges dans les cinémas.

Comme le faisait remarquer Robert Mallet-Stevens⁶⁸⁴, une salle de cinéma devrait être conçue parallèlement en plan et en coupe ; celle-ci étant aussi déterminant pour les questions de vision et de projection (disposition du plancher, emplacement de la cabine) que d'acoustique (la disposition du plafond). Dans cette perspective, l'aménagement du parquet de la salle en pente reste un dispositif quasi unanimement adopté ; seules exceptions Paris-France et Pereire Palace, si dans celui-là, les petites proportions de la salle (à peine 150 places) pourraient à la rigueur justifier un plancher horizontal, dans celui-ci, une grande salle comptant environ 1500 places, le choix des architectes Wulffleff et Verrey paraît pour le moins inexplicable. Au demeurant, dans les projets de cette époque sont observés les trois types de pente déjà expérimentés dans les cinémas. Plus d'un tiers optent pour le plancher incliné, descendant vers l'écran. Cette disposition est typique des salles sans balcon, et pour cause, la remontée du parterre culminant juste au-dessous du balcon implique la surélévation de ce dernier, ce qui à son tour dégraderait la vision et la projection. Dans les salles avec balcon, le parti le plus couramment adopté consiste à composer le parterre de deux planchers aux pentes inverses : la partie avant remontant vers l'écran, la partie arrière remontant vers le fond de la salle. Cette disposition connue de longue date comme typique des théâtres, a été fréquente dans les cinémas depuis les années 1910. La vague des cinémas de la période 1935-1939, marque le succès de la disposition en « contrepente » ; cette invention des architectes Charavel et Mélandès, particulièrement appropriée aux cinémas comportant un balcon, est adoptée, par différents architectes, dans non moins de sept salles de cette époque (Le Helder de Gridaine ; Studio des Abbesses de Bassompierre, Rutté et Sirvin ; Ciné Rire d'Ardouin et Lemaistre ; Royal Madeleine et Pacific de Paul Chané ; Ciné Vog et Moulin des Chansons, architectes non identifiés). De même, en ce qui concerne le plafond, les formes « classiques », plat, plat aux arêtes arrondis, en voûte ou en caissons, sont toujours très fréquentes, mais en même temps, de nouvelles formes apparues au début de la décennie essentiellement pour améliorer les conditions acoustiques gagnent progressivement du terrain. Une salle sur trois est couverte par un plafond en pente descendant vers l'écran et les haut-parleurs, constitué soit d'un plancher incliné (Le Helder, La Scala de Gridaine ; Le Latin de Hirsch [Fig. 175-176, p. 185]), soit d'une voûte plongeante

⁶⁸⁴ Voir supra, p. 212.

(Ciné Rire, Royal Madeleine) ou encore d'une succession de retombées courbes remontant en gradins vers le fond de la salle. Cette dernière disposition, combinant l'acoustique et l'esthétique, est adoptée pour la première fois, par Maurice Gridaine au cinéma Le Paris en 1935, et de suite, reprise par bien d'autres (Paul Dubreuil au Clignancourt Palace ; Beaumont et Beslin au Ciné Nord puis au Bagnolet ; Kalafat, Michel et Mauguet au Grand Royal ; Pierre Fondeville au Français). Ce qui précède montre que la conception de la salle en profil connaît également une rationalisation avec la généralisation des solutions typiques mieux adaptées au cinéma, inventées dans les périodes précédentes. En revanche, concernant la cabine de projection, force est de constater que, encore à cette époque, elle fait l'objet d'installation plus ou moins pertinente et que les « artifices » sont toujours de mise. Le meilleur emplacement de la cabine est observé dans les salles sans balcon, où elle est souvent établie soit au dessus de l'entrée de la salle (entre autres Danube Palace, Cinéma Populaire, Saint Didier) ; soit à l'arrière de la salle surélevée par rapport au parterre (Paris-France, Grand Royal, Ciné Pax, Ciné Poissonnière). Lorsque la salle comporte un balcon, la cabine est systématiquement installée quelque peu surélevée à l'arrière de ce dernier, parfois juchée en haut du balcon, quitte à devoir remédier à l'obliquité de la projection en inclinant l'écran vers l'arrière. La seule exception est le Ciné Rire des architectes Ardouin et Lemaistre ; ceux-ci parviennent à établir la cabine à l'entresol, au dessous du balcon, et assurent ainsi une projection proprement perpendiculaire à l'écran. Ailleurs, on relève encore le recours à des artifices peu satisfaisants tels la projection par transparence avec une cabine placée derrière l'écran (Le César de l'architecte Georges Wybo), l'aménagement de la cabine dans le plafond de la salle (Le Vilette de Robert Fouquet ; Royale Madeleine de Paul Chané ; Ciné Vox de Julien Hirsch), ou une cabine de projection plus ou moins désaxée par rapport à l'écran (entre autres Ciné Sébastopol, Ciné Nord, Ciné Vog). Certes, ce genre de solution, fréquent dans les cinémas parisiens, est en partie le résultat des projets d'insertion de salles dans le bâti existant et des locaux biscornus. Néanmoins, il semblerait que les architectes parisiens ne traitent pas le problème de la cabine avec le même souci et soin que nous avons pu constatés chez certains de leurs confrères étrangers, notamment belges et américains⁶⁸⁵. La question de la cabine mise à part, la conception de la salle de cinéma à Paris, paraît somme toute suivre une phase de rationalisation, dans cette seconde moitié des années trente. Cette phase, comme nous l'avons montré, est tout à fait explicable au sein de l'évolution de l'architecture cinématographique durant les trois dernières décennies. Cependant, l'apparition des salles d'actualités et la traduction, par leurs architectes, des idées du Mouvement moderne dans la conception des cinémas semblent avoir contribué, avec d'autres facteurs tels les

⁶⁸⁵ Voir supra, p. 312-313.

circonstances économiques, à l'accélération de cette évolution. Est-ce dans cet esprit de rationalisation et d'optimisation que l'on assiste, à cette même époque, à l'apparition encore hésitant des premiers cinémas « multisalles » ? D'une part, le Paris-France, dans la capitale, l'œuvre d'un architecte non identifié, commandé par deux exploitants particuliers Thé et Gaullin, aménagé en 1938 dans un immeuble existant, comporte deux petites salles superposées, de 125 et de 137 places, en sous-sol et au rez-de-chaussée [p. 154]. Un exemple plus complexe, « à trois salles » est reproduit sans commentaire, dans *L'Architecture d'aujourd'hui* de la même année. Celui-ci porte la signature de quatre architectes : Gorska, de Montaut mais aussi Lajarrige et Pontu [Fig. 179-180, p. 185]. Sous le règne du souci de rentabilité et de rationalité, l'idée d'offrir au public, dans un même cinéma, le choix entre plusieurs programmes, ne s'imposerait-elle pas comme une évidence ? Quoi qu'il en soit, en matière de disposition intérieure, la théorie des architectes de Cinéac ne fait que consacrer une pratique qui est en passe de se développer dans les années trente finissantes. Qu'en est-il quant à la décoration de la salle et à la composition de la façade ?

Sur le plan décoratif, nous avons signalé l'abandon progressif des motifs matériels dès le début des années vingt et particulièrement au début des années trente. Malgré quelques exemples de persistance des éléments décoratifs classicisants tels que pilastres, frise et corniche (Le Berthier [p. 140], cinémas Provence et Populaire [p. 146], Le Savoie [p. 147]), l'épuration du décor se poursuit dans les cinémas de cette époque. La décoration est essentiellement cherchée dans des jeux de formes, des dispositifs d'éclairage, et se concentre le plus souvent sur le cadre de l'écran et le plafond de la salle. Au sein de cette tendance générale, quelques modes d'expression personnels se font remarquer. Dans les œuvres de Maurice Gridaine et dans une moindre échelle celles de Julien Hirsch, l'usage des formes arrondies prend un aspect indéniablement décoratif. Paul Chané, pour sa part, essaie de créer l'effet décoratif de ses salles par une composition de bandes lumineuses, ou d'éléments de l'architecture navale, notamment des hublots. La jardinière est un autre élément de décor, plutôt insolite, que l'on découvre dans les salles de cette époque. Plusieurs architectes y ont recours pour « donner à l'ensemble de l'atmosphère et de l'intimité », comme le signale *L'Architecture d'aujourd'hui* dans sa reproduction du cinéma Le Rond Point, construit par Julien Hirsch à Boulogne-Billancourt⁶⁸⁶. Quant aux salles parisiennes, George Wybo l'utilise au César, Wulffleff et Verrey, au Pereire Palace. Tout cela accuse les tentatives d'une « période de transition », comme le signalent Pierre de Montaut et Adrienne Gorska ; période où la décoration dans le sens classique est en déclin, mais

⁶⁸⁶ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, 9^{ème} année, p. 54.

l'idée même de décor dans la salle n'est pas encore totalement condamnée ; dans ce contexte, la recherche de nouveaux modes décoratifs aboutit à des « styles » plus ou moins personnels. Dans la composition des façades, en revanche, la variété est moins grande, une certaine convergence, décelable. Une minorité des nouveaux cinémas peut encore être considérée comme héritière d'anciens types de façade, soit de par les proportions et la composition, soit les éléments composants. L'exemple par excellence en est le Ferber de l'architecte Lucien Thomas ; avec son fronton cintré, ce cinéma rappelle la façade des cinémas primitifs. Aussi, le Provence de ce même architecte et le Danube Palace de Georges Fischer, caractérisés par des pilastres, colonnade, frise et corniche, ne sont pas loin de la vieille façade classicisante. Enfin, Pierre Gagey adopte, au Savoie [p. 147], une composition de façade néoclassique évoquant vivement celle du Théâtre des Champs Elysées de Perret, modèle déjà suivi par quelques cinémas des années vingt. De même, quelques salles aménagées dans le bâti existant rappellent le type de façade en « entrée de passage » ; citons dans cette catégorie le Ciné Nord des architectes Beaumont et Beslin, le Saint Denis du tandem Ardouin-Lemaistre ainsi que le Pacific de Paul Chané. Face à ces quelques exemples de survivance d'anciens types de façade, la grande majorité des cinémas se caractérisent par un aspect plus ou moins moderne. La plupart s'approche sensiblement des cinémas d'actualités, s'appropriant peu ou prou les principes de « l'architecture publicitaire » : notamment grandes enseignes lumineuses verticale et horizontale, tracé géométrique de néon formant flèches et signalétiques, entrée en vitrine, porche recouvert d'affiche etc. Une vingtaine de projets exposent des façades de ce genre, parmi lesquels le Pereire Palace des architectes Wulffleff et Verrey, Le Latin de Julien Hirsch, Ciné Rire d'Ardouin et Lemaistre, Le Vilette de Robert Fouquet, et Royal Madeleine de Paul Chané. Même Georges Fischer que nous avons cité pour son « traditionalisme » au Danube Palace, opte dans son œuvre postérieure, le Ciné Pax, pour ce type de façade. Une variation en est proposée par Maurice Gridaine dans trois de ses œuvres. Dessinée d'abord pour un cinéma sur les Champs-Élysées, Le Paris, celle-ci se compose d'une vaste verrière qui, s'étalant à hauteur de Rez-de-chaussée et d'entresol, laisse baigner de lumière le hall d'entrée ; cette verrière est encadrée par deux parois latérales courbes et une grande marquise surmontée d'une enseigne lumineuse [Fig. 170, p. 184]. Bien que critiquée dans *La Construction moderne*⁶⁸⁷, cette disposition est reprise par Gridaine lui-même dans deux réalisations suivantes, Le Helder et La Scala, mais aussi par d'autres, notamment Paul Dubreuil au Clignancourt Palace, Beaumont et Beslin au Bagnolet [p. 151], Julien Hirsch au Ciné Vox [p. 148] et Pierre Fondeville au Français. A noter que l'œuvre de l'architecte Gridaine fait en quelque sorte école sur les aspects formel et esthétique, aussi bien à l'intérieur

⁶⁸⁷ Voir supra, p. 300.

(disposition du plafond) qu'à l'extérieur. Si le type de façade préconisé par Gridaine se caractérise par une immense baie vitrée, quelques architectes lui empruntent cette vaste verrière tout en la faisant contrebalancer par une grande surface aveugle, souvent affectée aux affiches de films, parfois percée d'hublots pour un rappel du vocabulaire moderniste. L'exemple typique de cette composition est dessiné par Julien Barbier pour le cinéma des Lilas [p. 149]. Le Berthier et le Moulin des Chansons, tous deux œuvres d'architectes anonymes, se rapprochent plus ou moins de cette conception de façade, de même que le Crimée de Lucien Thomas [p. 153]. Par ailleurs, la comparaison de deux projets successifs de cet architecte, Le Ferber de 1938, avec le Crimée de 1939, met en évidence la rapidité et la généralité du changement des goûts esthétiques à cette époque ; du type « classique », Lucien Thomas passe, en l'espace d'une année, au type le plus « moderne » de façade de cinémas. Pour en revenir à notre question du départ, si sur l'aspect décoratif, l'austérité des Cinéac est loin de s'être imposé, en façade, par contre, leur architecture publicitaire s'est avérée le modèle à suivre. Cela dit, rarement leur exubérance de signes et de lignes sur la façade est égalée et les cinémas ordinaires en incarnent souvent des versions tempérées. La généralisation de cette architecture publicitaire dans les cinémas des années trente finissantes, est-elle due au seul succès des salles d'actualités, à sa théorisation, et aux réalisations des architectes de Montaut et Gorska ? Quelque soit la réponse à ces questions, il semble qu'à la veille de la seconde guerre mondiale, le cinéma est doté d'une identité architecturale à travers l'usage significatif de la lumière, concrétisée en matériau esthétique par des tubes luminescents de néon. Divers événements et multiples indices sont à même d'étayer cette thèse.

2.2.3. Cinéma, architecture publicitaire, architecture lumineuse

L'idée de « l'architecture publicitaire » ne surgit pas à l'improviste. Elle trouve ses origines dans l'appropriation de la lumière électrique par l'architecture depuis les années 1900. Les manifestations spectaculaires de ce phénomène sont à repérer d'abord dans les expositions universelles⁶⁸⁸, puis, à compter des années 1920, dans l'embellissement des rues. Sur ce dernier point, les villes allemandes seraient à l'avant-garde selon Julius Posener ; dans un court article, ce dernier décèle « l'esthétique de la rue en Allemagne », soulignant l'importance des « kiosques », « arrêts », mais surtout « les colonnes publicitaires » dans l'architecture urbaine allemande des années 20 et 30⁶⁸⁹. En ce qui

⁶⁸⁸ Sur différents aspects de cette « architecture lumineuse », voir Simonot & Monin 2012.

⁶⁸⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, 4^{ème} année, p. 39. Sur les origines allemandes de cette architecture publicitaire ou lumineuse voir aussi Lacloche 1981, p. 144 ; Heathcote 2001, p. 38.

concerne les cinémas, nous avons déjà remarqué l'application précoce des tubes de néon à la façade du Palais Montparnasse par les architectes Orlhac et Duron, dès 1912⁶⁹⁰. Au cours des années 1920, si la salle obscure fait souvent l'objet de décoration lumineuse, la façade, elle, reste généralement sombre et solennelle. Après la tentative de la salle montparnassienne, il fallait attendre encore une vingtaine d'années, et l'apparition des salles d'actualités, pour voir l'usage de ce « nouveau matériau », l'esthétique de cette architecture, consacrée aussi bien par la théorie que par la pratique. A l'examen des projets de la période 1935-1939, nous avons pu constater la propagation sinon la généralisation de la conception de façade publicitaire et lumineuse pour les cinémas parisiens. Ce même constat s'impose à travers la livraison de septembre 1938 de *L'Architecture d'aujourd'hui*, consacrée aux « spectacles ». En fait, ce numéro de la revue fait la part belle au théâtre ; il s'ouvre par un essai d'une dizaine de pages, abondamment illustré, signé Auguste Perret, qui expose un aperçu historique de l'architecture théâtrale ; suivent ensuite de nombreuses reproductions de grandes salles prestigieuses ; des études techniques sur les installations électriques, l'éclairage et la climatisation des théâtres. Cependant, les cinémas ne sont pas totalement négligés ; le fameux essai théorique de Pierre de Montaut et d'Adrienne Gorska, introduit un dossier d'une vingtaine de pages, reproduisant dix-huit cinémas récemment construits à travers le monde ; de Buenos-Aires et Sao Paulo, à Bucarest et Budapest ; de Chicago à Tokyo ; de Copenhague à Marseille. Si les commentaires sont assez brefs et généralement descriptifs, les illustrations sont plus éloquentes. Les quelques façades reproduites, notamment celles du cinéma Rond Point de Boulogne-Billancourt [Fig. 178, p. 185], du Théâtre Cinéma Chave de Marseille [Fig. 181, p. 186] et de l'UFA Palace de Sao Paulo [Fig. 182, p. 186], révèlent que l'usage de la lumière comme identifiant du cinéma n'est pas une spécificité parisienne. Ce dossier se termine par l'exposé d'un architecte britannique, Mollo, du cinéma qu'il a réalisé à Yeovil, une petite ville anglaise⁶⁹¹ [Fig. 183, p. 186]. Bien que passant sous silence la question de la façade, la réflexion de cet architecte est révélateur de l'esprit de l'époque, précisément par l'accent qu'il met sur les rapports de l'architecture et de l'éclairage. Partant du constat que « l'aspect d'une forme dépend de la façon dont elle est éclairée », l'architecte Mollo rappelle que « le développement considérable de la science de l'éclairage artificiel pose donc à l'architecte moderne un problème parfois très complexe ». Voyant dans le cinéma « l'exemple type » de ce problème, il est d'avis qu'en raison de l'obscurité de l'auditorium, « l'effet architectural d'une salle de cinéma ne doit en effet compter pour sa mise en valeur que sur la façon dont elle est éclairée », d'où, d'après lui, la primauté de la lumière sur la forme. Or, ce même raisonnement pourrait être avancé en ce qui concerne la façade. Le cinéma fréquenté davantage après la tombée du jour, devrait

⁶⁹⁰ Voir supra, p. 119 ; [p. 52].

disposer d'une façade conçue pour la vue nocturne, partant dans un esprit d' « architecture lumineuse », sinon « publicitaire ».

Par ailleurs, deux événements provenant de différents domaines accusent, à cette même époque, l'association de l'architecture du cinéma et de la lumière électrique ; d'une part, et d'abord, l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, de 1937. Dernière manifestation de ce genre à se dérouler à Paris, cette exposition est destinée, selon son commissaire général, à :

*... montrer que les réalisations artistiques peuvent intervenir dans les plus modestes domaines, qu'aucune incompatibilité n'existe entre le beau et l'utile, que l'Art et les Techniques doivent être indissolublement liées, que si le progrès naturel se développe sous le signe de l'art, il favorise également l'épanouissement des valeurs spirituelles, patrimoine supérieur de l'humanité. Elle sera ouverte à toutes les productions indiscutablement d'art et de nouveauté.*⁶⁹²

Dans cette perspective, le cinéma, l'art technique et moderne, qui a montré ses capacités à instruire, à distraire et à séduire, donc à « favoriser l'épanouissement des valeurs spirituelles », ne saurait être que le bienvenu au sein de ce grand événement. En effet, le cinéma, bien que sous diverse formes, est omniprésent à l'exposition de 1937 ; pour reprendre les termes de l'historienne américaine Shanny Peer :

*...véritable "star" de l'exposition, sa présence se fera sentir partout, sur plus de 40 écrans dispersés dans les pavillons français et étrangers, ou même en plein air. Ainsi, entre autres, les pavillons de la Publicité et de la Lumière, la Palais de la Découverte, les pavillons de l'Allemagne, de l'Espagne ou du Japon projettent des films à caractère pédagogique, artistique ou propagandiste.*⁶⁹³

Ceci dit, les pavillons les plus emblématiques à cet égard sont ceux appelés Photo-Ciné-Phono et l'Electricité et la Lumière. Ce dernier, bénéficiant d'une place d'honneur, au fond de la perspective du Champ de Mars, est réalisé par Robert Mallet-Stevens en collaboration avec Georges-Henri Pingusson, et l'ingénieur Salomon pour les travaux de l'éclairage [Fig. 184, p. 186]. Le pavillon se caractérise par une façade lisse légèrement incurvée de 600 m² qui devrait servir de toile aux projections panoramiques spécialement tournées pour

⁶⁹¹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, 9^{ème} année, p. 69.

⁶⁹² Cité in Lemoine & Rivoirard 1987, p. 16.

⁶⁹³ Ibid, p. 237.

l'Exposition⁶⁹⁴. Ainsi, avec cet énorme écran visible depuis la terrasse du palais de Chaillot, toute l'Exposition est transformée en une géante salle de cinéma. Le pavillon de Photo-Ciné-Phono, marqué par le symbolisme de son aménagement intérieur dû aux architectes Saint Maurice et Lemaire, comporte une vraie salle de cinéma de 1200 places, baptisée « Ciné 37 », réalisée par les architectes Avizou, Arretche, Lemaire, Mallet-Stevens, Rousselot, de Saint Maurice et Siclis⁶⁹⁵. La salle de cinéma type, tant attendue par les cinéphiles à l'Exposition des arts décoratifs, semble voir, enfin, le jour, une douzaine d'années plus tard, à l'Exposition de 1937, une exposition « plongée dans une atmosphère lumineuse », pour laquelle Fernand Léger avait suggéré :

*... d'au lieu d'illuminer immeubles et monuments par leur silhouette, se servir des rues comme fond à un décor lumineux complètement indépendant du profil de l'immeuble ou de monument, créer des lignes lumineuses qui courent sur les rues, s'élèvent au-dessus, vont jusqu'au sol en se continuant tout le long. Lignes décoratives et harmonieuses à inventer ...*⁶⁹⁶

Cette image ne va pas sans évoquer celle des cinémas d'actualités, et plus généralement, celle de la plupart des cinémas réalisés à compter de 1935, incarnant une certaine « architecture publicitaire ». L'Exposition de 1937 consacre et symbolise donc l'association de l'architecture de lumière et du cinéma comme art technique incontournable dans la vie moderne.

Le second évènement qui témoigne du mariage de l'architecture cinématographique et de la lumière électrique provient, un an plus tard, du domaine de la formation de jeunes architectes. La Commission des programmes de l'Ecole des Beaux Arts propose pour sujet du Concours d'ornement et d'ajustement du 21 janvier 1938, la conception d'une « façade de cinéma » sur un des grands boulevards de la capitale⁶⁹⁷. L'énoncé du programme évoque d'abord le grand nombre de salles récemment construites, et fait remarquer que « ... chacune d'elles a cherché par une façade plus ou moins heureuse et d'un goût plus ou moins sûr à frapper les regards du public ». Il est ensuite ajouté, sur un ton qui accuse réticence sinon dédain à l'égard de ces façades : « Il semble qu'il ne doit pas être impossible de concilier l'aspect de ces entrées, leur brio, leur faste même, avec le goût et l'esprit qui devraient présider à leur conception ». Le programme pose donc cette préoccupation

⁶⁹⁴ Pour un descriptif plus détaillé voir l'article de Dubois in Lemoine & Rivoirard 1987, p. 222.

⁶⁹⁵ Sur ce pavillon voir l'article de Shanny Peer in Lemoine & Rivoirard 1987, p. 234-235.

⁶⁹⁶ Cité par Huhn in Lemoine & Rivoirard 1987, p. 396.

⁶⁹⁷ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1937-1938, 29^{ème} année*, Concours d'ornement et d'ajustement du 21 janvier 1938, à rendre le 28 janvier 1938, p. 22.

comme principale exigence, tout en précisant que « toute liberté est laissée aux concurrents pour imaginer et disposer cette façade [...] exécuter telles décorations peintes ou lumineuses, inventer les effets les plus hardis, sous la seule réserve du bon goût ». Bien que le jury ne décerne pas de premier prix, les six projets primés pour la seconde médaille, se rejoignent en ce qu'ils ont privilégié tous une représentation nocturne de la façade, surmontée d'une enseigne en lettres capitales lumineuses [Fig. 185 à 190, p. 186-187]. Toutes ces façades exposent également une entrée inondée de lumière, séparée du couronnement lumineux par une vaste surface aveugle, souvent sombre, servant de toile de fond aux affiches des légendes ou des symboles du cinéma, sur laquelle viennent se composer ou se superposer différents effets lumineux : lignes et courbes flamboyantes ou faisceaux et étoiles étincelants ; somme toute une image désormais familière du cinéma. L'année suivante, c'est le Professeur de théorie qui se propose de faire travailler les élèves sur un cinéma⁶⁹⁸. Après l'énoncé des différentes parties à prévoir dans le projet, le Professeur de théorie précise :

On désire que la façade soit étudiée de manière à pouvoir se suffire à elle-même, indépendamment de tout effet de publicité amovible autre que celui des lettres lumineuses indiquant le titre des films et le nom des vedettes. Lui-même de poursuivre, Cette condition a été réalisé dans des salles exécutées récemment.

Deux projets obtiennent la première mention à ce concours, tous deux dessinés par des élèves de M. Labro [Fig. 191-192, p. 187]. Bien que, en façade, tous les deux soient marqués par des proportions et une composition fort classicisantes, profondément inspirées du Théâtre des Champs-Élysées de Perret, la place prépondérante réservée aux affiches, sur la partie aveugle au centre de la façade, et les enseignes lumineuses courant sur la marquise sont autant d'éléments puisés dans le répertoire de l'architecture publicitaire ou lumineuse. En tout cas, il paraît que, tant aux yeux du Professeur de théorie, que dans la conception des élèves, le cinéma ne saurait s'identifier que par ce genre d'éléments ; encore que, la vue diurne du cinéma exposé dans ces projets laisse à la forme primer sur la lumière, à l'encontre de la préconisation de l'architecte Mollo, autrement dit, dans une vue nocturne, ces façades se caractériseraient aussi bien par leurs effets lumineux que leur architecture publicitaire. A travers ces exemples symboliques de l'hégémonie de l'architecture lumineuse dans la conception des cinémas, on peut affirmer que si sur la disposition intérieure, l'impact des cinémas d'actualité dans l'évolution des cinémas ne semble pas déterminant, en

⁶⁹⁸ ENSBA, *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1938-1939, 30^{ème} année*, Concours d'émulation du 28 avril 1939, à rendre le 16 juin 1939, p. 37.

revanche, en matière de façade, la composition et les éléments qu'ils proposent parviennent à faire école durant la seconde moitié des années trente, aussi bien dans les constructions que dans les projets d'école ; à tel point que cette conception de cinéma, ancrée dans les esprits des architectes et des spectateurs, survivra au-delà de la seconde guerre mondiale, et dans des versions tempérées et actualisées, jusqu'à nos jours.

Conclusion

A l'apogée de sa carrière, en 1840, l'un des premiers professeurs de l'histoire de l'architecture à l'Ecole des Beaux arts, Jean Nicolas Huyot⁶⁹⁹ décrivait ainsi sa conception de la discipline :

*L'histoire fait connaître l'origine et le type de chaque genre, elle indiquera les transformations successives qui forment comme autant d'espèces dans un même genre, elle fixera le caractère propre de chacune des espèces. Enfin, l'étude historique particulière des différents genres d'édifices indiquera à l'architecte qu'il doit résider dans les limites que les convenances imposent à la disposition, à la construction et à la décoration qui forment le caractère spécial de chaque genre d'édifice.*⁷⁰⁰

Certes, l'aspect doctrinal de cette leçon, l'acception canonique du passé est aujourd'hui pour le moins controversée, néanmoins, le discours du professeur Huyot semble avoir défini, il y a près de deux siècles, l'approche typologique comme le fondement de l'histoire de l'architecture, une « tradition » dans la continuité de laquelle la présente thèse pourrait s'inscrire. Il est à rappeler, par ailleurs, que le jeune Huyot, chef d'atelier, se vit confier le premier enseignement de l'histoire de l'architecture, appelé alors « histoire des monuments », en 1819, par Quatremère de Quincy⁷⁰¹, l'auteur du *Dictionnaire d'architecture de l'Encyclopédie méthodique* dont la définition du mot « type » dans le domaine des arts reste des plus pertinentes, encore souvent citée de nos jours, et que nous-mêmes avons reprise dans le cadre de cette étude. C'était sans doute en s'appuyant sur le précepte de son ancien « maître » que le professeur de « l'histoire des monuments » déclarait devant ses élèves : « Je démontrerai qu'il y a toujours un type originel et constitutif dans chaque genre d'édifice d'où dérivent la disposition, la construction et la décoration de toutes les espèces d'un même genre »⁷⁰². Cette formule suscite au moins deux remarques ; d'une part, la conception classique, sinon éternelle, de l'architecture suivant la triade vitruvienne, traduite ici par « la disposition, la construction et la décoration ». D'autre

⁶⁹⁹ J.N. Huyot (1780-1840), brillant élève d'Antoine Peyre, Grand Prix de Rome en 1807, chef d'atelier de 1816 à son décès, membre de l'Institut de France dès 1822, contribue à la construction de l'arc de triomphe de l'Etoile et du Palais de Justice de Paris ; animateur des architectes fondateurs de la Société centrale des architectes et le premier président de la Société à titre posthume. Pour une notice biographique plus détaillée voir Epron 1992, pp. 116 et 354.

⁷⁰⁰ Cité par Pierre Pinon dans Oulebsir & Volait 2009, p. 13.

⁷⁰¹ Epron 1992, p. 354.

⁷⁰² Cité par Pierre Pinon dans Oulebsir & Volait 2009, p. 13.

part, la distinction entre le type et le genre d'édifice, ce dernier renvoyant apparemment à l'usage, celui-là, à sa quintessence architecturale. Cela dit, le type n'est pas une unité architecturale formée d'éléments concrets et de dispositions déterminées, mais plutôt une entité composée d'un ensemble de problèmes spécifiques relevant directement des nécessités du programme. Pour notre part, reprenant la même terminologie, nous avons étudié la genèse et l'évolution des espèces d'un genre d'édifice – salles de représentations cinématographiques- et nous avons mis en évidence la naissance d'un nouveau type – le cinéma- « un type originel et constitutif » concrétisé, dès 1907, suite à l'apparition de la pratique d'aller au cinéma avec la mise au point des longs-métrages et du film narratif, à travers une vague de constructions de salles à Paris, notamment les projets d'une société d'exploitation satellite de la firme Pathé, la Cinéma Exploitation.

Pour créer des « salles de représentations cinématographiques », à partir de cette date et en fonction des ambitions d'exploitants, des conditions d'implantation et des travaux nécessaires, trois types de projets sont élaborés : des édifications neuves, des aménagements dans les constructions existantes et les restructurations du bâti. Jusqu'au début des années 1920, le plus souvent, il s'agit de construire des édifices dans des parcelles non bâties ou à l'emplacement de bâtiments à démolir. Ce type de projet est généralement implanté dans les arrondissements périphériques, en particulier, les quartiers nord-est parisiens, où il y a, à cette époque, des terrains vacants à prix abordable, et surtout, où ont été refoulées, depuis les travaux d'Hausmann, les classes populaires et les familles ouvrières dans lesquelles le cinéma puise, alors, l'essentiel de sa clientèle. La majeure partie de ces édifications est l'œuvre de commanditaires particuliers, souvent des exploitants novices, et des « architectes de quartier », des bâtisseurs sans prétention, ni grande réputation. Etablis sur les grandes artères, la plupart de ces projets portent la marque du parcellaire, notamment, lorsqu'ils occupent des parcelles en trapèze rectangle résultant des percées haussmanniennes, et se composent, par conséquent, d'un hall de plan triangulaire et d'une salle rectangle, à l'instar de l'Excelsior de l'avenue de la République [p. 35]. Ces réalisations constituent les premières tentatives de doter le cinéma de lieux de représentation architecturalement appropriés. Parmi elles se démarquent les huit établissements de la Cinéma Exploitation. Tous dessinés et réalisés en 1907, par l'architecte Georges

Malo, ces projets incarnent le mieux le type originel de cinéma. Nous avons montré qu'ils se caractérisent par la pertinence des réponses apportées aux problèmes spécifiques d'une salle de cinéma, ce qui relève vraisemblablement de l'analyse pertinente du programme par le commanditaire et l'architecte, tous deux profondément engagés dans la l'exploitation cinématographique. Ainsi sont traités avec une attention particulière les problèmes que soulèvent la projection, la visibilité et l'aspect extérieur, la projection impliquant l'obscurité de la salle et l'installation de la cabine (sur l'axe de l'écran, surélevée le moins possible) ; la visibilité de l'écran, la répartition judicieuse des places (suppression des sièges latéraux des premiers rangs, l'inclinaison du parquet et le rehaussement de l'écran, un seul balcon frontal) ; enfin, l'aspect extérieur, le caractère expressif voire publicitaire de la façade (une façade typique, marquée d'un fronton emblématique, identifiant tous les cinémas du circuit, [Fig. 4, p. 156]). Par ailleurs, cette façade typique de l'architecte Malo fait école dans la postérité immédiate voire jusqu'au milieu des années vingt, nombre d'architectes de cinémas adoptent une composition semblable, à trois travées, couronnée d'un fronton. En revanche, sa conception de la salle ne connaît pas la même fortune et n'exerce pas la même influence ; la disposition intérieure de cinéma faisant l'objet d'expérimentations diverses durant les deux décennies suivantes.

A compter de 1910, avec l'intérêt croissant de la bourgeoisie parisienne pour le cinéma, des changements s'amorcent. Cet élargissement du public résulte, en fait, des tentatives de certaines sociétés productrices de films d'adapter le cinéma aux goûts et aux mœurs de la bourgeoisie. L'initiative provient, selon Georges Sadoul, de la société Film d'art qui « avait dans son principe, tendu à faire du cinéma, une distraction essentiellement populaire en 1908, un spectacle pour la bourgeoisie en utilisant ses acteurs et ses auteurs habituels », encore qu'au départ, « l'élite [eût] boudé une entreprise trop tôt venue et vouée à l'insuccès financier »⁷⁰³. La complaisance du Film d'art à l'égard des classes aisées n'est pas, d'ailleurs, sans encourir le blâme des sociétés concurrentes. Ces dernières l'accusent d' « aristocratiser » et de dénaturer le cinéma⁷⁰⁴. La réponse à ce genre d'attaque est révélatrice de l'état du cinéma à cette époque :

⁷⁰³ Sadoul 1978, Tome III, p. 48.

⁷⁰⁴ Voir notamment les polémiques entre la Société cinématographique des auteurs et gens de lettre et la société Film d'art rapportées dans Sadoul 1978, Tome III, pp. 48-49.

Comment ! Choisir un scénario dans l'histoire, en confier l'interprétation à des comédiens notoires, brosser des décors exacts et somptueux, choisir des costumes, une garde-robe irréprochable, en un mot faire un bon théâtre voilà ce qu'on appelle manquer à l'esprit démocratique du film. Je vois pourtant tous les jours la démocratie de salles faubouriennes applaudir aux films richement montés et joués avec goût

705
...

Malgré ces polémiques concurrentielles, la tendance à conquérir les classes privilégiées à travers une certaine « théâtralisation » du cinéma finit par remporter l'adhésion des principales sociétés de production à l'instar de Pathé⁷⁰⁶. Ceci entraîne une vague de création de cinémas dans les quartiers élégants de Paris par de puissantes sociétés d'exploitation. L'établissement des salles dans les secteurs aisés, vers le centre et l'ouest de Paris, où le tissu urbain est en grande partie déjà structuré, se traduit par l'augmentation des projets d'aménagement et de restructuration ; d'importants cinémas s'installent, alors, dans de vastes parties vacantes au cœur des îlots ; le Pathé Palace, établi en 1911, par la société Cinéma Exploitation sur le Boulevard des Italiens, est un exemple qui symbolise ce tournant : des quartiers populaires et périphériques vers le haut lieu de la vie mondaine des parisiens, et cela n'est pas sans conséquence sur le plan architectural. En effet, de même que les producteurs sollicitent les gens du théâtre pour réaliser de nouveaux films, de même, les commanditaires s'adressent aux architectes renommés pour construire de nouvelles salles, et ces derniers se tournent plus ou moins vers l'architecture théâtrale du XIXe siècle comme source d'inspiration. Ces références théâtrales se multiplient et se manifestent de plus en plus, tout le long des années 1910, variant de simple emprunt d'éléments tels la loge et le balcon en U à une décoration exubérante voire une disposition typiquement théâtrale à double galerie avec loges et baignoires, scène et fosse d'orchestre, dotée de vastes espaces d'accueil. La mixité des programmes et l'accompagnement des projections par musique justifient, à la rigueur, ces derniers dispositifs. Au demeurant, la recherche de prestige par l'assimilation à un modèle noble et classique est souvent manifeste, et ce, particulièrement à travers les projets implantés dans les quartiers aisés ; le cas du Colisée, premier cinéma des Champs Elysées, construit en 1912, est à cet égard

⁷⁰⁵ Propos de G. Dureau cités in Sadoul 1978, Tome III, p. 49.

significatif, Charles Castellan, le directeur de la salle se vantant d'avoir fait copier, pour son établissement, la façade du Théâtre d'Amiens [Comparer la façade Fig. 17, p. 158 et l'élévation p. 46 ; pour un autre exemple voir Artistique Cinéma Fig. 9, p. 157]. Cependant, à cette même époque, surgissent des tentatives d'adapter les éléments des salles classiques au spectacle cinématographique, d'où un type de salles « métis », à mi-chemin entre le cinéma primitif, incarné par les projets de l'architecte Malo, et les théâtres-cinématographiques, imitant les modèles théâtraux. Les cinémas métis se caractérisent souvent par un plancher de salle à double pente, un balcon aux courtes avancées latérales et une batterie de loges à l'avant, un revêtement décoratif des parois accusant la trame de la structure, ainsi que d'importants espaces d'accueil ; l'exemple typique en est l'Artistic Pathé, encore une salle Cinéma Exploitation, conçue en 1912 par l'architecte Marcel Oudin. Ce dernier se confirme, par ailleurs, comme l'un des premiers architectes à se spécialiser dans la construction des cinémas, ayant réalisé de 1912 à 1920, une dizaine de salles, aussi bien des grands projets pour de puissantes sociétés d'exploitation que de petits aménagements pour de modestes commanditaires particuliers. Aussi, c'est lui qui a l'initiative d'introduire quelques nouveautés techniques et esthétiques dans les cinémas, notamment la construction de la salle entièrement en béton armé et la suppression des points d'appui interposés sous le balcon, l'abandon du mode traditionnel d'aération par lanterneau pour des cheminées de ventilation équipées d'un système mécanique, et l'adoption d'un mélange d'Art nouveau tardif et d'Art déco avant la lettre dans la décoration intérieure et la composition de la façade. Il aura également la primeur, avec Henri Sauvage, de faire usage décoratif de la lumière électrique dans la salle, au début des années vingt, d'abord en soulignant le décor par l'éclairage, ensuite, en créant des motifs lumineux. D'une manière générale, les innovations techniques et esthétiques tentées dans les cinémas d'avant la guerre, la construction en ossature métallique voire en béton armé, la ventilation mécanique et l'éclairage décoratif, trouvent leur plein développement à travers la vague des projets de 1919, 1920. En attendant, les années de la guerre voient se réaliser, et encore non sans d'énormes retards, quelques rares projets soutenus par d'importants investissements et une forte volonté des commanditaires, à l'instar du cinéma Max Linder, l'établissement de l'acteur légendaire éponyme. Le bilan de la

période des conflits est, ainsi, marqué par l'éclipse des petites salles de quartiers et la confirmation de la théâtralisation des cinémas, d'ailleurs proportionnelle à leurs emplacement dans la ville ; de la périphérie au centre, de l'est à l'ouest de Paris, les salles gagnent en élégance et théâtralité ce qu'ils perdent souvent en commodité.

Nous avons montré que la vague des constructions suivant l'armistice est la suite logique de celle des années 1912-1913, et ce, malgré le changement des protagonistes. En effet, au lendemain de la Grande guerre, on assiste à l'apparition de nouvelles sociétés d'exploitation, commanditaires de la majorité des salles ; les exploitants particuliers préférant désormais s'unir en sociétés anonymes pour créer des établissements de plus en plus grands. De même, on voit émerger une nouvelle génération de d'architectes de cinémas, pour la plupart d'anciens élèves des Beaux arts ayant intégré l'Ecole au début du siècle et acquis quelques expériences avant la guerre. Ils trouvent dans l'élan de l'exploitation cinématographique des années 1919-1920 l'occasion d'expérimenter la conception de la salle de cinéma, et au-delà, de devenir les premiers « spécialistes » en la matière. Nombre d'entre eux sont appelés par la suite à construire plusieurs cinémas au cours des années 1920 voire au début des années trente tels Auguste Bluysen, Henri Belloc et Georges Fischer. Cependant, les établissements de l'immédiat après guerre ne font pas preuve d'innovation marquante ; ils se démarquent de leurs prédécesseurs par des proportions plus importantes, résultant de la généralisation du balcon ou de galeries superposées dans les cinémas, et d'autre part, de l'installation des salles dans de vastes parcelles souvent de configuration irrégulière. Aussi, dans la disposition de la salle, les partis expérimentés à la veille de la guerre sont repris, développés parfois perfectionnés pour devenir désormais des partis typiques. En revanche, la décoration de la salle prend, à cette époque, une importance sans précédente, faisant ressortir, outre quelques recherches isolées de décor original dont l'exotisme des cinémas Sèvres et Louxor [Fig. 41-45, p. 162-163], deux tendances principales : l'ornementation dans un esprit classicisant comme aux établissements Aubert dessinés par Henri Belloc, et le décor d'inspiration Art déco observé notamment dans les œuvres de Marcel Oudin et d'Eugène Vergnes. Celui-ci, ayant réalisé une douzaine de salles à Paris et dans la banlieue, fait également partie de la première génération des architectes spécialisés en cinéma, mais sa contribution réside davantage dans son œuvre écrite. Il est, en effet, le premier architecte à écrire sur

les cinémas, dès le début des années vingt, essayant de théoriser « l'architecture cinématographique ». Par ses articles publiés dans *La Construction moderne* et son traité *Cinémas*, faisant la synthèse des expériences jusqu'alors accomplies, il donne au nouveau « type » ses lettres de noblesse, dans une période, par ailleurs, cruciale de l'art et de l'industrie cinématographique. Les dix années qui suivent la fin de la Grande guerre constituent, effectivement, une période décisive dans l'histoire du cinéma, et ce, aussi bien à l'échelle mondiale que nationale. La révélation du cinéma américain, puis l'émergence et l'hégémonie de Hollywood affectent les cinémas nationaux dont celui de la France. Les films américains, plébiscités par le public, sont considérés, dorénavant, comme des exemples à suivre. Parallèlement à ce transfert de modèle en production, l'ouverture d'une succursale de la compagnie américaine, Paramount, à Paris, présage le transfert d'un modèle de salles. Or, comme nous l'avons montré, si se répand, effectivement, un modèle américain d'exploitation caractérisé par la variété et l'ampleur des services proposés au public, il s'intègre dans le cadre architectural local, sans le modifier profondément et de manière significative. Par ailleurs, les années vingt sont, en France, le théâtre de débats et d'essais visant à confirmer le cinéma comme un art sinon supérieur, du moins au même rang que les arts classiques. On assiste, ainsi, à « la première vague du cinéma français »⁷⁰⁷ avec l'émergence de cinéastes tels qu'Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac etc. Ceux-ci bien que travaillant dans la conception classique de l'artiste, affirment néanmoins chercher à découvrir et concrétiser les moyens propres à l'art cinématographique. De même, en ce qui concerne l'architecture des cinémas, cette période témoigne de premières réflexions et tentatives de théorisation. L'initiative vient des revues spécialisées en cinématographie qui dispensent des conseils aux directeurs de salles. Les périodiques d'architecture leur emboîtent le pas en publiant quelques cinémas. Les textes parus dans ce cadre, se propose soit de dégager les traits caractéristiques de la salle de cinéma (Eugène Vergnes, Georges-Michel Coissac), soit de préconiser un style architectural adéquat pour les cinémas (Robert Mallet-Stevens), ou encore disserter sur un modèle de salle (*l'Esprit nouveau, la Cinématographie française*). La première catégorie des écrits s'appuie essentiellement sur les expériences et les réalisations précédentes ; la seconde, en revanche, manifeste une réaction à la

⁷⁰⁷

Véray & Vézyroglou 2011 ; <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle1228.html>

théâtralisation des salles amorcée depuis les années 1910 ; la troisième catégorie, enfin, est à la recherche d'innovation, omettant volontiers ce qui s'est réalisé jusqu'alors. Le dénominateur commun de ces trois types de réflexions est la revendication de la modernité, maître mot de l'époque. Alors que les textes de la première catégorie se contentent de suggérer la modernité pour les cinémas, les autres la prescrivent, l'exigent. Or, si l'on admet que la modernité architecturale va au-delà du style moderne et consiste, en partie, à répondre aux nécessités du programme sans s'efforcer de lui trouver des références dans le passé, force est de constater que les cinémas primitifs, notamment le type de salles établi dès 1907 sous l'égide de la société Cinéma Exploitation, incarnaient d'ores et déjà une certaine modernité ; quoique par la suite, le type ait connu, sous l'effet de l'aristocratisation du spectacle, des variations, sinon des altérations, théâtralisant. En tous les cas, les textes publiés dans les années vingt, en particulier ceux des deux premières catégories, tentent de théoriser, consciemment ou pas, une conception de la salle de cinéma qui avait été concrétisée instinctivement et spontanément dès l'apparition du programme, une quinzaine d'années auparavant. La portée et l'influence de ces essais ne sont, certes, pas évidentes, ni aisément mesurables, néanmoins, à travers les rares réalisations des années 1920, contemporaines de ces publications, se manifestent des efforts d'adapter la disposition de la salle au spectacle cinématographique : le plan rectangulaire aux angles avant arrondis ou rabattus comme au Coliseum [p. 103], les places de côté en rangées obliques ou incurvées comme à l'Excelsior Cinéma [p. 94], les avancées latérales de la galerie en biais comme au Courcelles Palace [p. 102], le plancher de la salle en contrepente remontant vers l'écran comme au Victor Hugo [p. 109-110], et enfin, la position de la cabine de projection souvent plus adéquate qu'auparavant. De même que ces dispositifs annoncent une phase de rationalisation, de même la sobriété décorative du cinéma Victor Hugo [Fig. 67 à 70, p. 167] à l'encontre de la domination Art-déco de cette époque (le Marignan [Fig. 71 à 74, p. 167-168], l'Elysée Gaumont [Fig. 107-108, p. 173]), et la façade éminemment cinématographique du Coliseum, l'intrus parmi les façades typiques à trois travées et couronnement, préparent à une modernisation des années trente.

Avec la généralisation du parlant comme remède à la situation de la crise au tournant de la décennie, une nouvelle vague de construction de cinémas déferle sur

Paris, et une quarantaine de salles s'ajoutent au parc parisien, dans la première moitié des années trente. L'implantation des nouveaux établissements suit une vieille recette : les grandes salles s'installent, de plus en plus, sur les élégantes promenades parisiennes, les grands boulevards et surtout les Champs Elysées, alors que les quartiers populaires et périphériques restent le fief des exploitants particuliers. A côté des commanditaires habituels, exploitants particuliers ou sociétés, un nouveau type de maître d'ouvrage entre en jeu à cette époque ; des sociétés promotrices qui intègrent une salle de cinémas dans leurs projets d'immeubles de logements ou de bureaux ; ce genre de projets implique, par ailleurs, d'établir la salle, au moins partiellement, en sous-sol, ce qui est rendu possible par la généralisation de l'aération mécanique. En tout cas, la diversité des commanditaires ne freine pas pour autant la spécialisation des architectes dans la construction des cinémas débutée après la Grande guerre. A côté d'une poignée de chevronnés tels Auguste Bluysen et Henri Belloc, de jeunes figures à l'instar de Paul Dubreuil, Bernard Beslin et Robert Enault, se confirment comme architectes de cinéma. Les réalisations de ces architectes se caractérisent, en général, par des plans sensiblement conformes au champ de visibilité de l'écran, en éventail ou en rectangle aux angles avant rabattus ; en cela, elles sont l'aboutissement des recherches et la synthèse de deux décennies d'expérience dans la construction des cinémas ; les exigences acoustiques, comme nous l'avons montré, n'ont qu'accélééré et favorisé cette évolution des plans amorcée bien auparavant. En revanche, la récurrence des plafonds inclinés ou plongeants vers l'écran dans les nouvelles salles, relève effectivement de la sonorisation des cinémas. Ceci est d'ailleurs le seul trait architectural des cinémas qui porte clairement la marque des nécessités acoustiques. Au demeurant, on retrouve dans les salles du début des années trente, des exemples de toutes les dispositions typiques de la décennie précédente voire de l'avant guerre ; en particulier, les théâtres cinématographiques connaissent, de 1930 à 1934, un nouvel essor. Ces nouveaux temples cinématographiques se caractérisent par des proportions imposantes, dépassant deux voire trois milliers de places, réparties en orchestre et double galerie superposée, ainsi que par une décoration impressionnante. De ce point de vue, deux catégories principales se distinguent : d'abord, les salles Art déco, dans la continuité de la tendance des années vingt, dont l'exemple emblématique est le Rex, ensuite, moins nombreuses, les salles à décor lumineux, dans la lignée des tentatives isolées du lendemain de la

guerre, à l'instar du Gaumont Palace. De même, les façades sont composées suivant deux formules distinctes, héritées de la décennie dernière : le plus couramment, dans un style proche du Coliseum des architectes Martin, Leroy et Dartevelle, une élévation marquée par une énorme surface aveugle surmontant la verrière d'entrée, évoquant plus ou moins l'écran (entre autres Reuilly Palace [p. 118], Pelleport [p. 135], Rex [Fig. 101, p. 172]) ; moins fréquemment, une façade de proportions et de composition classiques, agrémentée de motifs Art-déco, rappelant celle du théâtre des Champs-Élysées de Perret (Alhambra et Eldorado, [respectivement Fig. 99 et 111, p. 174]). Nous avons ainsi montré que les grands cinémas phare des années trente ne sont guère révolutionnaires, mais en réalité des descendants monumentalisés des salles des années folles voire d'avant la guerre. Leur plus grande notoriété par rapport à leurs ancêtres méconnus, relève en fait de la large diffusion par les revues spécialisées dont ils bénéficient dès la réalisation. En effet, les années trente voient une vague de publication des cinémas dans les périodiques d'architecture, publications qui constituent un fonds non négligeable de documents et d'informations, mais considérées séparément risquent d'évoquer une image erronée de l'évolution de l'architecture cinématographique. En tous les cas, la contribution de *La Construction moderne* et de *L'Architecture d'aujourd'hui* à la reconnaissance et légitimation de cette architecture est indéniable, encore qu'elles proposent des approches différentes des cinémas : celle-là, les présentent comme des œuvres isolées, mettant en relief les caractéristiques de chaque projet et les mérites de son architecte ; celle-ci, à travers notamment deux livraisons consacrées aux salles de spectacles réalisées à travers le monde, essaie de mettre en perspective les cinémas dans l'ensemble des édifices du même genre au-delà des frontières nationales, mais pour ce faire, elle se contente de reproduire des plans et des images, souvent sans commentaire. Par cette même démarche, *L'Architecture d'aujourd'hui* fait connaître, en opposition aux « grands cinémas parisiens », une catégorie de petites salles comprenant en particulier les Cinéac, des salles passant exclusivement des bandes d'actualités. Le promoteur de ce type de cinéma, Reginald Ford, introduit un nouveau mode d'exploitation en France et en Europe, mais encore, en engageant deux membres de l'Union des artistes modernes, Pierre de Montaut et Adrienne Gorska, contribue à l'application des idées du Mouvement moderne à l'architecture cinématographique. Ce couple d'architectes prône par leurs réalisations et par leurs écrits, le retour aux fondamentaux du programme, et ce, en

parallèle avec deux idées principales : la conformité du spectacle cinématographique avec de petites salles, et une architecture publicitaire. Le succès des Cinéac montre qu'il est possible d'établir une salle confortable et fonctionnelle même dans des locaux biscornus ; d'attirer les spectateurs par des curiosités mécanistes, nul besoin de décor impressionnant ; de créer un aspect attrayant autrement que par une façade imposante [Fig. 145-156, p. 180-181]. Et tout cela, grâce aux moyens techniques : procédés de construction modernes, système de conditionnement d'air, éclairage électrique et usage significatif du néon. L'influence des Cinéac et l'expérience des autres variantes de ce type telles les Paris-Soir conçues par Charles Siclis, sous-tendent tant la rationalisation fonctionnelle que la modernisation formelle des cinémas, à travers les projets de la seconde moitié des années trente. Ceux-ci consistent majoritairement en l'aménagement de petites salles dans les immeubles bordant les grandes artères parisiennes (grands boulevards, Champs Elysées) ou implantés dans les quartiers élégants de l'ouest (VIIIe, XVIIe arrondissement) [Graph. 6, p. 7]. Dessinés par une nouvelle génération d'architectes qui se spécialisent en cinémas, à l'instar de Maurice Gridaine, Julien Hirsch, Paul Chané, ces projets se caractérisent, en général, par un plan de salle en éventail, l'abandon de la double galerie et des loges, un balcon légèrement incurvé avec l'orchestre en contrepente ou en double pente, et un plafond plongeant vers l'écran [p. 139]. Seule l'installation de la cabine échappe, quelquefois, à cette rationalisation des plans, l'insertion des salles dans le bâti existant obligeant souvent à user tant bien que mal des artifices pour établir la cabine. La façade et le décor s'il y a, sont conçus selon une esthétique moderne ; l'ornement appliqué est presque banni, supplanté par des éléments *a priori* non décoratifs mais à fort connotation symbolique (hublots, encadrement de surface aveugle, signalétiques etc.) ; aussi, l'éclairage, les lignes et les volumes contribuent souvent au décor. L'architecture publicitaire ou lumineuse magnifiée dans les salles d'actualités, constitue désormais l'identité architecturale du cinéma parisien ; au point que lorsque les élèves de l'École des Beaux arts sont conviés à concevoir une façade de cinéma, leurs travaux rappellent plus ou moins les Cinéac. Ainsi, au bout de trois décennies d'évolution, marquées tour à tour par l'expérimentation, la théorisation et la modernisation, l'architecture cinématographique trouve ses fondements dans la triade projection-visibilité-façade ; pour reprendre et nuancer la formule de Robert Mallet Stevens, le cinéma demeure, pendant toute cette période et même au-delà, « un hangar noir »,

plus ou moins décoré et « judicieusement disposé » pour un spectacle sur écran, doublé extérieurement d'une façade plus ou moins parlante et attrayante, annonçant le film, faisant la publicité du spectacle.

Bibliographie

- ABEL, Ricahrd. *Encyclopedia of early cinema*. London - New-York: Routledge, 2005, 791 p.
- ANTONIETTO, Alain. Le cinéma forain et ... bohémien. *Etudes tsiganes*, 1985, n°3, p. 5-20.
- ALBERTA, François & GILI, Jean-Antoine (éd.). *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2001, 424 p.
- ANDIA, Béatrice de & RIDEAU, Géraldine (éd.) *Paris et ses théâtres, architecture et décor*. Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1998, 238 p.
- ANDIA, Béatrice de (éd.). *Les Grands Boulevards*. Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 2000, 239 p.
- ARNOLDY, Edouard. *Pour une histoire culturelle du cinéma*. Liège : CEFAL, 2004, 203 p.
- BAACKE, Rolf-Peter. *Lichtspielhausarchitektur in Deutschlandn von des Schabude bis zum Kinopalast*. Berlin : Frölich & Kaufmann, 1982, 136 p.
- BANDA, Daniel & MOURE, José. *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*. Paris : Flammarion, 2011, 487 p.
- BANHAM, Reyner. *L'architecture de l'environnement bien tempéré*. Traduit de l'anglais par Antoine Casé. Orléans : HYX, 2011, 333 p.
- BARNIER, Martin. *Bruits, cris, musiques de films, les projections avant 1914*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 303 p.
- BARNIER, Martin. *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technique, économique et esthétique du cinéma 1926-1934*. Belgique : CEFAL, 2002, 255 p.
- BARRE-DESPOND, Arlette. *UAM, union des artistes modernes*. Paris : Editions du Regard, 1986, 575 p.
- BENEVOLO, Leonardo. *Histoire de l'architecture moderne, 2. Avant-garde et mouvement moderne*. Traduit de l'italien par Vera & Jacques Vicari. Paris : Dunod, 1979, 299 p.
- BERSTEIN, Serge. *La France des années 30*. Paris : A. Colin, 2001 (3^e éd.), 186 p.
- BERRAR, Jean-Claude. *Il était une fois sidérurgie*. Metz : Serpenteoise, 2009, 101 p.
- BERTAUT, Joëlle. *Permis de construire, dépouillement du Bulletin municipal et du Journal Officiel de la ville de Paris entre 1882 et 1985, Répertoire alphabétique par architectes*. Paris : Archives de Paris, S.D. (Instrument de recherche).
- BEYLIE, Claude. Histoire de la critique française, 1895-1930. In : CIMENT, Michel & ZIMMER, Jacques (éd.), *La critique de cinéma en France*. Paris : Ramsay, 1997, p. 13-27.
- BIVER, Isabelle. *Cinémas de Bruxelles*. Bruxelles : CFC Editions, 2009, 200 p.
- BORIE, Alain & MICHELONI, Pierre & PINON, Pierre. *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*. Marseille : Parenthèses, 2006 (1^{ère} éd. 1984), 200 p.

BOUGAULT, Valérie. *Paris Montparnasse à l'heure de l'art moderne (1910-1940)*. Paris : Terrail, 1996, 206 p.

BOYER, Patricia. *Art Deco Architecture*. London : Thames & Hudson, 1992, 224 p.

BRUNEL, Maw. *Les cinémas de Montpellier : que reste-t-il de nos cinés ?* Pézenas : Domens, 1995, 174 p.

BUXTORF, Anne-Elisabeth. La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres, l'utopie à l'épreuve de la modernité. *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 2005, tome 163, p. 117-144.

CABEZAS, Hervé. Du « cinéma théâtre » au « théâtre cinéma », les cinémas parisiens. *Monument historique*, 1985, n° 137, p. 18-24.

CALASSI, Jean-Yves. *Madeleine, César, Rex et les autres : les cinémas à Marseille 1944-1994*. St-Cyr-sur-Loire : A. Sutton, 2008, 123 p.

CANUDO, Ricciotto. *L'usine aux images*. Paris : Nouvelles éditions Séguier & Arte éditions, 1995, 382 p.

CARON, François & CARDOT Fabienne (éd.). *Histoire de l'électricité en France, Tome premier 1881-1918*. Paris : Fayard, 1991, 999 p.

CASTELNAU, Roland. *Ecrans magiques : grandes et petites histoires des salles de cinéma à Bordeaux et en Gironde*. Bordeaux : Le Festin, 1995, 207 p.

CHAMPIION, Virginie & LEMOINE, Bertrand & TERREAUX, Claude. *Les cinémas de Paris 1945-1955*. Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1995, 218 p.

CHATELET, Anne-Marie. *La naissance de l'architecture scolaire*. Paris : Honoré Champion, 1999, 448 p.

CHOUKROUN, Jacques. *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, une histoire économique 1928-1939*. Paris : AFRHC, 2007, 351 p.

CHOUKROUN, Jacques. Les actualités sonores pendant les années 30. *Cahiers de la cinémathèque*, 1997, n° 66, p. 61-64.

CIMENT, Michel & ZIMMER, Jacques (éd.). *La critique de cinéma en France, histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris : Ramsay, 1997, 423 p.

CINQUALBRE, Olivier (éd.). *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*. Paris : Centre Pompidou, 2005, 237 p.

CIRLOT, Juan-Eduardo & VIVAS, Pere & PLA, Ricard. *Gaudi, introduction à son architecture*. Traduit de l'espagnol par Laurent Cohen. Barcelone : Triangle Postals, 2010, 288 p.

CLADEL, G. FEIGELSON, K. GEVAUDAN, J.M. LANDAIS, Ch. SAUVAGET, D. *Le cinéma dans la cité*. Paris : Félin, 2001, 237 p.

COBBERS, Arnt. *Mendelsohn*. Köln : Taschen, 2007, 96 p.

COINTET, Michèle. *Histoire culturelle de la France 1918-1958*. Paris : SEDES, 1989, 291 p.

COISSAC, Georges-Michel. *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*. Paris : Editions du Cinéopse, Gauthier-Villars, 1925, 604 p.

CROIZIE, Jean-Claude & FREY, Jean-Pierre & PINON, Pierre (éd.). *Recherches sur la typologie et les types architecturaux*. Paris : L'Harmattan, 1991, 367 p.

DARIN, Michaël. *La comédie urbaine*. Gollion : Infolio éditions, 2009, 559 p.

DARIN, Michaël. Pour une histoire complémentaire de l'architecture au XXe siècle. *eaV*, 2007, n°13, p. 4-15.

DAUMARD, Adeline. *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*. Paris : Grand livre du mois, 2000 (1^{ère} éd. 1987), 430 p.

DAUMARD, Adeline. *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*. Paris : Flammarion, 1970, 383 p.

DAVRAY-PIEKOLEK, Renée (éd.). *Paris grand-écran splendeur des salles obscures 1895-1945*. Paris : Musée Carnavalet, 1994, 127 p.

DELAIRE, Edmond. *Architectes élèves de l'école des Beaux arts, 1793-1907*. Villiers-sur-Marne : Phénix Editions, 2004 (1^{ère} éd. 1907), 484 p.

DELLUC, Louis. *Ecrits cinématographiques 1, le cinéma et les cinéastes*. Paris : Cinémathèque française, 1985, 349 p.

DELLUC, Louis. *Ecrits cinématographiques 2, Cinéma et Cie*. Paris : Cinémathèque française, 1986, 447 p.

DESHOULIERES, Dominique & JEANNEAU, Hubert (éd.). *Rob Mallet-Stevens architecte*. Bruxelles : Editions des Archives d'Architecture moderne, 1980, 399 p.

DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma, tome I : Du cinématographe au cinématographe 1826-1896*. Paris : Casterman, 1966, 329 p.

DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma, tome II : Du cinématographe au cinéma 1896-1906*. Paris : Casterman, 1968, 556 p.

DESNOS, Robert. *Cinéma*. Paris : Gallimard, 1966, 214 p.

D'HUGUES, Philippe & MULLER, D. (éd.). *Gaumont 90 ans du cinéma*. Paris : Ramsay, Cinémathèque française, 1986, 222 p.

DOLOTI, Giovanni. *Ricciotto Canudo ou le cinéma comme art*. Fasano-Paris : Schena-Didier Erudition, 1999, 118 p.

DUGAST, Anne & PARIZET, Isabelle. *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIXe et XXe siècles, période 1900-1919, tome I*. Paris : Service des travaux historiques, 2007, 230 p.

DULAC, Germaine. *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris : Paris Expérimental, 1994, 226 p.

DUMONT, Marie-Jeanne. *La SADG, histoire d'une société d'architecte*. Paris : Société française des architectes, 1989, 164 p.

DURAND, Jacques. *Le cinéma et son public*. Paris : Sirey, 1958, 234 p.

ECO, Umberto. Function and sign: Semiotics of Architecture. In : GOTTDIENER, Mark (éd.) *Semiotics Vol. III*. London : SAGE Publications, 2003, p. 241-280

ECPA, Etablissement cinématographique et photographique des armées. *Les films militaires français de la Première guerre mondiale*. Ivry-sur-Seine : SIRPA/ECPA, 1997, 269 p.

ELEB, Monique & DEBARRE-BLANCHARD, Anne. *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*. Paris-Bruxelles : Hazan-Archives d'architecture moderne, 1995, 534 p.

EPRON, Jean-Pierre (éd.). *Architecture une anthologie, tome 2, les architectes et le projet*. Liège : Pierre Mardaga, 1992, 383 p.

EYLES, Allen. *Odeon cinemas 1: Oscar Deutsch entertains our nation*. London : Cinema Theatre Association, BFI, 2002, 256 p.

EYLES, Allen. *Odeon cinemas 2: From J. Arthur Rank to the multiplex*. London : Cinema Theatre Association, BFI, 2005, 254 p.

EYLES, Allen & HILL, Burgess. *Gaumont British cinemas*. West Sussex : The cinema Theatre Association, 1996, 224 p.

FANELLI, Giovanni & GARGINI, Roberto. *Histoire de l'architecture moderne, structure et revêtement*. Traduit de l'italien par Martine Colombet & Augustina Pinon. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, 460 p.

FLEURY, Michel (éd.). *Dictionnaire par noms d'architectes de constructions élevées à Paris aux XIXe et XXe siècles, 1876-1899*. Paris : Service des travaux historiques, 1990, 147 p.

FOREST, Claude. *Les dernières séances, cent ans de l'exploitation des salles de cinéma*. Paris : CNRS, 1995, 310 p.

FOSSO, Mario & MACEL, Otkar & MERIGGI, Maurizio (Ed.). *Konstantin S. Melnikov and the construction of Moscou*. Milan: Skira, 2000, 311 p.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Swedish design: three founding texts*. New-York: Museum of modern art, 2008, 351 p.

FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne, une histoire critique*. Traduit de l'anglais par Guillemette Morel-Journal. Paris : Thames & Hudson, 2006, 399 p.

FRANTZ, Pierre & SAJOUS d'ORIA, Michèle. *Le siècle des théâtres, salles et scènes en France 1748-1807*. Paris : Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, 199 p.

FURBERG, Kjell. *Cinema theatres in Sweden*. Stockholm: Prisma, 2000, 311 p.

FURBERG, Kjell (Ed.). *Biografen: the Picture Palace in Sweden*. Stockholm : Arkitekturmuseet, 1989, 128 p.

GARÇON, François. *La distribution cinématographique en France 1907-1957*. Paris : CNRS, 2006, 282 p.

GAUTHIER, Christophe. *La passion cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : Ecole nationale des chartes, 1999, 392 p.

GEIST, Johann Friedrich. *Le passage un type architectural du XIXe siècle*. Traduit de l'allemand par Marianne Brausch. Liège : P. Mardaga, 1989, 623 p.

GHALI, Noureddine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt, idées, conceptions, théories*. Paris : Editions Paris Expérimental, 1995, 437 p.

GILI, Jean-Antoine (éd.). *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris : Presse de la Sorbonne nouvelle, 1995, 510 p.

GODOLI, Ezio & BELLI, Gianluca (éd.). *L'architettura italiana dei cinema*. Firenze : Polistampa, 2007, 111 p.

GRAY, Richard. *Cinemas in Britain: a history of cinema architecture*. London : Lund Humphries, 2011 (1st Ed. 1996), 176 p.

GRIBE, Gérald & LACLOCHE, Francis. Anciennes salles de cinéma et avatars. In *Monument historique*. 1985, n°137, p. 25-32.

HALL, Ben M. *The best remaining seats: the golden age of the movie palace*. New-York: Da Capo Press, 1988 (1st Ed. 1961), 262 p.

HANSEL, Sylvain & SCHMITT, Angelika. *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*. Berlin : Reimer, 1995, 296 p.

HEATHCOTE, Edwin. *Cinema Builders*. New-York: Wiley & Sons, Academy, 2001, 222 p.

HILLAIRET, Jacques. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris : Editions de Minuit, 1997 (10^e éd.), 2 volumes 743-733 p.

HURET, Marcel. *Ciné actualités, histoire de la presse filmée 1895-1980*. Paris : Henri Veyrier, 1984, 192 p.

JACKLE, John & SCULLE, Keith & ROGERS, Jefferson. *The Motel in America*. Baltimore-London: John Hopkins University Press, 1993, 387 p.

JEANNE, René & FORD, Charles. *Le cinéma et la presse 1895-1960*. Paris : A. Colin, 1961, 296 p.

JEZLER, Peter & KUBLER, Christof & LEPDOR, Catherine (Ed.). *Kinoarchitektur*. Bern : Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1996, 354 p.

KAUFFMANN, Valérie & RENIE, Vincent. Cinémas d'actualités. *Monument historique*, 1985, n° 137, p. 33-38.

KLEIN, Richard. *La côte d'Opale des années trente, Le Touquet Paris-Plage*. Paris : Norma, 1994, 166 p.

KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*. Paris : Ramsay, 1985 (1^{ère} éd. 1963), 285 p.

LACLOCHE, Francis. *Architectures de cinémas*. Paris : Moniteur, 1981, 238 p.

LACLOCHE, Francis & GRIBE, Gérald. *50 lieux, 50 villes, salles de cinéma, situations urbaines, architecture, aménagement*. Paris : Eldorado, Ministère de la culture, 1983, 79 p.

LATOURET, Geneviève & CLAVAL, Florence (éd.), *Les théâtres de Paris*. Paris : délégation à l'action artistique de la ville, 1991, 291 p.

LE FORESTIER, Laurent. *Aux sources de l'industrie du cinéma, le modèle Pathé, 1905-1908*. Paris : L'Harmattan, 2006, 348 p.

LEGLISE, Paul. *Le cinéma d'art et d'essai*. Paris : La documentation française, 1980, 118 p.

LEMOINE, Bernard & RIVOIRARD, Philippe (éd.). *Paris 1937 Cinquantenaire*. Paris : Institut français d'architecture, Paris musées, 1987, 510 p.

LHERMINIER, Pierre. *Armand Tallier et le Studio des Ursulines*. Paris : Association française des cinémas d'art et essai, 1963, 40 p.

LINDER, Maud. *Max Linder était mon père*. Paris : Flammarion, 1992, 248 p.

LINDER, Maud. *Les dieux du cinéma muet*. Paris : Atlas, 1992, 139 p.

LOYER, François. *Histoire de l'architecture française 3, De la révolution à nos jours*. Paris : Mengès, 1999, 500 p.

LOYER, François & CHATELET, Anne-Marie. *Autour de l'Opéra, naissance de la ville moderne*. Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1995, 254 p.

LOYER, François & GUENE, Hélène. *Henri Sauvage : les immeubles à gradins*. Liège : Mardaga, 1987, 159 p.

LOYER, François. *Paris XIXe siècle, l'immeuble et la rue*. Paris : Hazan, 1987, 478 p.

LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition, architecture et théorie XIXe-XXe siècles*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, 607 p.

LYON, Archives municipales. *Les cinémas de Lyon 1895-1995*. Lyon : Archives municipales, 1995, 186 p.

MAGGIE, Valentine. *The show starts on the side walk: an architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee*. New Haven - London: Yale University Press, 1994, 232 p.

MAILLARD, Nadja. *John-Théodore Jack Cornaz, un architecte à contre-jour*. Lausanne : Presse polytechniques et universitaires romandes, 2006, 269 p.

MARIE, Michel & LEFEBVRE, Thierry & MANNONI, Laurent. *Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises*. Paris : Presse de la Sorbonne nouvelle, 1996, 140 p.

MARKUS, Thomas. *Building and Power*. London-New-York: Routledge, 1993, 343 p.

MEUSY, Jean-Jacques. *Cinéma de France 1894-1918 une histoire en images*. Paris : Arcadia, 2009, 294 p.

MEUSY, Jean-Jacques. La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films (1907-1908). In : MARIE, Michel & LE FORESTIER, Laurent (éd.), *La firme Pathé frères, 1896-1914*. Paris : AFRHC, 2004, p. 21-48.

MEUSY, Jean-Jacques. *Paris Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris : CNRS, 2002 (1^{ère} éd. 1995), 561 p.

MEUSY, Jean-Jacques. Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque*, 1997, n°66, p.91-121.

- MEUSY, Jean-Jacques. *Palaces et bouis-bouis. 1985, 1993, n° hors série : L'année 1913 en France*, p.66-99.
- MIDANT, Jean-Paul (éd.). *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*. Paris : Hazan, IFA, 1996, 987 p.
- MINNAERT, Jean-Baptiste. *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*. Paris : Norma, 2002, 411 p.
- MINNAERT, Jean-Baptiste. *The architectural drawings of Henri Sauvage*. New-York - London : Garland Publishing, 1994, 2 volumes, 514 p.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma 1 : 1895-1914, art et industrie*. Paris : Editions universitaires, 1968, 470 p.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma 2 : 1915-1925, art et industrie*. Paris : Editions universitaires, 1987, 519 p.
- MONIN, Eric & SIMONNOT, Nathalie (éd.). *L'architecture lumineuse au XXe siècle*. Gand – Courtrai : Snoeck, 2012, 192 p.
- MONNIER, Gérard. *L'architecture du XXe siècle, un patrimoine*. Paris : CNDP/CRDP, 2004, 234 p.
- MONNIER, Gérard & LOUPIAC, Claude & MENGIN (Christine). *L'architecture moderne en France, tome 1 : 1889-1940*. Paris : Picard, 1997, 280 p.
- MONNIER, Gérard. *L'architecture en France, une histoire critique, architecture, culture, modernité (1918-1950)*. Paris : Philippe Sers, 1990, 483 p.
- MOUSSINAC, Léon. *L'âge ingrat du cinéma*. Paris : Les éditeurs français réunis, 1967, 383 p.
- MUSEE CARNAVALET. *Les Grands Boulevards*. Paris : Paris Musées, 1985.
- NAYLOR, David. *American picture palaces: the architecture of fantasy*. New-York – Cincinnati - Toronto: Van Nostrand Reinhold, 1981, 224 p.
- NAYLOR, David. *Great American movie theaters*. Washington: The Preservation Press, 1987, 272 p.
- ORY, Pascal. *La belle illusion, culture et politique sous le règne du Front populaire*. Paris : Plon, 1994, 1033 p.
- OULEBSIR, Nabila & VOLAIT, Mercedes (éd.). *L'orientalisme architectural, entre images et savoirs*. Paris : CNRS, Picard, 2009, 303 p.
- PANERAI, Philippe & CASTEX, Jean & DEPAULE, Jean-Charles. *Formes urbaines de l'îlot à la barre*. Marseille : Parenthèses, 1997, 232 p.
- PASSEK, Jean-Loup (éd.). *Dictionnaire du cinéma*. Paris : Larousse, 2001, 887 p.
- PELTRE, Christine. *Orientalisme*. Paris : Terrail, 2010 (1^{ère} éd. 2004), 253 p.
- PELTRE, Christine. *Les orientalistes*. Paris : Hazan, 2008 (1^{ère} éd. 1997), 296 p.

POTIGNON, Alain. *Nos cinémas de quartier : les salles obscures de la ville lumière*. Paris : Parigramme, 2006, 160 p.

POUGNAUD, Pierre. *Théâtre : 4 siècles d'architecture et d'histoire*. Paris : Moniteur, 1980, 160 p.

POZZO di BORGO, Roland. *Les Champs-Élysées, trois siècles d'histoire*. Paris : La Martinière, 1997, 399 p.

QAUTREMER DE QUINCY, Antoine Chrysostome. Architecture, tome III. In : *Encyclopédie méthodique*. Paris : Mme la Vve Agasse, Imprimeur-libraire, 1825, 672 p.

ROULEAU, Bernard. *Villages et faubourgs de l'ancien Paris, histoire d'un espace urbain*. Paris : Editions du Seuil, 1985, 379 p.

ROULEAU, Bernard. *Le tracé des rues de Paris*. Paris : Presses du CNRS, 1988, 129 p.

RUSSELL, Franck (éd.). *L'architecture de l'Art nouveau*. Traduit de l'anglais par Florence Sébastiani. Paris : Berger-Levrault, 1982, 331 p.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma, tome I, l'invention du cinéma 1832-1897*. Paris : Denoël, 1973, 363 p.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma, tome II, Les pionniers du cinéma, 1897-1909*. Paris : Denoël, 1978, 572 p.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma, tome III, Le cinéma devient un art, 1909-1920*. Paris : Denoël, 1978, 440 p.

SALAMINO, Saverio. *Architetti e cinematografi, tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini, 1896-1932*. Roma : Prospettive, 2009, 362 p.

SANDBERG, Serge. Serge Sandberg, l'ascension d'un producteur (1879-1922). *Cinémathèque*, 1994, n°, p. 112-124.

SAUVY, Alfred. *Histoire économique de la France entre les deux guerres*. Paris : Fayard, 1984 (1^{ère} éd. 1972), 422 p.

SHARP, Dennis. *The picture palace and other buildings for the movies*. London : Hugh Evelyn, 1969, 224 p.

SIMOES, Inima. *Salas de cinema em Sao Paulo*. Sao Paulo : Secretariat Municipale de Cultura, Secretariat de Estado da Cultura, 1990, 164 p.

SPITZ, Pierre-Eric. L'administration parisienne de la noblesse d'Etat à l'entreprise de services. *Pouvoirs*, 2004, n°110, p. 115-128.

STUDENY, Christophe. *L'invention de la vitesse, France XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Gallimard, 1995, 408 p.

SUMMERSON, John. *Le langage classique de l'architecture*. Paris : Thames & Hudson, 1991, 147 p.

TOULET, Emmanuel (éd.). *Le cinéma au rendez-vous des arts, France années 20 et 30*. Paris : bibliothèque nationale de France, 1996, 223 p.

TOULET, Emmanuel & BELAYGUE, Christian. *Musique d'écran, accompagnement du cinéma muet en France 1918-1995*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, 233 p.

VERAY, Laurent. *Les films d'actualités français de la Grande guerre*. Paris : SIRPA, AFRHC, 1995, 245 p.

VIGATO, Jean-Claude. *L'architecture régionaliste, France 1890-1950*. Paris : Norma, 1994, 390 p.

VIGNE, Georges (éd.). *Le XVI^e arrondissement mécène de l'Art nouveau 1895-1914*. Paris : Délégation à l'action artistique, 1984, 80 p.

VON HELD, Phoebe. *Alienation and theatricality, Diderot after Brecht*. London : Legenda, 2011, 240 p.

WARET, Philippe & CHOPIN, Alain. *Les cinémas de Roubaix*. St-Cyr-sur-Loire : Alan Sutton, 2005, 127 p.

ZETLAOUI-LEGER, Jodelle. Programmation architecturale et urbaine. *Cahiers de la recherche architecturales*, 2009, n°24/25, pp. 143-158.

Sites web consultés

<http://www.aa.archi.fr/article21.html> ; dernière visite 03 janvier 2012.

http://www.actuacity.com/montrouge_92120/monuments/

http://www.actuacity.com/dinard_35800/monuments/page4

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_WYBGE_fonds-409

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_PINPI_fonds-322

http://archiwebture.citechailot.fr/pdf/asso/FRAPN02_ELDOR_REPERAGE.pdf

<http://archiwebture.citechailot.fr/awt/recherche-terme.html?inputname=insert&base=fa&rtype=combine&vfield=frefnames&typerech=recherche-terme&from=menu&insert=41494&termevoc=Forest+et++L.+Nibodeau%2C+Messieurs+M> ; dernière visite 02/10/2011

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_ARFVI_fonds-787 ; dernière visite 02/10/2011.

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/toc.xsp?fmt=archiwebture&base=fa&idtoc=FRAPN02_PINGU-pleadetoc&id=FRAPN02_PINGU_fonds-308

http://www.atlas-patrimoine93.fr/pg_html/bases_doc/inventaire/fiche.php?idfic=050inv025

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>

<http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=381>

<http://www.cinerecources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI&filtre=TOUTES&filtre2=1&filtre3=2&filtre4=4&filtre5=1&filtre6=1>

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=290>

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=365>

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=410> ; dernière visite 29/05/2011.

http://www.citechailot.fr/exposition/expositions_virtuelles/portraits_architectes/biographie_AUBERT.html

http://www.culture.fr/recherche/?typeSearch=collection&SearchableText=BassompierreSewrin%20Joseph&portal_type=CLT_Site_Note

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR11/IA00119903/index.htm>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR11/IA00119902/index.htm>

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Le-ministre-et-son-cabinet/>

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA00064659

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA00079711, dernière visite 04/10/2011.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=DENO&VALUE_98=lotissement%20concert%20E9&NUMBER=49&GRP=0&REQ=\(\(lotissement%20concert%20E9\)%20%3ADENO%20\)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=3&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=100&MAX3=100&DOM=Tous](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=DENO&VALUE_98=lotissement%20concert%20E9&NUMBER=49&GRP=0&REQ=((lotissement%20concert%20E9)%20%3ADENO%20)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=3&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=100&MAX3=100&DOM=Tous) ; visitée le 04/10/2011.

http://www.culture.fr/recherche/?typeSearch=collection&SearchableText=Charavel%20Jean-Bernard&portal_type=CLT_Site_Note

<http://www.enc.sorbonne.fr/RevueBEC/bec20051.htm>

<http://fr.topic-topos.com/villa-gagey-erquy>

<http://fra.archinform.net/arch/7221.htm>

<http://fr.structurae.de/refs/authors/authors.cfm?id=42049>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327026616/date>

<http://www.gaumontpathearchives.com/simple.php?html=101>

<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle1228.html>

<http://inventaire.picardie.fr/docs/MERIMEEIA02002891.html> ; dernière visite 04/10/2011

http://library.syr.edu/digital/guides/d/duncan_r.htm

<http://patrimoine-de-france.com/Metiers/architecte.php?259> dernière visite 04/10/2011.

<http://patrimoine-de-france.com/hauts-de-seine/colombes/cinema-9.php>.

<http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-51454-23830.html>

<http://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-75056-28422.html>

<http://sacrecoeurdijon.free.fr/personnages/barbier.html>

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-dufrene/>

Jean A. Gili, « Jean-Jacques Meusy, *Cinemas de France 1894-1918. Une histoire en images* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 09 mai 2012. URL : <http://1895.revues.org/3812>

<http://www.palaisdesglaces.com/historique.ph>

Sources

1. Archives de Paris

1.1. Les permis de construire : séries VO11 (1870-1930), VO12 (1920,1925-1955) et VO13 ; (pour détail voir aux Annexes le catalogue des projets étudiés, p. 14-22)

1.2. Les actes de constitution des sociétés, série D31 U31 :

D31 U3 1311 d. 331.

D31 U3 1504 d. 444.

D31U3 1159 – 355.

D31 U3 1326 d. 176

D31 U3 1463 d. 260

D31 U3 1456 d. 1230.

D31 U3 1760

D31 U3 1749

1.3. Les plans cadastraux de Paris datant de 1920, 1921, 1937, 1938, 1939 aux échelles 1/500, 1/1000, série 1Fi.

1.4. Les Bottins de commerces parisiens conservés sur microfiches, classés par année série 2mi.

2. Archives de l'Institut français d'architecture

2.1. Archives de l'association Eldorado :

- Albums de photographies des façades et des intérieurs de salles de cinéma à Paris, en France et à travers le monde. Comptes rendus manuscrits et dactylographiés de recherches menées sur les nombres de salles à Paris, en France et dans le monde à différentes époques. Fiches en format A4 comportant des informations sur quelques salles parisiennes, notamment l'adresse, la période d'exploitation, parfois l'architecte, le directeur, et le destin de la salle.

- Divers articles de revues en français ou anglais traitant la question de l'architecture des cinémas ainsi que différents documents concernant les salles de cinéma :

- Annonce d'ouverture de *Le Paris*,
- Annonce d'ouverture de *Le Helder*,
- Chauveau (Philippe), "L'Eldorado une longue histoire"

2.2. Les fonds d'archives d'architectes

- Fonds Maurice Pottier (1883-1982), 025 IFA ; six documents graphiques d'un cinéma et une salle de danse réalisés à Créteil en 1927.
- Fonds Georges Wybo (1880-1943), 177 IFA ; Cinéma le César, Ave des Champs Elysées, l'illustration du bâtiment, 1937.
- Fonds Robert Auzelle (1913-1983) 242 IFA, documents concernant le Cinéma Gaumont sur l'emplacement du Gaumont Palace, non datés.
- Fonds Jean Niermans (1897-1989) 333AA ; projet de cinéma Actual Bastille à Paris, 1935, dessins et notes sur les dispositions intérieures et extérieures du cinéma.
- Fonds Eugène-Maurice Vincent (1887-1956) 163 IFA ; dessins et écrits sur le projet non réalisé de l'aménagement d'un cinéma à l'hôtel Langer, Trouville, 1936 ; dessins et écrits sur la reconstruction du Cinéma Palace, Trouville, 1945 ; dessins et écrits sur la reconversion du garage Citroën en cinéma Studio 46 Deauville 1946.
- Fonds Pierre Barbe (1900-2004) 153 IFA, l'aménagement du cinéma Aubert Palace, 24 Bd des Italiens, Paris, 1933.
- Fonds Louis-Marie Charpentier (1897-1974) 142 IFA, le projet d'aménagement d'un cinéma au sous sol, Ave d'Orléans, R Bezout, Paris, 1938.
- Fonds André Granet (1881-1975) 86 IFA, Immeuble de bureaux et cinéma Bd Haussmann, Paris, 1924.
- Fonds Edouard Jean Niermans (1859-1928) 043 IFA, projet de cet architecte spécialiste en café-concert et théâtre, pour un cinéma Ave de la Victoire, Nice, 1926.
- Fonds Frères Niermans Jean et Edouard, 33IFA, travaux, réalisés à la suite d'un concours, des salles de spectacles de la maison de l'ORTF, Paris, 1955-1963
- Fonds René Gailhaudet (1929-) 248IFA, rouleva Ursulines 1963, salle de cinéma R des Ursulines Paris.
- Fonds Jacques Marmey (1906-1988) 21 IFA, un studio de cinéma, projet de concours de Paulin et Labarre à l'école des Beaux Arts, 1932 ; une cinémathèque projet de concours à l'école des Beaux Arts, 1933.
- Fonds Joachim Richard (1869-1960) 081 IFA, cinéma à Brive (Corrèze) avec G. Rochrich, 1931 ; projet d'un bâtiment comprenant un cinéma, Paris, 1934.
- Fonds Jacques Carlu (1890-1976) 010 IFA, musée et salle de cinéma au Palais de Chaillot Paris, non daté, entre 1950-1960.
- Fonds Denis Honegger, 230 IFA, cinéma du Bd Raspail et cinéma R St Lazare, Paris, 1930.

3. Archives de la Cinémathèque française

3.1. Fonds Pierre Autré

- CRH 64-B3 : les débuts de l'activité cinématographique de Pathé, comptes rendus de la réunion du 2 décembre 1950
- CRH 23-B1 : le cinéma muet et début du parlant en France, comptes rendus de la réunion du 7 mai 1945.
- CRH 17-B1 : activités cinématographique de Pathé.

3.2. Fonds Louis Gaumont

- LG 5-B1 : projet du budget et plans du Gaumont Palace, 1955
- LG 77-B16 : notices sur les établissements Gaumont 1924-1936
- LG 88-B16 : comité d'études techniques : locaux et sujets d'études, 1930-1933
- LG 287-B35 : les salles d'exploitation : dossier de Louis Gaumont
- LG 295-B35 : étude de l'acoustique des salles par E. Scharstein 1929
- LG 303-B37 : dossier de Louis Gaumont sur le Gaumont Palace
- LG 304-B37 : histoire du Gaumont Palace, souvenirs d'architectes Louis Gagey, 1965
- LG 305-B37 : entretien du Gaumont Palace (1931-1933)
- LG 360-B50 : les collaborateurs de Léon Gaumont, dossier de Louis Gaumont (1892-1955)
- LG 362-B50 : les collaborateurs de Léon Gaumont : la troupe de décorateurs
- LG 363-B50 : les collaborateurs de L. Gaumont : Robert Jules Garnier, chef décorateur
- LG 724-B81 : Gaumont et Pathé : l'affaire Pathé cinéma.

4. Archives de la fondation Le Corbusier

Sous la rubrique Le Corbusier et le Cinéma (cotes A1-7 et B2) :

- Le Corbusier, Esquisses d'étude d'une salle de cinéma,
- Le Corbusier, "Esprit de vérité", essai manuscrit sur le cinéma,
- Lettre manuscrite de l'architecte danois, Hans Hansen, à L'Esprit Nouveau,
- Lettre d'Henri Sauvage à L'Esprit Nouveau,
- Questionnaire de L'Esprit Nouveau sur la conception architecturale des salles de cinéma.

5. Archives de l'ancienne Société française des architectes SFA

Dossiers personnels des architectes membres de la SFA :

- J. Ardouin, Réf. 00041
- A. Arfvidson, Réf. 00042
- M. Auburtin, Réf. 00061
- H. Belloc, Réf. 00133
- A. Bluysen, Réf. 00246
- G. Darteville, Réf. 00621
- P. Dubreuil, Réf. 00746
- G. Gumpel, Réf. 01068
- C. Lefranc, Réf. 01365
- P. de Montaut, Réf. 00746.

Sources imprimées

BELLON, P. Assainissement des théâtres, concerts, cinémas et salles de réunion. In : *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, Série 4, n° 37, 1922, P. 193-236.

BERTILLON, Jacques. *Atlas de statistique graphique de la Ville de Paris*. Paris : Service de la statistique municipale, Masson, 1889.

CAHEN, Georges. *Le logement dans les villes, la crise parisienne*. Paris : Félix Alcan, 1913.

COGNIAT, Raymond. Le cinéma Gaumont Palace. *L'Architecture*, 1932, n° 8, Vol. XLV, p. 283-292.

COHENDY, Fred. *Comment lancer un cinéma et le conduire à la prospérité*. Paris : Drouin, 1928, 136 p.

DELAFON, Gille. Le nouveau Ciné Paris-Soir. *La Construction moderne*, n° 17, 54° année, 19 Février 1939, p. 217.

DRIN, L. Progrès techniques de l'éclairage électrique. *L'Architecte*, juin 1907.

DRIN, L. Récents progrès de l'éclairage. *L'Architecte*, n° 5, mai 1912, p. 36.

Ecole nationale supérieure des Beaux arts. *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1927-1928*.

Ecole nationale supérieure des Beaux arts. *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1931-1932.*

Ecole nationale supérieure des Beaux arts. *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1932-1933.*

Ecole nationale supérieure des Beaux arts. *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1937-1938.*

Ecole nationale supérieure des Beaux arts. *Les concours d'architecture de l'année scolaire 1938-1939.*

FAVIER, Jean. Cinéma Le Paris. *La Construction moderne*, n° 23, 51° année, 8 Mars 1936, p. 473-480.

FAVIER, Jean. Le Ciné-Actualités Paris-Soir des Ternes. *La Construction moderne*, n° 26, 51° année, 29 Mars 1936, p. 532.

FAVIER, Jean. Le cinéma Normandie. *La Construction moderne*, n° 20, 52° année, 21 Mars 1937, p. 426-432.

GARNIER, Charles. *Le nouvel Opéra*, Paris : Editions du Linteau, 2001 (1^{ère} éd. 1878).

GAULT, Maxime. L'architecture et le cinéma, la salle d'avenir. *Mon Ciné*, n° 335, 6 Décembre 1928, p. 11.

GOISSAUD, Antony. Cinéac Le Journal à la gare Montparnasse à Paris. *La Construction moderne*, n° 9, 49° année, 26 Novembre 1933, p. 131-136.

GOISSAUD, Antony. Le Rex, Cinéma-Théâtre à Paris. *La Construction moderne*, n° 16, 48° année, 15 Janvier 1933, p. 238-247.

GOISSAUD, Antony. Cinéma Balzac. *La Construction moderne*, n° 17, 51° année, 26 Janvier 1936, p. 357-364

GUADET, Julien. *Eléments et théorie de l'architecture, cours professés à l'Ecole nationale supérieure des Beaux arts*. Paris : Librairie de la Construction moderne, 1915 (4^{ème} édition).

HALBWACHS, Maurice. *Les expropriations et les prix des terrains à Paris (1860-1900)*. Thèse de doctorat présentée à l'Université de Paris, Faculté de droit. Paris : E. Cornély, 1909, 415 p.

KATEL, I. L'isolement phonique et l'acoustique, *Cinématographie française*, n° 673, 24 Septembre 1931, p. 29.

MALLET-STEVENSON, Robert. *Le décor au cinéma*. Présenté par Odile Vaillant. Paris : Séguier, 1996.

MAUBLANC & Fils. *L'Aide-mémoire foncier de l'architecte et du propriétaire, comprenant tous les terrains vendus depuis 20 années, avec les nouveaux règlements de la voirie*. Paris : Les auteurs, 1908, 200p.

Ministère des Travaux publics. *Carte du nombre de voyageurs des lignes d'Omnibus et de Tramway*. 1891.

MONTAUT, Pierre de. Les cinémas d'actualités. *Architecture d'aujourd'hui*, n°7, 1933, p.73.

MONTAUT, Pierre de & GORSKA, Adrienne. Les salles de cinéma. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 9, 9^{ème} année, septembre 1938, pp. 47-49.

MONTAUT, Pierre de & GORSKA, Adrienne. *Vingt salles de cinéma*. Strasbourg : Société française d'éditions d'art, 1937.

MORTON SHAND, P. *Modern theatres and cinemas*. London : B.T. Batsford, 1930, 39 p.

RATHBUN, John B. *Motion picture making and exhibiting*. Chicago: Charles C. Thompson Cie, 1914, 236 p.

RUNDZIEHER, Adolphe A. *L'état actuel de la question de la ventilation et du chauffage au point de vue théorique et pratique*. Thèse de doctorat présentée à la faculté des sciences de Grenoble, soutenue en novembre 1910.

SACHS, Edwin O. *Modern Opera houses and Theatres*. London : B.T. Batsford, High Holborn, 1897.

SEE, Charles-Edouard. "Théâtre-Cinéma de l'Alhambra à Paris", *La Construction moderne*, n° 27, 47^{ème} année, 3 Avril 1932, p. 426-440

SEE, Charles-Edouard. Le cinéma de l'Eldorado. *La Construction moderne*, n° 23, 49^{ème} année, 4 mars 1934, p. 375-384.

SICLIS, Charles. Nouvelles salles de cinéma. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 2, Février 1936, p. 23.

UMBDENSTOCK, Gustave. Cours d'architecture de l'école polytechnique. Paris : L'école polytechnique, 1927, 554 p.

VAGO, Pierre. Les grands cinémas parisiens. *Architecture d'aujourd'hui*, n°7, 1933, p. 31.

VERGNES, Eugène. *Cinémas, vues extérieures et intérieures, détails, plans*. Paris : Ch. Massin, 1925.

VERGNES, Eugène. Architecture Cinématographique. *La Construction moderne*, 1^{er} janvier 1922. p. 109.

VINSON, G. Une soirée au cinéma d'avant-garde. *Cinémagazine*, n° 43, 26 octobre 1928, p. 156.

Périodiques consultés

Annuaire et almanach du commerce et de l'industrie 1906 -1940. Archives de Paris, Microfilm cote 2mi143 et suite.

Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, XLVI^e année, n° 31, 6 février 1927, pp. 819-827

Bulletin municipal officiel, 27^{ème} année, N° 231, 26 août 1908

Bulletin municipal officiel, 17^e année, n° 258, 24 septembre 1898

Bulletin de Paramount, n° 7, 5^{ème} année, juillet 1925, p. 15.

Cinéa, n° 36, 13 janvier 1922.

Ciné Journal, l'éditorial du 15 août 1915.

La Construction moderne, 37^{ème} année, n° 13, 25 décembre 1921.

La Construction moderne, 37^{ème} année, n° 26, 26 mars 1922.

La Construction moderne, 38^{ème} année, n° 27, 1^{er} avril 1923.

La Construction moderne, 39^{ème} année, n° 27, 6 avril 1924.

La Construction moderne, 40^{ème} année, n° 15, 11 janvier 1925.

La Construction moderne, 46^{ème} année, n° 24, 15 mars 1931.

La Construction moderne, 46^{ème} année, n° 38, 21 juin 1931.

La Construction moderne, 47^{ème} année, n° 22, 28 Février 1932.

La Construction moderne, 47^{ème} année, n° 27, 3 avril 1932.

La Construction moderne, 47^{ème} année, n° 27, 3 avril 1932.

La Construction moderne, 47^{ème} année, n° 41, 10 juillet 1932.

La Construction moderne, 48^{ème} année, n° 16, 15 janvier 1933.

La Construction moderne, 48^{ème} année, n° 32, 7 mai 1933.

La Construction moderne, 48^{ème} année, n° 33, 14 mai 1933.

La Construction moderne, 48^{ème} année, n° 32, 7 mai 1933.

La Construction moderne, 49^{ème} année, n° 9, 26 novembre 1933.

La Construction moderne, 49^{ème} année, n° 23, 4 mars 1934.

La Construction moderne, 51^{ème} année, n° 23, 8 mars 1936.

La Construction moderne, 52^{ème} année, n° 20, 21 mars 1937.

L'Architecte, n°4, 19^{ème} année, avril 1924, p. 32 ; pl. XXVIII, XXIX

L'Architecte, n°4, 21^{ème} année, avril 1927, pp. 28-30, 32 ; pl. 22-23.

L'Architecte, n° 7, 26^{ème} année, juillet 1931, pp. 54-57

L'Architecte, n° 5, 27^{ème} année, mai 1932, p. 46.

L'Architecte, n° 11, 27^{ème} année, mai 1932.

L'Architecte, n° 5, 28^{ème} année, mai 1933.

L'Architecture, 1931, n° 5.

L'Architecture, 1931, n° 6.

L'Architecture, 1931, n° 12.

L'Architecture, 1932, n° 1.

L'Architecture, 1932, n° 8.

L'Architecture, 1933, n° 9.

L'Architecture d'aujourd'hui, n°3, 1931.

L'Architecture d'aujourd'hui, n°6, 1931.

L'Architecture d'aujourd'hui, n°7, 1931.

L'Architecture d'aujourd'hui, n°9, 1931.
L'Architecture d'aujourd'hui, n°1, 1932.
L'Architecture d'aujourd'hui, n°4, 1932.
L'Architecture d'aujourd'hui, n°5, 1932.
L'Architecture d'aujourd'hui, n°7, 1932.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 5, 1933.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 7, 1934.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, 1934.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 5, 1934.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 7, 1934.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 3, 1935.
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 9, 1938.
Le Cinéopse, n° 9, 2^{ème} année, 1920.
Le Cinéopse, n° 10, 2^{ème} année, avril 1920.
Le Cinéopse, n° 44, 5^{ème} année, avril 1923.
Journal officiel, 19 février 1902.
La cinématographie française, n° 84, 3^{ème} année, 12 juin, 1920, p. 12
La cinématographie française, n°90, 3^{ème} année, 24 juillet 1920, p. 20-21.
La cinématographie française, n° 94, 21 août 1920, p. 15.
Le Film, n° 89, 26 novembre 1919.
Mon Ciné, n° 335, 7^{ème} année, 6 décembre 1928, p. 11.
Technique cinématographique, n° 98, XX^e année, Février 1939, p. 1373

Shahram HOSSEINABADI

Une histoire architecturale de cinémas

Résumé

Cette thèse étudie la naissance et l'évolution de cinéma comme type architectural en examinant deux-cent projets soumis, entre 1907 et 1939, à l'administration parisienne pour le permis de construire. Ceux-ci sont analysés selon quatre critères : l'implantation, les protagonistes, la conception architecturale et la réception des œuvres. Le parc cinématographique parisien, à la veille de la Seconde Guerre, est le résultat de trois vagues de constructions à la suite des événements marquants : la naissance du cinéma narratif (1907-1913), l'Armistice (1919-1920), l'avènement du parlant (1931-1938). Ces trois vagues riment avec trois phases successives dans la genèse du nouveau type : l'expérimentation, la théorisation et la modernisation. Ainsi est mise en évidence la constitution, dès 1907, d'un type originel architecturalement caractérisé par la triade projection-visibilité-publicité. Il en dérive, par la suite, différentes espèces qui, malgré leurs variations, restent « un hangar noir » plus ou moins judicieusement disposés et décorés pour un spectacle projeté sur écran, hangar doublé extérieurement d'une façade parlante et peu ou prou attrayante.

Mots-clés : Histoire, Cinéma, Architecture, Typologie, Type d'édifice, Salle de spectacle, Vingtième siècle.

Résumé en anglais

This thesis explores the emergence and the evolution of the cinema as a building type. It examines two hundred projects submitted to the Parisian administration for obtaining construction permits, from 1907 to 1939. These projects are analyzed according to four major criteria: localization, protagonists, architectural design and their reception. At the beginning of the Second World War, Parisian cinemas were mostly built through three waves of constructions subsequent to historical events: emergence of narrative cinema (1907-1913), end of the First World War (1919-1920), arrival of talkies (1931-1938). These three waves correspond with three successive phases in the rise of the new building type: experimentation, theorization, modernization. This study demonstrates that an original building type has been created since 1907, which is architecturally characterized by the trio of projection-visibility-appeal. From this original type different pieces are derived, that despite their variations are all a blind shed less or more judiciously designed and decorated for a show projected on the screen, a blind box covered by an attractive and expressive façade.

Key words: History, Cinema, Architecture, Building type, Typology, Picture theatre, Twentieth century.