Cinéma

Shahram Abadie, *Architecture des salles obscures, 1907-1939*, Paris, AFRHC, 2018, 251 pages.

Si l'étude des cinémas comme lieux est déjà riche, elle relève davantage des essais historiques que des histoires méthodiques et tend à privilégier le décor et la façade des salles les plus emblématiques comme le Rex ou Gaumont Palace. Shahram Abadie rompt avec cette tradition en déterrant les traces des cinémas disparus grâce à une exploration approfondie des fonds des services municipaux, en particulier les autorisations de bâtir aux archives de Paris. Les archives de la Société française des architectes et celles du Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, auxquels il faudrait ajouter une belle collection de sources imprimées, viennent compléter l'ensemble.

L'enquête commence avec la naissance du spectacle, autrement dit avant qu'aucun bâtiment spécifique n'ait vu le jour, et se propose de retracer le long cheminement qui a mené à l'invention d'une architecture. Ainsi, le cinéma en tant que lieu, qu'architecture, apparaît progressivement dans le paysage urbain parisien. Trois temps de cette histoire peuvent être distingués.

Pour commencer, entre 1907 et 1918, apparaît un premier genre d'édifice plutôt localisé dans les quartiers périphériques, auquel succède vers 1910 une variante plus « théâtralisante », oscillant du simple emprunt d'éléments tels que la loge et le balcon en U à une décoration exubérante et une disposition typiquement théâtrale à double galerie avec loges et baignoires, scène, fosse d'orchestre et vastes espaces d'accueil. Si les architectes de quartier semblent d'abord avoir été sollicités, souvent directement par les futurs exploitants des salles, la prise de relais par des architectes plus « chevronnés » jouissant d'une certaine réputation ou d'un réseau de relations s'impose progressivement. Cette tendance entraîne une vague de création de cinémas dans les quartiers élégants de Paris grâce à de puissantes sociétés d'exploitation. Le Pathé Palace, établi en 1911 par la Société Cinéma-Exploitation sur le boulevard des Italiens, symbolise ce tournant. À la même époque surgissent des tentatives d'adapter les dispositions classiques au spectacle cinématographique, d'où une nouvelle variante pour ainsi dire « métisse », à mi-chemin entre le cinéma primitif et le théâtre cinématographique.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Consortium Luxembourg - - 185.106.24.55 - 27/05/2020 12:14 - © Nouveau Monde éditions

Dans un deuxième temps, les cinémas de l'après-guerre se démarquent de leurs prédécesseurs par des proportions plus importantes, résultant de la généralisation du balcon et des galeries superposées. Leurs salles comptent en moyenne 1 100 places contre 750 pour les salles de 1912-1913, 650 pour celles de la période 1907-1910. Aussi, la décoration de la salle prend encore de l'ampleur. À cette période apparaissent également les premières réflexions et tentatives de théorisation. Par exemple, Eugène Vergnes, après avoir publié une série d'articles dans la *Construction moderne*, publie en 1925 le premier traité de l'architecture cinématographique. Dans le même temps, de nouvelles dispositions adaptées au spectacle cinématographique commencent à se répandre, comme le plan rectangulaire aux angles avant arrondis ou rabattus ou encore le plancher de la salle en contrepente.

Enfin, avec la généralisation du parlant à la fin des années 1920, une vague de constructions de cinémas déferle sur Paris. De grandes salles, que l'on pourrait qualifier de « temples cinématographiques » s'installent sur les élégantes promenades parisiennes, les Grands Boulevards et surtout les Champs-Élysées. Ces salles à la décoration impressionnante peuvent accueillir jusqu'à 3 000 spectateurs, répartis en orchestre et double galerie superposée. Un nouveau type de maître d'ouvrage entre alors en jeu : les sociétés de promotion immobilière qui intègrent un cinéma dans leur projet d'immeubles de logements ou de bureaux. Ce genre de projets implique d'établir la salle, au moins partiellement, en sous-sol, ce qui est rendu possible par la généralisation de l'aération mécanique. En opposition à ces « grands cinémas parisiens » se développe une catégorie de petites salles incarnées par les Cinéacs, presque exclusivement consacrées aux actualités, et dont l'architecture a été théorisée par deux architectes, Pierre de Montaut et Adrienne Gorska. Pour eux, l'architecture des cinémas doit être rationalisée et modernisée et peut se résumer dans l'expression « architecture publicitaire ». Avec l'abandon du décor et la dématérialisation de la façade, l'architecture cinématographique connaît un dépouillement formel progressif qui se poursuit dans l'après-Seconde Guerre mondiale.

En 250 pages, l'auteur offre ainsi le regard d'un architecte sur l'histoire du cinéma. Son ouvrage, issu de sa thèse de doctorat, est abondamment illustré de photographies et de plans. Ils viennent enrichir le texte pour dresser un vaste panorama de l'architecture des cinémas entre 1907

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Consortium Luxembourg - - 185.106.24.55 - 27/05/2020 12:14 - © Nouveau Monde éditions

et 1939, dont la trajectoire est traversée par des tendances fortes, clairement mises en valeur dans l'ouvrage, telles que la localisation, de la périphérie de la ville vers les grandes artères du centre, le recours à des architectes de quartier puis à des architectes spécialisés comme Henri Belloc ou Auguste Bluysen ou encore l'adaptation progressive des salles au spectacle cinématographique.

Stéphanie Le Gallic

Delphine Chedaleux, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, Bordeaux, Presses universitaire de Bordeaux, 2016, 320 pages.

L'adaptation de la thèse de Delphine Chedaleux dans l'ouvrage *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* témoigne de l'intérêt scientifique persistant pour l'étude du cinéma durant l'Occupation. En s'intéressant aux figures de la jeunesse dans les films français de cette époque, elle déploie un travail d'une grande pertinence. L'expression « Jeunes premiers/premières » est reprise des magazines de cinéma de l'époque. Elle est employée par l'auteure pour évoquer les jeunes acteurs et actrices qui ont commencé leur carrière entre 1940 et 1944 et qui se sont distingués dans des rôles redéfinissant les normes sexuées et/ou sociales. Le livre se concentre d'ailleurs très majoritairement sur l'étude des « jeunes premières », puisque sur cinq chapitres consacrés à ces vedettes, quatre le sont à des jeunes femmes : Marie Déa, Odette Joyeux, Micheline Presle et Madeleine Sologne. Seul Jean Marais a été retenu pour évoquer l'aspect masculin de la question. Delphine Chedaleux justifie ce déséquilibre entre hommes et femmes comme étant une conséquence directe du « caractère sexué du phénomène » qu'elle observe (p. 18). Pendant l'Occupation, les rôles féminins gagnent en substance au profit des figures masculines. C'est davantage à travers elles que l'on observe l'expression de conflits de générations ou des attitudes contestatrices, les jeunes hommes étant représentés d'une manière « plus passive » (p. 244).

L'enjeu de cette étude réside selon nous dans l'observation des contradictions entre ces personnages que l'on sent animés d'un besoin de remettre en cause les normes établies, notamment de genre, et les intentions idéologiques affichées par Vichy à propos du rôle que doit

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Consortium Luxembourg - - 185.106.24.55 - 27/05/2020 12:14 - © Nouveau Monde éditions