

# L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930: captation et mise à l'épreuve du concept de modernité

Eléonore Marantz

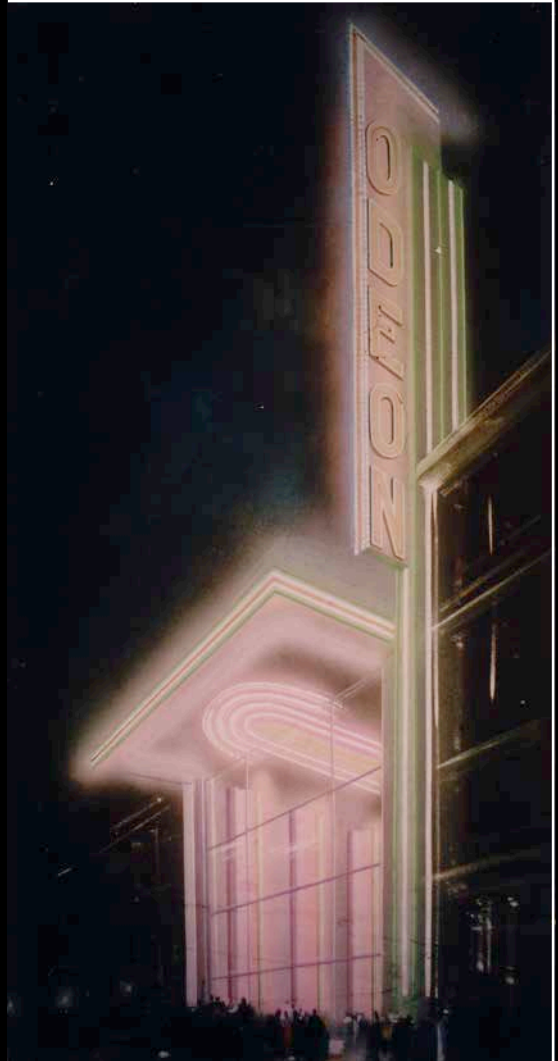
Les premiers cinémas, des salles de spectacle converties à la projection, ne possèdent pas d'identité architecturale propre. Dès le début des années 1920, une poignée de professionnels – architectes et exploitants – aspire pourtant à la naissance d'une architecture spécifique, adaptée à la projection et affranchie de toute filiation avec l'héritage théâtral. Des expériences innovantes sont tentées en ce sens, notamment par Henri Sauvage (1873-1932) – cinémas Sèvres (Paris, 1922) ou Belgrand (Paris, 1920) –, par Marcel Oudin (1882-1936) – cinémas Ornano (Paris, 1912, reconstruit en 1933 par Paul Dubreuil, *figure 1*), Gergovia (Clermont-Ferrand, 1918), Artistic-Pathé (Paris, 1919), Madeleine (Paris, 1920) et Montrouge Palace (Paris, 1921) –, par Eugène Vergnes – cinémas Splendid (Paris, 1919), Danton (Paris, 1920), Family (Malakoff, 1921), Family-Palace (Aubervilliers, vers 1921), Monge (Paris, 1922) ou Menil Palace (Paris, vers 1925-1927) –, par Charles Siclis (1889-1942) – théâtre-cinéma de Neuilly (1932) – ou encore par Auguste Bluysen (1868-1952) – Paramount Opéra (Paris, 1927, avec Francis Verity). Mais il n'en demeure pas moins que l'architecture cinématographique en est encore à ses balbutiements ; l'éclectisme des solutions mises en œuvre dans les cinémas – parfois même leur archaïsme – témoigne d'un climat de recherche. En France, il faut attendre l'aube des années 1930 pour que le cinéma connaisse une seconde naissance : le lancement commercial des films sonorisés, puis leur généralisation<sup>1</sup>, révolutionnent le monde du septième art, depuis la conception des films jusqu'à leur diffusion. Afin de satisfaire l'engouement du public, les directeurs de salles deviennent les maîtres d'ouvrage d'un important chantier de sonorisation et de modernisation des lieux de projection. De leur côté, les architectes saisissent cette opportunité pour inventer une architecture qui satisfasse pleinement aux exigences du spectacle et de l'exploitation cinématographiques.

Interroger ce moment-clé de l'histoire des salles de cinéma revient à analyser le processus d'affirmation de la spécificité de l'architecture cinématographique. Pour ce faire, il suffit de considérer les salles d'actualités, établissements qui incarnent certainement le mieux (et le plus radicalement aussi) le renouvellement des codes de l'architecture cinématographique<sup>2</sup>. Mais elles répondent à un usage bien spécifique et ne sont pas représentatives du climat de créativité qui caractérise l'architecture cinématographique.

1. Si la technique du parlant est plus ancienne, le lancement commercial des films sonorisés a lieu à New York le 6 octobre 1927 (*The Jazz singer* d'Alain Crosland). En France, la première projection publique de ce film se tient à l'Aubert Palace le 30 janvier 1929, trois mois après la présentation du procédé Gaumont-Poulsen-Petersen au Cameo, boulevard des Italiens (Jeancolas, 1983). L'implantation du film sonore en France se fait ensuite progressivement entre 1929 et 1932.

2. Les salles d'actualités sont des cinémas permanents, exclusivement dédiées à projection des actualités filmées. Les premières apparaissent en France en 1931, à l'initiative de Reginald Ford qui crée le circuit Cinéac (Meusy, 1997). À sa suite, d'autres salles d'actualités seront lancées, dont certaines à l'initiative des principaux organes de presse écrite.

\* Cómo citar este artículo: Marantz, E. (2018). L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930: captation et mise à l'épreuve du concept de modernité. *Apuntes*, 31(1), 84-101. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-1.acfp>



*Cinéma Odéon (Marseille,  
1934, archi. : Eugène Chirié),  
Maquette de présentation (s.d.  
circa janvier-septembre 1934),  
AD 13, Fonds Chirié, 75 J 215*

## L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930: captation et mise à l'épreuve du concept de modernité

La arquitectura de las salas de cine en Francia durante los años 1930: asimilación y experimentación en torno al concepto de modernidad

The architecture of movie theaters in France during the 1930s: uptake and experimentation around the concept of modernity.

Eléonore Marantz

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-6158-8168>

e.marantzjaen@gmail.com

eleonore.marantz-jaen@univ-paris1.fr

Historiadora de la arquitectura. Doctora en Histoire de l'Art : Université de Provence. Profesora de Historia de la arquitectura contemporánea en la Université Paris 1 Pathéon-Sorbonne (UFR Histoire de l'Art et Archéologie)

### Résumé

Au début des années 1920, l'architecture cinématographique en est encore à ses balbutiements. Si une poignée d'architectes (Henri Sauvage, Marcel Oudin, E. Vergnes, Charles Siclis, Auguste Bluysen) et d'exploitants aspire à la naissance d'une architecture spécifique, adaptée à la projection et affranchie de toute filiation avec l'héritage théâtral, l'éclectisme des solutions mises en œuvre – parfois même leur archaïsme – témoigne de l'effervescence de ces années de recherche. En France, il faut attendre le lancement commercial des films sonorisés, puis leur généralisation au cours des années 1930, pour que le cinéma connaisse une seconde naissance. Les directeurs de salles deviennent les maîtres d'ouvrage d'un important chantier de sonorisation et de modernisation des lieux de projection. Saisissant cette opportunité pour inventer une architecture qui satisfasse pleinement aux exigences du spectacle et de l'exploitation cinématographiques, les architectes captent et mettent à l'épreuve le concept même de modernité.

**Mots-clés:** architecture, salles de cinéma, programme architectural, architecture intérieure, éclectisme, modèles architecturaux

### Resumen

A principios de la década de 1920, la arquitectura cinematográfica se encontraba aun en sus primeros días. Al tiempo que, un grupo de arquitectos (Henri Sauvage, Marcel Oudin, Eugène Vergnes, Charles Siclis, Auguste Bluysen) y de propietarios ansían el nacimiento de una arquitectura específica que se adaptara a la proyección, y liberada de toda relación con la herencia de la arquitectura teatral; el eclecticismo –o en ocasiones el arcaísmo– de las soluciones implementadas, fueron el testimonio de la efervescencia que caracterizó aquellos años de investigación en torno a dicha arquitectura. En Francia, sólo tras la promoción comercial de las películas sonoras y su progresiva generalización durante los años 1930, se propició un segundo nacimiento del cine. Los directores de salas de cine dirigieron una extraordinaria campaña de sonorización y modernización de los establecimientos destinados a la exhibición cinematográfica. Aprovechando la oportunidad surgida para inventar una arquitectura que pudiera satisfacer plenamente las exigencias del espectáculo y de aquello que lo rodeaba, los arquitectos asimilaron y experimentaron de esta forma, el concepto mismo de la modernidad.

**Palabras clave:** arquitectura, salas de cine, programa arquitectónico, arquitectura interior, eclecticismo, modelos arquitectónicos

### Abstract

In the early 1920s, cinematographic architecture is still in its infancy. If some architects (Henri Sauvage, Marcel Oudin, E. Vergnes, Charles Siclis, Auguste Bluysen) and operators aspire to the birth of a specific architecture, adapted to the projection and freed from all filiation with the theatrical inheritance, the eclecticism of the solutions implemented –sometimes even their archaism– testifies to the effervescence of these years of research. In France, it is necessary to await the commercial launch of the sounded films, then their generalization during the years 1930, so that the cinema knows a second birth. Directors of cinemas become prime contractors for a major project of modernization of cinemas. Seizing this opportunity to invent an architecture that fully meets the demands of the show and cinematographic exploitation, the architects capture and explore to the test the very concept of architectural modernity.

**Keywords :** architecture, movie theater, building program, interior architecture, eclecticism, architectural models

Artículo de investigación

Recibido: 10 de julio de 2016

Aprobado: 1 de febrero de 2017

Disponible en línea: 18 de junio de 2018

doi:10.11144/Javeriana.apc31-1.acfp



Figure 1 :  
Cinéma Ornano après  
l'intervention de Paul  
Dubreuil (Paris, 1912,  
arch. : Marcel Oudin,  
reconstruit en 1933 par  
Paul Dubreuil), Centre  
d'archives d'architecture  
du XXe siècle, Fonds  
Eldorado, 253 lfa boîte 1.

En France, les salles de première vision comprenant souvent plus de mille places donnent lieu aux interventions les plus ambitieuses et les plus complexes. Une trentaine sont construites (ou parfois aménagées) dans les principales villes françaises entre 1930 et 1939 (*annexe 1*). Dans *Architectures de cinémas*, ouvrage publié en 1981, Francis Lacloue qualifie ces établissements de prestige, dont les premiers spécimens apparaissent au début des années 1920 mais qui se multiplient surtout au cours des années 1930, de « temples » érigés en l'honneur d'un spectacle « libéré des respectables conventions du théâtre par l'opulence de son succès » (Lacloue, 1981, p. 67), justifiant cette analogie aux lieux de culte tant par la dimension socioculturelle acquise par le spectacle cinématographique (le cinéma

comme nouvelle « religion »), que par l'aspect grandiose des établissements (les cinémas comme de nouvelles « cathédrales ») ou encore par les dispositifs architecturaux faisant de ces cinémas de nouveaux signaux urbains (Bosséno, 1996 ; Buxtorf, 2005). Fleurons des réseaux d'exploitation, ils s'imposent comme un terrain d'expérimentation privilégié pour les architectes et, en même temps, acquièrent rapidement valeur de modèle, puisque les solutions qui y sont mises en œuvre sont reprises dans les salles plus modestes.

### Les hommes du renouvellement

En France, ces nouveaux « temples » du cinéma sont conçus par une dizaine d'architectes qui, bien souvent, s'en font une spécialité. Leur monopole



**Figure 2 :**  
Rex (Paris, architecte: A. Bluysen; décorateur: M. Dufrène; ingénieur: J. Eberson) : vue générale en 1933 (*La Construction moderne*, 48ème année, 15 janvier 1933).

**Figures 3a, 3b et 3c :**  
Le Gaumont-Palace avant, pendant et après la transformation d'Henri Belloc, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Fonds Eldorado, 253 Ifa boîte 1.

**3.** À Paris, Eugène Bruynell rénove le Saint-Marcel (1929) – première salle française à être sonorisée –, puis conçoit L'Ermitage (1933) et le Marignan (1933) ; à Nantes, toujours pour Pathé, il réalise le Katorza (vers 1930).

**4.** Paul Dubreuil s'illustre avec des propositions audacieuses pour le Secretan Palace (Paris, 1930-1932) qui ouvre ses portes en 1932 dans le 19ème arrondissement, et pour l'Eldorado (Paris, 1934) qui est inauguré deux ans plus tard sur le boulevard de Strasbourg.

**5.** Après L'Ornano (Paris, 1933), Maurice Gridaine signe Le Balzac (Paris, 1936) et Le Paris (Paris, 1936), pour ne parler que de ses réalisations les plus importantes.

**6.** En matière d'architecture cinématographique, Auguste Bluysen (1868-1952) est notamment l'auteur du Paramount Opéra (Paris, 1927), du cinéma Rex (Paris, en collaboration avec John Eberson, 1932) et du Ciné-Opéra (Paris, décorateur : Jean Pascaud, 1933).

**7.** Eugène Chirié (1902-1984) construit des salles de première vision à Béziers (Palace, 1931-1932), Nîmes (Majestic, 1931-1932), Lyon (Pathé-Palace, 1931-1933) ou encore à Marseille (Rex, 1932-1933 ; Odéon, 1934 ; Eldorado, 1935 ; Ciné-Madeleine, 1938 ;



est tel qu'ils vont jusqu'à constituer un « corps » informel d'architectes auquel incombe l'invention d'une nouvelle architecture cinématographique. Parmi eux figure Eugène Bruynell<sup>3</sup> qui entre au service de Pathé en 1929, Paul Dubreuil<sup>4</sup> qui succède à E. Vergnes en tant qu'architecte du Syndicat français des directeurs de cinématographes ou encore Maurice Gridaine<sup>5</sup> dont la renommée ne cesse de croître à Paris pendant les années 1930. Le nom d'Auguste Bluysen<sup>6</sup>, qui avait commencé sa carrière « cinématographique » pendant les années 1920, reste attaché à la construction du premier cinéma atmosphérique français, le Rex (Paris, 1932, *figure 2*), pour lequel il collabore avec l'américain John Eberson. En province, le même phénomène de spécialisation a cours. Par exemple, dans le grand quart sud-est de la France, Eugène Chirié s'impose comme un architecte incontournable en réalisant, entre 1930 et 1939, une dizaine de grands cinémas à Béziers, Nîmes, Lyon ou encore à Marseille<sup>7</sup>.

Ces architectes – pour la plupart formés dans la veine académique et diplômés par le gouvernement –, ont en commun d'être d'excellents techniciens en même temps que d'habiles décorateurs. Pragmatiques, peu enclins au dogmatisme, ils trouvent dans le programme complexe du cinéma un moyen de donner la pleine mesure de leur talent, mais aussi l'un des rares secteurs pourvoyeur de commandes, à un moment où la



Figure 4 :  
L'Éden (Saint-Jean d'Angely, Charente-Maritime, 1931, arch. : André Guillon) : carte postale (éd. Boissinot, Saint-Jean d'Angely), coll. part.

profession subit de plein fouet la crise économique des années 1930<sup>8</sup>. Professionnels aguerris, ils participent à l'émergence d'une architecture cinématographique dont la modernité assumée, voire affichée, n'est pas exempte de paradoxes.

En dehors de ces quelques « spécialistes », d'autres architectes accèdent à la commande cinématographique et réalisent de grands établissements. Ainsi, à Paris, Henri Belloc<sup>9</sup> acquiert une certaine renommée avec la transformation, qui fait date dans l'histoire de l'architecture ci-

Hollywood, 1938-1939). Il est en outre l'auteur d'une quarantaine de cinémas de taille plus modeste, pour la plupart situés dans le grand quart sud-est de la France. (Marantz, 2006)

8. Les programmes commerciaux en général assument ce rôle pendant les années 1930.

9. Henri Belloc (1875- ?) est également l'auteur du Palais-Rochecouart (Paris, 1929).

10. L'ancien hippodrome de Clichy, datant de l'Exposition universelle de 1900, avait été transformé en cinéma en 1907. Successivement appelé cinéma Géant (1907-1909), cinéma Halls (1909-1910 et Royal-Bio (1910), faisant également office de patinoire (1910), il est racheté par Léon Gaumont en décembre 1910. Transformé, il rouvre ses portes le 30 septembre 1911 sous le nom de Gaumont Palace. Il est transformé (façade et salle) en 1931 par Henri Belloc. Il a fermé ses portes le 1er avril 1972 et a été démolie. (Buxtorf, 2005, 124 ; Lacroche, 1981, 77 ; Meusy, 2002, 535)

11. Pendant l'Entre-deux-guerres, Jean-Bernard Charavel et Marcel Mélenès s'illustrent par la construction de plusieurs cités ouvrières en Picardie. Ils signent également quelques programmes de villégiature à Cannes (Alpes-Maritimes) ; base Méricmé.

12. Après avoir étudié à l'école régionale d'architecture de Bordeaux, Robert Armandary (1900-1966) travaille sur la côte basque, à Bordeaux et à Montauban. En 1924, il s'installe à Toulouse où il se spécialise dans les architectures commerciales et les programmes de loisir. Il y réalise également plusieurs ensembles de logement (HBM, villas et hôtels particuliers).

13. Originaire de Saint-Jean d'Angely, André Guillon (1896-1992) est l'auteur de plusieurs cinémas et salles de spectacles dans la région Poitou-Charente. Outre l'Éden (Saint-Jean d'Angely, 1931), il signe l'Apollo (Rochefort, 1936), le théâtre de La Rochelle (1936) et l'Éden de Niort (1936). Il s'illustre également dans le domaine de l'architecture industrielle et du logement (Ragot, 2000).

14. Né à Constantinople dans une famille d'origine grecque, Léonard Varthaliti (1881-1966) étudie l'architecture à l'école des beaux-arts de Rome (atelier Léon Gurek). La première partie de sa carrière se déroule dans sa ville natale où il participe notamment à l'établissement des nouveaux plans d'urbanisme de Constantinople. Il s'installe ensuite en France, à Nice, où il exerce d'abord en tant que collaborateur de Kerkok Arsenian, puis seul. Dans les Alpes-Maritimes, il constitue une œuvre très empreinte de l'esthétique Art Déco. L'Escorial (Nice 1935) reste sa réalisation majeure. (Thevenon, 2002).

15. E. Vergnes, « Cinéma », *La Construction moderne*, 37ème année, 25 décembre 1921, p.98.

16. Michel Louis est le premier à avoir étudié l'activité de décorateur de cinéma de Robert Mallet-Stevens (Michel Louis, 1980, p.123-142). Olivier Cinqualbre a pour sa part mis en évidence comment l'architecture de Robert Mallet-Stevens s'était nourrie de cette pratique (Cinqualbre, 2005, p.24).

17. Les seuls projets qu'on lui connaisse dans ce domaine sont le cinéma de la Cité moderne (étude théorique, 1917-1922) qui, comme beaucoup de ses œuvres de jeunesse, traduit la profonde influence de Josef Hoffmann, et la transformation du théâtre-cinéma de Grasse (Alpes-Maritimes,

nématographique, du Gaumont-Palace<sup>10</sup> (1931, figures 3a, 3b et 3c), tout comme sont remarqués Jean-Bernard Charavel et Marcel Mélendès<sup>11</sup> pour le Victor Hugo (Paris, 1931), Georges Gumpel pour L'Alhambra (Paris, 1931-1932), Robert Armandary<sup>12</sup> pour les Variétés (Toulouse, 1930), André Guillon<sup>13</sup> pour L'Éden (Saint-Jean d'Angely, 1931, figure 4) ou Léonard Varthaliti<sup>14</sup> pour L'Escorial (Nice, 1935). Leurs réalisations, plus ponctuelles mais non moins innovantes que celles de leurs confrères s'étant imposés comme de grands noms de l'architecture cinématographique, relèvent d'une même aspiration à faire évoluer l'architecture des cinémas à l'aune de préceptes modernes.

Les cinémas de prestige des années 1930 sont appréhendés selon une double acception : d'une part comme des architectures fonctionnelles, devant répondre à un programme architectural complexe et d'une haute technicité ; d'autre part, comme des architectures métaphoriques, c'est-à-dire comme des outils à vendre du rêve, participant par leurs formes mêmes au processus de divertissement proposé par le spectacle cinématographique. Que l'on considère l'un ou l'autre de ces registres, la « captation » de la modernité est tangible – elle conduit même à une certaine uniformisation formelle qui contraste avec l'éclectisme qui était encore de mise au cours de la décennie précédente (Meusy, 1995 ; Abadie, 2012 ; Abadie 2018) –, mais elle est également porteuse de certaines contradictions.

## Architecture et efficacité

À partir du début des années 1930, les concepteurs de cinémas affichent sans détour leur volonté de livrer aux exploitants des ensembles efficaces sur le plan technique, des architectures qui soient avant tout une réponse aux exigences d'un programme architectural renouvelé. Ils adoptent en cela une posture revendiquée par l'ensemble de la profession comme l'un des fondements de la Modernité, quels que soient d'ailleurs les édifices à construire ou la sensibilité de chacun. « *L'architecte moderne* », dit en substance Michel Roux-Spitz en 1932,

*doit avoir pour devise servir. Il doit devant un programme, savoir procéder à une étude analytique profonde de tous les besoins, classer les données d'ordre humain ou scientifique, se refuser les solutions hâtives et*

*instinctives. Il doit réaliser des bâtiments sur mesure, complètement adaptés à leur destination, en tirant le meilleur parti des moyens techniques nouveaux. Là est l'essentiel de sa tâche, sa raison même d'exister. C'est le programme qui doit commander, dicter l'étude et créer l'organisme utile. (Roux-Spitz, 1932)*

Dans le domaine de l'architecture cinématographique, cette attention portée à l'analyse du programme n'est pas nouvelle. Déjà, en 1921, l'architecte E. Vergnes – architecte-conseil du Syndicat des directeurs de cinématographes et concepteur de plusieurs salles à Paris – affirmait que le développement du cinéma interdisait

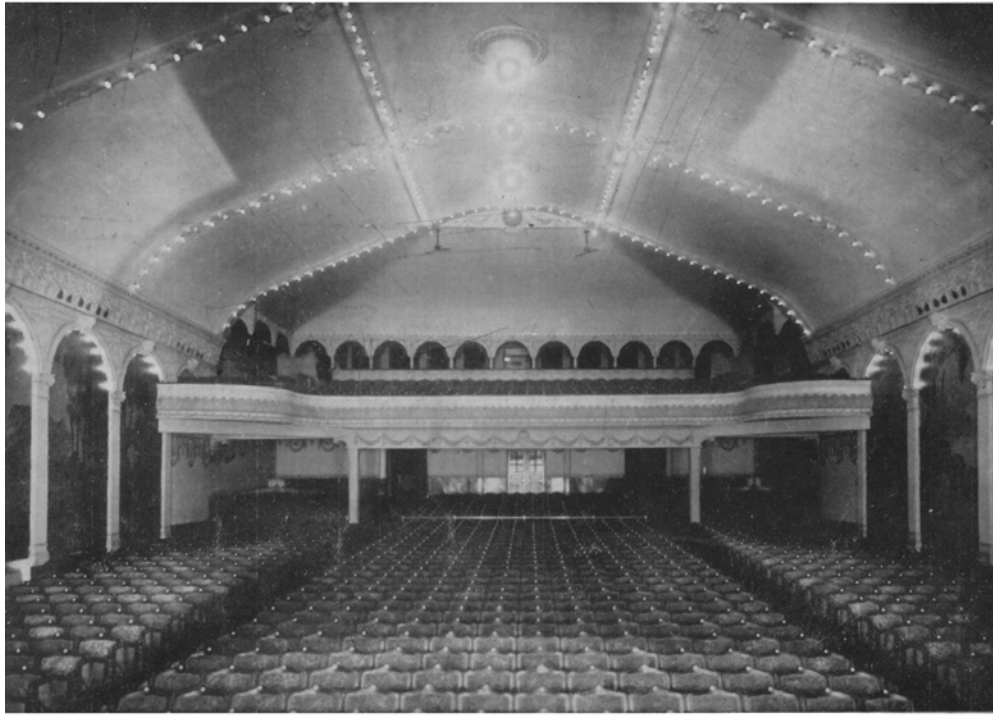
*désormais une installation précaire ; il lui faut un cadre digne de lui. Les salles vont désormais être construites spécialement pour lui. Et c'est un programme nouveau qui s'offre au constructeur, à l'architecte. Et ce programme ce sont les besoins même du cinéma qui l'ont tracé<sup>15</sup>.*

Cette impérieuse nécessité de concevoir les cinémas au regard des seules exigences de l'exploitation cinématographique trouve rapidement un écho chez la plupart des architectes contemporains, notamment chez Robert Mallet-Stevens<sup>16</sup>. Proche des milieux d'avant-garde, ce dernier n'a pourtant jamais construit de cinéma<sup>17</sup> mais s'est en revanche illustré dans la création de décors de cinéma (1920-1928). Par ce biais, Robert Mallet-Stevens engage une fructueuse réflexion sur les rapports entre cinéma et architecture et, dans un texte de 1924 souvent convoqué par les historiens pour illustrer l'aspiration à une certaine « modernité » architecturale, il affirme que

*de toutes les constructions que l'on édifie aujourd'hui, une salle [de cinéma] est celle qui doit présenter le caractère le plus moderne. (...) Une salle de cinéma ne se construit pas comme un théâtre ou une salle de concert ; le programme que doit réaliser l'architecte est tout autre. (Mallet-Stevens, 1924, p. 25)*

En réalité, au-delà des déclarations d'intention, une mutation très concrète – l'avènement du parlant – avec les adaptations techniques qu'elle suppose accélère une évolution architecturale en genèse depuis une dizaine d'années.





Figures 5a et 5b :  
 Palace (Béziers, Hérault,  
 1931-1932, arch. :  
 Eugène Chirié) :  
 état avant et après  
 la sonorisation du  
 cinéma, AD 13, Fonds  
 Chirié, 75 J 1557.



### Un programme architectural réévalué au prisme de l'acoustique

Le programme architectural du cinéma se trouve encore complexifié par la sonorisation des salles : aux exigences de projection, de visibilité, de sécurité, de confort et de rentabilité qui guidaient déjà la démarche des concepteurs pendant les années 1920, s'ajoutent de nouvelles préoccupations acoustiques qui, si elles n'étaient pas complètement absentes

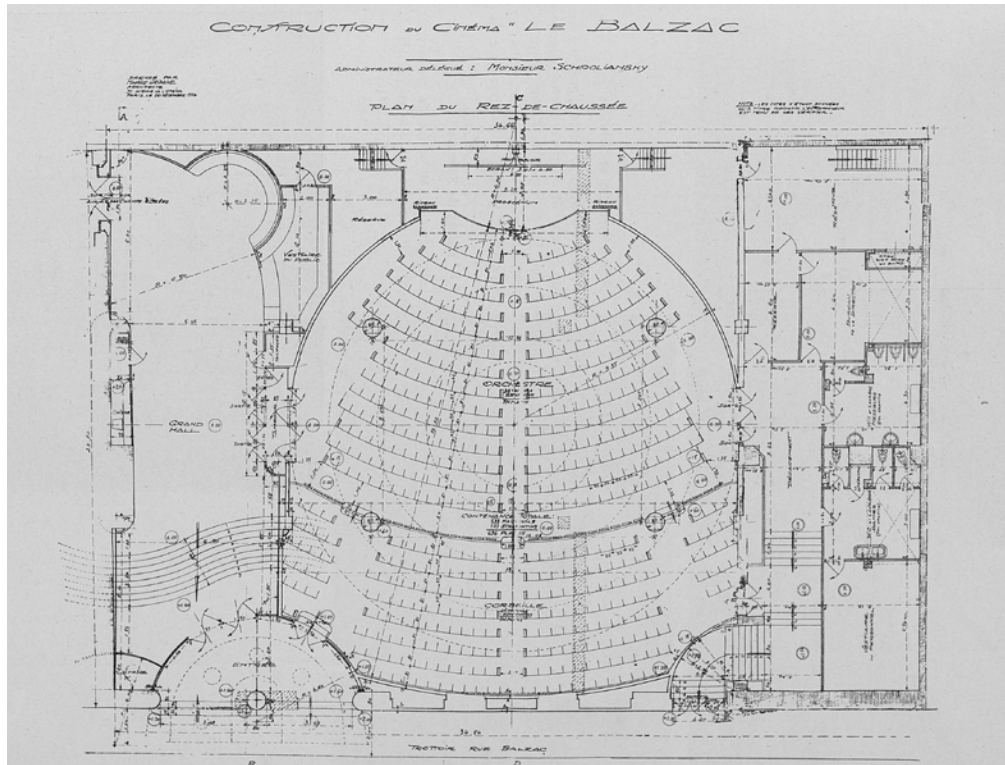
des premiers lieux de projection<sup>18</sup>, ont désormais un caractère déterministe. Les architectes doivent composer avec la diffusion des ondes sonores, impératif qui conduit à recourir à des matériaux acoustiques mais surtout à simplifier formes et volumes. Ce travail d'épure architecturale, que l'on observe dans l'ensemble du parc des salles, coïncide, comme l'a très justement souligné Francis Lacloue, « avec les goûts esthétiques de l'époque » (Lacloue, 1981). Cela est manifeste dès les premières

1928). Pour l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, il signe un projet (non réalisé) de studio de cinéma pour le compte de la société des auteurs de films et pour l'Exposition internationale de 1937, il élabore un projet (non réalisé) de musée national du cinématographe et du phonographe (1934) dont la conception reviendra finalement à De Saint-Maurice et Lemaire. Il réalise aussi le Pavillon de la Lumière et de l'Électricité qui est en fait un gigantesque cinéma en plein-air, un « Salon de peinture lumineuse » sur l'écran duquel étaient projetés des films et des chromotypes.

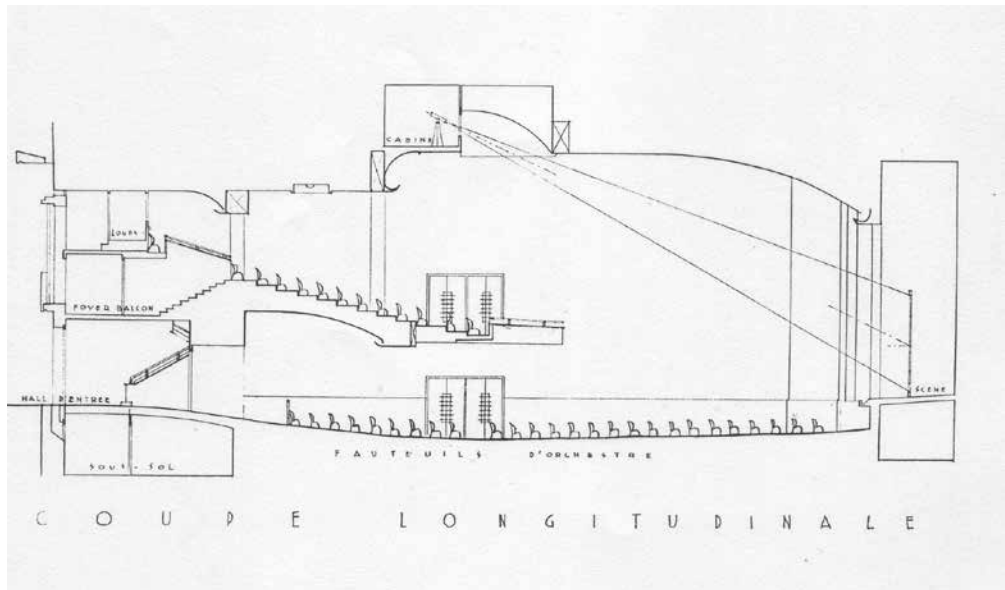
**18.** Les préoccupations acoustiques existaient déjà dans les théâtres et les salles de spectacle, mais les sources sonores étaient alors radicalement différentes de par leur nature (voix humaine non enregistrée, instruments de musique), leur point d'émanation (scène) et leur portée.



**Figure 6 :**  
*Le Balzac* (Paris,  
 1936, arch. : Maurice  
 Gridaine) : plan au  
 niveau de l'orchestre,  
*La Construction  
 moderne*, 51ème  
 année, janvier 1936.



**Figure 7 :**  
*Hollywood* (Marseille,  
 1938, arch. : Eugène  
 Chirié) : coupe  
 longitudinale, AD 13,  
 Fonds Chirié, 75 J 1572.



19. Le plan trapézoïdal avait déjà été identifié comme étant la « forme idéale du point de vue de la projection cinématographique » tant pour des raisons d'acoustiques, de visibilité que d'esthétique générale par E. Vergnes en 1923 (Vergnes, 1923, p.313).

20. On observe cette disposition à Paris (Gau-mont, 1931 ; Victor Hugo, 1931) et en province (Rex, Marseille, 1932-1933 ; Ciné-Madeleine, Marseille, 1938). Il est à noter qu'elle s'impose même dans certains établissements mixtes, comme à L'Alhambra (Paris, 1931-1932).

conversions au parlant, au parlant, adaptations de structures existantes, si possible rapidement et à peu de frais. Dans le premier établissement français à être sonorisé (Saint-Marcel, Paris, 1929), l'essentiel des travaux, réalisés sous la conduite d'Eugène Bruynell en un temps record (entre le 2 août et le 29 septembre 1929), consiste à alléger la décoration. La métamorphose est encore plus éloquente au Palace (Béziers, 1931-1932, figures 5a et 5b) où Eugène Chirié gomme toute modénature superflue, sans toucher à la forme générale de la salle.

Dans les constructions neuves, la simplification formelle se conjugue avec une évolution des dispositifs spatiaux. Les plans trapézoïdaux, dans lesquels les parois des salles convergent vers l'écran, s'imposent rapidement comme étant les mieux adaptées à la projection cinématographique<sup>19</sup> et deviennent courants<sup>20</sup>. Le plan ovoïde, depuis longtemps éprouvé dans l'architecture théâtrale, continue d'apparaître comme une alternative possible : Auguste Bluysen et John Ebersson l'utilisent au Rex (Paris, 1932), au pré-



Figure 8 :  
Hollywood (Marseille,  
1938, arch. : Eugène  
Chirié) : coupe  
longitudinale, AD 13,  
Fonds Chirié, 75 J 1556.

texte que ce plan est celui « que les Américains préfèrent »<sup>21</sup> ; Paul Dubreuil et Maurice Gridaine le mettent en œuvre, respectivement à l'Eldorado (Paris, 1934) et au Balzac (Paris, 1936, figure 6).

Si l'acoustique représente un nouvel enjeu, les architectes des années 1930 n'en sont pas moins attentifs à la visibilité qui, au-delà du plan de la

salle, est généralement réglée par le recours à un système constructif à ossature<sup>22</sup>, dont la trame est calculée de manière à ce qu'aucun pilier porteur ne vienne entraver la vision des spectateurs, ainsi que par l'abandon des balcons en U au profit de balcons droits<sup>23</sup>. Les architectes tirent aussi partie de la déclivité des plateaux horizontaux permise par

21. Antony Goissaud, « Le Rex. Cinéma-théâtre à Paris », *La Construction moderne*, 48ème année, n°16, 15 janvier 1933, p.239.

22. Dans la majorité des cas, le béton armé est utilisé pour les porte-à-faux qu'il autorise. Toutefois, le métal lui est parfois associé ou substitué.

23. Il existe pourtant quelques exceptions en la matière, mais elles semblent plus « conjoncturelles » qu'intentionnelles : ainsi la salle de l'Escurial (Nice, 1935, arch. : Léonard Varthaliti), qui est intégrée à un immeuble d'habitation, est traversée par des piliers verticaux qui portent les étages supérieurs ; quant aux cinémas construits par Eugène Bruynell à Paris en 1933 – L'Ermitage et le Marignan, ils possèdent encore des balcons en U dont les bras se prolongent jusqu'au mur d'écran, ce qui est un contresens en matière de visibilité.

24. On retrouve notamment cette disposition au Victor Hugo (Paris, 1931, arch. : Jean-Bernard Charavel et Marcel Mélandès) au Rex (Marseille, 1932-1933, arch. : Eugène Chirié).

25. Au Hollywood (Marseille, 1938-1939), devant composer avec une salle peu profonde, l'architecte intègre la cabine de projection dans le plafond.

26. Cela accentue les compositions graphiques des façades du Secretan (Paris, 1930-1932, arch. : Paul Dubreuil), du Rex (Paris, 1932, arch. : Auguste Bluyesen, John Eberson) et du Ciné-Madeleine (Marseille, 1938, arch. : Eugène Chirié).

27. Parmi eux, on peut citer la cabine de projection, la salle servant au dépôt des films, la chaufferie, l'infirmierie, le local de police, celui des pompiers, les bureaux de la direction.

**Figures 9a et 9b :** Le Rex (Marseille, 1932-1932, arch. : Eugène Chirié) : planche de présentation aquarellée du grand foyer du futur cinéma (AD 13, Fonds Chirié, 75 J 208) et vue du grand foyer avec le panneau décoratif de Marc Henri Le Départ-Le Retour (AD 13, Fonds Chirié, 75 J 1556).

les nouveaux procédés et matériaux de construction. Ainsi le sol de l'orchestre, qui dans les salles de spectacle descendait généralement vers le mur de scène, remonte désormais vers l'écran<sup>24</sup> ou présente une double inclinaison comme au Secretan (Paris, 1930-1932, arch. : Paul Dubreuil), à l'Eldorado (Paris, 1934, arch. : Paul Dubreuil), au Marignan (Paris, 1933, arch. : Eugène Bruynell), au Ciné-Madeleine (Marseille, 1938, arch. : Eugène Chirié) et au Hollywood (Marseille, 1938-1939, arch. : Eugène Chirié, *figures 7 et 8*).

### Des architectures d'une haute technicité

Grâce au perfectionnement des outils de projection, la cabine qui, jusqu'alors, devait impérativement faire face à l'écran sous peine de déformer les images, se trouve désormais rejetée au-dessus du dernier balcon, intégrée au plafond<sup>25</sup> ou projetée en encorbellement en façade<sup>26</sup>, en tout cas complètement isolée du reste de l'établissement afin de limiter les risques d'incendie. Les mêmes exigences de sécurité poussent les architectes à prévoir de larges dégagements de secours et à favoriser l'emploi de matériaux ignifuges (béton, étoffes ignifugées, etc.). Enfin, le confort des spectateurs acquiert une importance primordiale et, si les brochures des établissements vantent la qualité de la programmation et des services, elles insistent également sur le confort des fauteuils et sur l'efficacité des dispositifs de renouvellement d'air et de chauffage.

### Filiations avec l'architecture théâtrale

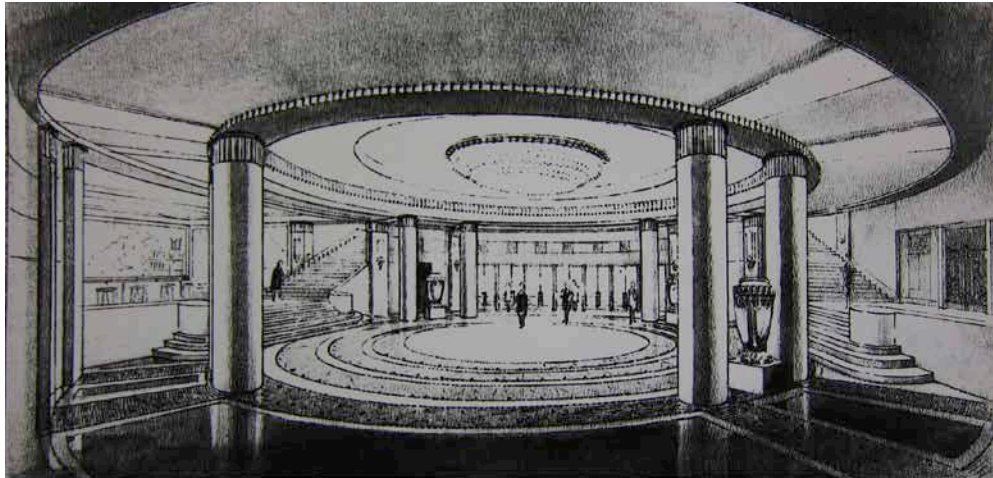
Les « temples » cinématographiques des années 1930 apparaissent donc indéniablement comme

des architectures d'une grande technicité. Toutefois, à la différence des salles d'actualité, ils ne sont pas (encore) de simples machines à visionner. Comme les théâtres de siècles précédents, ils demeurent des lieux de sociabilité dans lesquels le spectacle ne se réduit pas au simple défilé d'images sur l'écran. Par conséquent, la salle de projection, tout en restant le cœur du dispositif architectural, est entourée par des espaces satellites non moins importants : hall d'entrée dédié à l'accueil du public et à l'achat des billets ; foyers, brasserie et restaurant offrant des espaces de rencontre et d'échange ; vestiaires, nursery et même parfois chenil (comme au Rex parisien) comme autant de services offerts à la clientèle. S'y ajoutent bien entendu les locaux techniques et administratifs<sup>27</sup> indispensables au bon fonctionnement des établissements. Les liens qui unissent encore les cinémas des années 1930 aux théâtres des siècles précédents sont autant de concepts et de formes architecturales qui se pérennisent.

Cette filiation est particulièrement perceptible dans le traitement, généreux et monumental, que les architectes réservent aux escaliers d'honneur et aux foyers. Cette mise en scène de l'espace architectural (et de l'espace social) – accentuée dans les planches de présentation des projets – est particulièrement évidente au Rex (1932-1933, *figures 9a et 9b*) à Marseille, au Marignan (1933, *figures 10a et 10b*) à Paris et au Luxor (1933) à Bordeaux, trois salles inaugurées en 1933. En accordant une telle importance aux espaces de représentation sociale, en orchestrant avec une certaine majesté le parcours du spectateur afin qu'il se départisse de ses préoccupations quotidiennes au fur et mesure qu'il chemine vers







Figures 10a et 10b :  
*Le Marignan* (Paris,  
 1933, arch. : Eugène  
 Bruynell) : perspective  
 (Centre d'archives  
 d'architecture du XXe  
 siècle, Fonds Eldorado,  
 boîte 1) et vue du  
 foyer (*La Construction  
 moderne*, 48ème  
 année, 18 juin 1933).

la salle, les architectes ne font que perpétuer une tradition architecturale.

Plus pragmatiquement, la mixité de la programmation, encore de mise dans la plupart des grands établissements, induit la conservation d'équipements scéniques hérités des théâtres et autres salles de spectacle : scène, qui à L'Alhambra (Paris, 1931-1932, *figure 11*) se développe sur une largeur de 13,50 mètres et une profondeur de 16 mètres ; fosse d'orchestre, qui au Rex (Paris, 1932) peut accueillir jusqu'à cinquante musiciens ; loges d'artistes, qui au Gaumont (Paris, 1931) sont au nombre de vingt-et-un ; ou encore rideau que l'on retrouve dans la plupart des salles et dont l'ouverture participe du cérémonial du spectacle. Dans les cinémas les plus prestigieux,

ce rituel est même renforcé par des jeux d'orques, d'eau et de lumière qui, dans les foyers ou les salles, précèdent ou rythment la projection.

### L'art de la métaphore

Au-delà des intermèdes divertissants liés au spectacle, les architectes veulent frapper les esprits par une architecture puissante, fortement évocatrice. Cela répond tant à des préoccupations commerciales – il s'agit en premier lieu d'attirer et de fidéliser la clientèle – qu'à des préoccupations d'ordre plus symbolique – à savoir anticiper, par l'architecture même, la promesse de voyage imaginaire dont est porteur le spectacle cinématographique. En plus de répondre à des impératifs





Figure 11 :  
L'Alhambra (Paris, 1931-  
1932, arch. : Georges  
Gumpel) : vue de la  
salle, *La Construction  
moderne*, 47ème année,  
n°27, 3 avril 1932.

d'ordre fonctionnel, ils vont donc développer un « art de la métaphore » qui convoque et met à l'épreuve les grands thèmes de la Modernité.

### Des architectures publicitaires

Conscients des enjeux commerciaux, les architectes appréhendent les cinémas comme de nouveaux objets urbains fortement en interaction avec leur environnement. Ainsi, les établissements occupant des parcelles d'angle sont généralement traités en rotonde, ce dont témoignent par exemple le Victor Hugo (Paris, 1931, *figure 12*) ou le Ciné-Madeleine (Marseille, 1938). Ces rotondes sont parfois surmontées de pyramides (Gaumont, Paris, 1931) ou de lanternes à degrés (Rex, Paris, 1932)<sup>28</sup> qui, la nuit, se métamorphosent en de véritables cascades lumineuses.

Les cinémas ne bénéficiant pas de tels emplacements mobilisent des moyens moins conventionnels pour s'imposer. Eugène Chirié se révèle particulièrement habile en la matière : à Lyon, il structure la façade du Pathé-Palace (1931-1933) autour d'un imposant pylône en béton qui porte haut l'emblème de la maison Pathé ; à Marseille, il équipe l'Odéon (1934) d'une sorte de phare dont les faisceaux lumineux balayent le ciel de la cité phocéenne. L'architecture devient ainsi « signal » et les façades « publicitaires » affichent leur transparence - Luxor (Bordeaux, 1932-1934,

*figure 13*), Rex (Marseille, 1932-1933), Odéon (Marseille, 1934), Hollywood (Marseille, 1938-1939) ou, au contraire, leur opacité, devenant de grands panneaux d'affichage sur lesquels sont inscrits, en lettres de feu, le nom du cinéma et la programmation en cours. Et si les façades plus « composées » ne disparaissent pas - Royal (Nice, 1930), Roxy (Paris, vers 1930), Secretan (Paris, 1930-1932), Rex (Paris, 1932), Florida (Bordeaux, 1931-1933) l'Ornano (Paris, 1933) -, elles adoptent des lignes contemporaines, de façon à introduire une rupture visuelle avec l'environnement bâti.

Partout la décoration lumineuse est à l'honneur. Une fois la nuit tombée, les cinémas dévoilent leur second visage : une architecture de lumière - colorée, illusionniste et immatérielle - qui résonne comme une réponse au spectacle cinématographique. Cela participe du processus d'abstraction de l'architecture : transcendée par l'éclairage électrique, l'architecture - qu'elle soit en béton, en verre ou en pierre - s'efface au profit de halos de lumière.

### Des écritures architecturales contrastées

Dans l'espace urbain, les grands cinémas des années 1930 affichent donc leur contemporanéité. En revanche, leur décoration intérieure est plus retenue, plus éclectique aussi dans le sens où elle combine habilement formes traditionnelles de dé-

28. Dispositif dont on trouve une lointaine trace à l'Escurial (Nice, 1935, arch. : Léonard Varthilati).

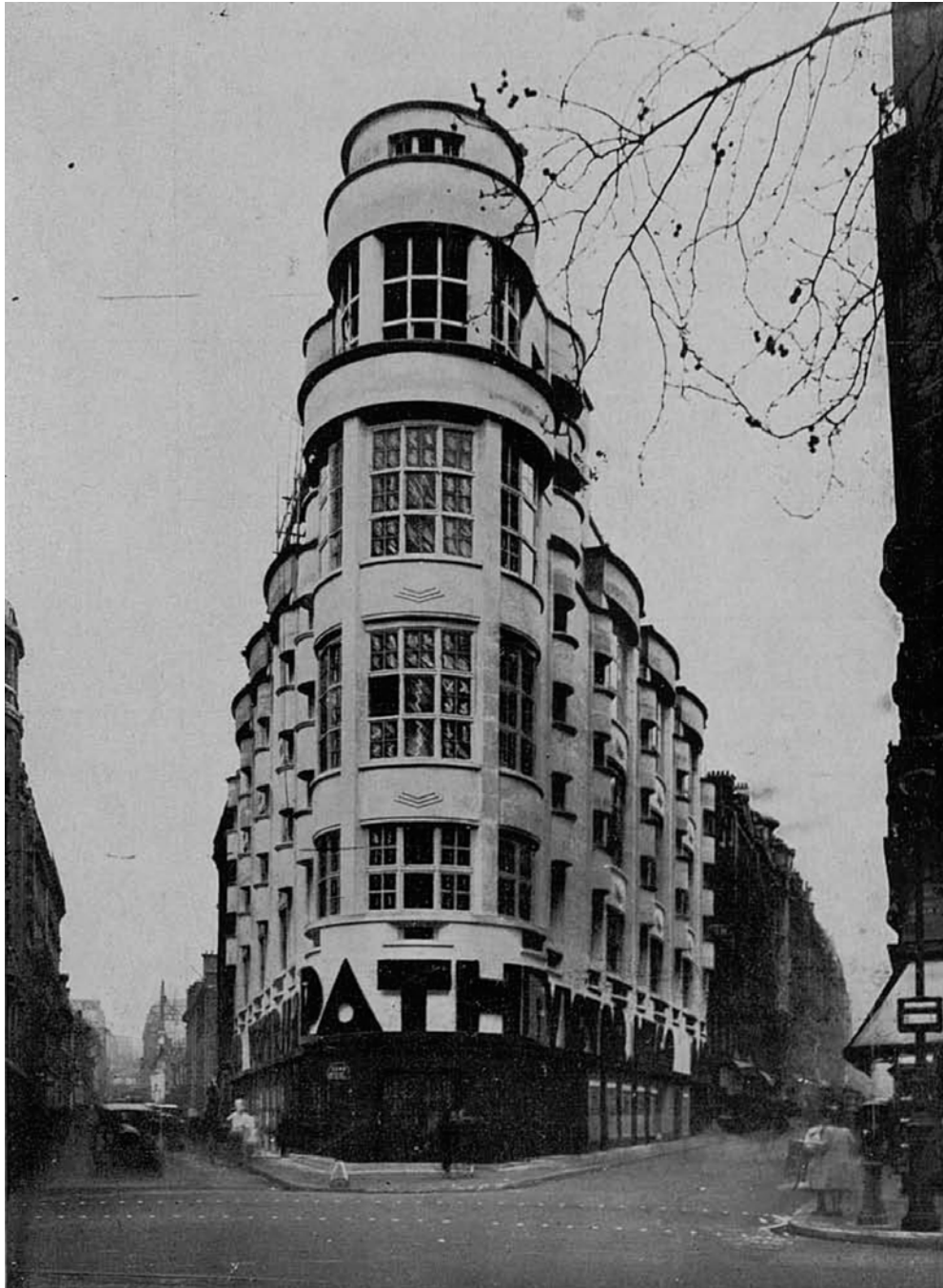


Figure 12 :  
 Le Victor Hugo (Paris,  
 1931, arch. : arch. :  
 Charavel et Mélenès),  
 L'Architecture  
 d'Aujourd'hui, n°3,  
 janvier-février 1931.

cor et une pratique plus contemporaine de mise en lumière de l'architecture. Ensuite, panneaux peints et bas-reliefs qui ornent façades, foyers et murs d'écran, font cohabiter une iconographie traditionnellement associée aux architectures du spectacle – thèmes classiques, allégories des arts vivants, paysages – avec des thèmes plus métaphoriques comme celui du voyage, de l'exotisme ou d'un éden perdu.

Le cadre de scène du Pathé-Palace de Lyon (1931-1933) est ainsi orné d'un bas-relief de William Renucci représentant *Deux centaures*

*enlevant une nymphe*. Sur la façade du Rex de Bordeaux (1935) se trouvent deux bas-reliefs illustrant *La Danse* tandis qu'à l'intérieur, des marines ornent les faces latérales de la salle. À l'Escurial, l'architecte Léonard Varthaliti fait appel au peintre Étienne Doucet qui, dans deux fresques monumentales, représente *Le Siècle de Périclès* et *Le Cortège triomphal de l'empereur Antonin*. À cette évocation du passé, Jean-Frédéric Canepa préfère celle de terres lointaines, comme en témoignent les panneaux réalisés à l'invitation d'Eugène Chirri au Palace (Béziers, 1931-1932). Dans les foyers

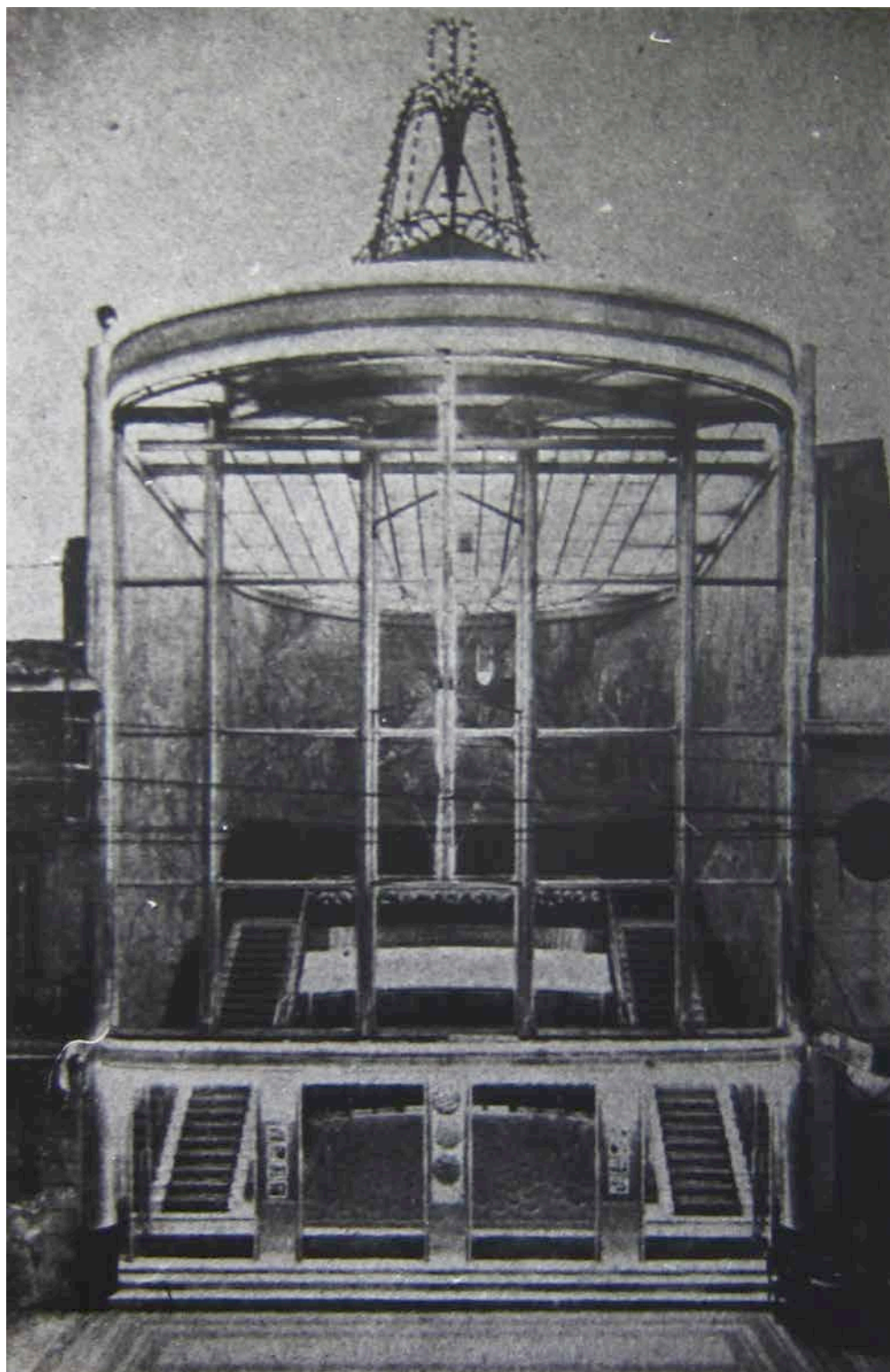


Figure 13 :  
Luxor (Bordeaux,  
1932-1934, arch. :  
Émile Couzinet), Centre  
d'archives d'architecture  
du XXe siècle, Fonds  
Eldorado, 253 lfa boîte 1.

du Rex de Marseille (1932-1933), le peintre Marc Henri représente pour sa part des allégories de *La Tragédie*, du *Chant*, du *Repos*, de *La Danse*, mais aussi des panneaux intitulés *La Chasse-La Pêche* ou *Le Départ-Le Retour*. Le même éclectisme préside à la décoration du Rex de Paris (1932) où des allégories de *La Danse*, *Le Drame*, *La Comédie*

(foyer de la mezzanine) cohabitent avec les *Signes du zodiaque* (rotonde d'entrée), l'histoire du *Chat de la Mère Michel* (foyer de l'orchestre), des thèmes enfantins (nursery) et un panneau intitulé *Canotage* (palier intermédiaire).

Plus rares sont, dans la décoration, les références directes à l'art cinématographique : on



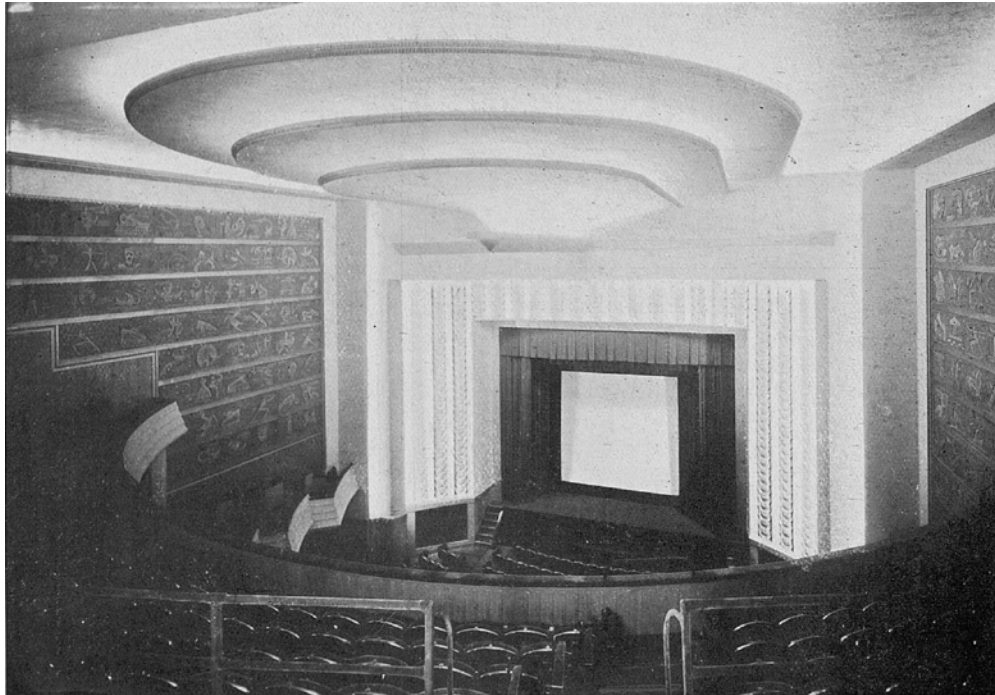


Figure 14 (en haut) : Eldorado (Paris, 1934, arch. : Paul Dubreuil) : la salle de projection, *La Construction moderne*, 48ème année, 18 juin 1933.



Figure 15 (en bas) : Gaumont (Paris, 1930-1931, arch. : Henri Belloc) : vue de la salle, *Centre d'archives d'architecture du XXe siècle*, Fonds Eldorado, 253 Ifa boîte 1.

en trouve toutefois à l'Éden (Saint-Jean d'Angely, 1931, figure 4) où André Guillon choisit de célébrer le cinéma comme la rencontre entre l'art et la science, au moyen de deux bas-reliefs disposés de part et d'autre de l'entrée. À l'Eldorado (Paris, 1934) de Paul Dubreuil, la référence devient plus explicite puisque les faces latérales de la salle présentent un décor en staff qui, appréhendé de loin, évoque les ornements égyptiens mais qui, vu

de près, se révèle composé de « motifs empruntés au cinéma »<sup>29</sup>. Ajoutés aux bobines de pellicules stylisées qui couvrent le cadre de scène, ces motifs tapissants créent une saturation optique typique de Art Déco (figure 14). Bien que reposant sur une iconographie plus abstraite, les ensembles décoratifs conçus par Eugène Bruynell (Saint-Marcel, Paris, 1929 ; Ermitage, Paris, 1933 ; Marignan, Paris, 1933) et Maurice Gumpel (Alhambra, Paris,

29. Ch.-Ed. Sée, « Le cinéma Eldorado », *La Construction moderne*, 4 mars 1934, p.383.



1931-1932) au début des années 1930 mobilisent la même esthétique. D'autres cinémas – Gaumont (Paris, 1931), Secretan (Paris, 1930-1932), Ornano (Paris, 1933), Ciné-Madeleine (Marseille, 1938), Hollywood (Marseille, 1938-1939) – adoptent le « style Paquebot », empruntant tout un vocabulaire formel – hublots, bastingages, poutes et ponts – aux navires transatlantiques<sup>36</sup>. Ces références à la technicité du monde contemporain ne rendent que plus anachronique la préciosité des décors architecturés et végétalisés des salles atmosphériques parisiennes (Rex, 1932) et bordelaises (Rex, 1935).

Les ensembles décoratifs les plus innovants sont ceux où la mise en lumière de l'architecture s'impose au détriment de toute autre forme de décoration : l'habile combinaison d'éclairages directs et indirects souligne les lignes de force de l'architecture jusqu'à lui donner un caractère expressionniste – Le Paris (Paris, 1936), Gaumont (Paris, 1930-1931, *figure 15*), Hollywood (Marseille, 1938-1939) – ou baroque comme au Balzac (Paris, 1936) où s'annonce une préciosité qui deviendra courante dans les cinémas aménagés pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

### Au-delà du renouvellement, l'ambiguïté même du concept de modernité

Au-delà des démarches individuelles, le renouvellement des codes de l'architecture cinématographique est en jeu pendant les années 1930. Cela passe par une subsumption au concept de modernité, en premier lieu parce que les cinémas sont par essence des architectures d'une haute technicité et, d'autre part, parce qu'ils doivent être à l'image du spectacle qu'ils accueillent. Toutefois, si la captation de la modernité est réelle, elle n'est pas univoque. Les interactions entre théâtres et cinémas témoignent d'une porosité encore à l'œuvre pendant l'entre-deux-guerres : les cinémas qui, pour partie tout au moins, s'étaient construits sur le modèle des théâtres, s'en affranchissent partiellement pour, à leur tour, les influencer. Ne constituant pas une rupture brutale dans l'histoire de l'architecture des salles de spectacle, les cinémas des années 1930 n'ont donc pas toujours l'innovation que l'on peut leur prêter. Leur image n'en demeure pas moins résolument « moderne », renvoyant inexorablement à l'ambiguïté même de ce concept appliqué au domaine de l'architecture.

### Annexe 1 : Corpus des salles évoquées

Notre étude s'appuie sur un corpus d'une trentaine de salles de première vision (cinémas programmant les films en première vision et comprenant souvent plus de 1 000 places), choisies parmi les plus prestigieuses construites sur le territoire national entre 1930 et 1939 : Saint-Marcel (Paris, 67-69 boulevard Saint-Marcel, 13<sup>ème</sup> arrt., 1929, arch. : Eugène Bruynell) ; Katorza (Nantes, Loire-Atlantique, 3 rue Corneille, vers 1930, arch. : Eugène Bruynell, 1 200 places) ; Roxy (Paris, 65 rue Rochechouart, 9<sup>ème</sup> arrt., vers 1930, arch. : Leroy et Darteville, 1 073 places) ; Royal (Nice, Alpes-Maritimes, 29 avenue Malaussena, 1930, arch. : non déterminé, 820 places) ; Variétés (Toulouse, Haute-Garonne, 9 allée du président Franklin-Roosevelt, 1930, arch. : Robert Armandary, 2 000 places) ; Gaumont (Paris, 1-3 rue Caulaincourt / boulevard de Clichy, 18<sup>ème</sup> arrt., 1930-1931, arch. : Henri Belloc, 6 000 places) ; Eden (Saint-Jean d'Angely, Charente-Maritime, 1931, arch. : André Guillon, 1 000 places) ; Victor Hugo (Paris, rue Saint-Didier / rue des Belles-feuilles, 16<sup>ème</sup> arrt., 1931, arch. : Charavel et Mélenès, 810 places) ; Florida (Bordeaux, Gironde, 16 avenue de la République, 1930-1932, arch. : non déterminé, 1 250 places) ; Secretan Palace (Paris, 55 rue de Meaux / 25 rue Bouret, 19<sup>ème</sup> arrt., 1930-1932, arch. : Paul Dubreuil, 2 316 places) ; Palace (Béziers, Hérault, 1931-1932, arch. : Eugène Chirié, 1 372 places) ; Majestic (Nîmes, Gard, rue Émile-Jamais, 1931-1932, arch. : Eugène Chirié, 1 100 places) ; Théâtre-cinéma L'Alhambra (Paris, 50 rue de Malte, 11<sup>ème</sup> arrt., 1931-1932, arch. : Georges Gumpel, 2 500 places) ; Rex (Paris, 1-5 boulevard Poissonnière, 2<sup>ème</sup> arrt., 1932, arch. : Auguste Bluysen, décorateur : Maurice Dufrêne, ingénieur : John Ebersson, 3 300 places) ; Pathé-Palace (Lyon, Rhône, 79 rue de la République / rue de la Belle-cordière, 1931-1933, arch. : Eugène Chirié, 1 650 places) ; Rex (Marseille, Bouches-du-Rhône, 58 rue de Rome / 57 rue Saint-Ferréol, 1932-1933, arch. : Eugène Chirié, 1 100 places) ; Ornano (Paris, 43 boulevard Ornano, 18<sup>ème</sup> arrt., 1933, arch. : Maurice Gridaine) ; Ermitage (Paris, avenue des Champs-Élysées, 8<sup>ème</sup> arrt., 1933, arch. : Eugène Bruynell, 1 200 places) ; Marny (Paris, 27 avenue des Champs-Élysées, 8<sup>ème</sup> arrt., 1933,

36. L'esthétique paquebot inspire Henri Belloc (Gaumont, Paris, 1931), Paul Dubreuil (Secretan, Paris, 1930-1932 ; Ornano, Paris, 1933) et Eugène Chirié (Ciné-Madeleine, Marseille, 1938 ; Hollywood, Marseille, 1938-1939).

arch. : Eugène Bruynell, 1 758 places) ; Luxor (Bordeaux, Gironde, 290 rue Judaïque, 1932-1934, arch. : Émile Couzinet, 1 100 places) ; Eldorado (Paris, 4 boulevard de Strasbourg, 10ème arrt., 1934, arch. : Paul Dubreuil, 1 500 places) ; Odéon (Marseille, Bouches-du-Rhône, 162 La Canebière / 23 rue Curial, 1934, arch. : Eugène Chirié, 1 500 places) ; Rex (Bordeaux, Gironde, 163 rue Croix de Seguey, 1935, arch. : non déterminé, 900 places) ; Cinéma-théâtre Escurial (Nice, Alpes-Maritimes, 19 avenue Georges-Clémenceau / 27-29 rue Alphonse-Karr, 1935, arch. : Léonard Varthaliti, 1 400 places) ; Le Balzac (Paris, 1 rue Balzac, 8ème arrt., 1936, arch. : Maurice Gridaine, 636 places) ; Le Paris (Paris, 23 avenue des Champs-Élysées, 8ème arrt., 1936, arch. : Maurice Gridaine, 950 places) ; Ciné-Madeleine (Marseille, Bouches-du-Rhône, 36-42 avenue du Maréchal-Foch / rue des Orgues, 1938, arch. : Eugène Chirié, 1 500 places) ; Hollywood (Marseille, Bouches-du-Rhône, 3 rue du jeune-Anacharsis / rue Saint-Ferréol, 1938-1939, arch. : Eugène Chirié, 1 000 places).

## Références

- Abadie, S. (2018). *Architecture des salles obscures. Paris 1907-1939*. Paris : AFRHC - Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Abadie, S. (2012). *Une histoire architecturale de cinémas, genèse et métamorphoses de l'architecture cinématographique à Paris (1907-1939)*. Thèse de doctorat, Strasbourg: Université de Strasbourg.
- Bosséno, C.-M. (1996). *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*. Paris: Gallimard, collection Découvertes Gallimard.
- Buxtorf, A.-E. (2005). La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 163, 117-144.
- Cinqualbre, O. (2005). L'architecture en studio. In: *Robert Mallet-Stevens. L'œuvre complète*, [catalogue d'exposition du Centre Pompidou] Paris.
- Goissaud, A. (1933). Le Rex. Cinéma-théâtre à Paris. *La Construction moderne*, 48(16), 238-247.
- Jeancolas, J.-P. (1983). *Quinze ans d'années trente : le cinéma des Français 1929-1944*. Paris: Stock.
- Lacloche, F. (1981). *Architecture de cinémas*. Paris: Le Moniteur.
- Louis, M. (1980). Mallet-Stevens et le cinéma. In: Culot, M., Deshoulières, D. et H. Jeanneau (éd.), *Robert Mallet-Stevens, architecte*, Bruxelles, AAM - Archives d'Architecture Moderne, p. 123-142.
- Mallet-Stevens, R. (1924). Les cinémas. In: *L'Art dans le cinéma français* [brochure d'exposition du Musée Galliera] Paris.
- Meusy, Jean-Jacques. 1997. Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque française*, (66), 91-121.
- Marantz, É. (2006). *Eugène Chirié (1902-1984). Une expérience de l'architecture au XXe siècle*, (Thèse de doctorat d'histoire de l'art), Aix-en-Provence, Université de Provence.
- Meusy, J.-J. (1995/2002). *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris: CNRS Éditions.
- Ragot, G. (2000). *Architecture du XXe siècle en Poitou-Charentes*. Prahecq: Editions Patri-moines et Médias.
- Roux-Spitz, M. (1932/1994). *Contre le nouveau formalisme*. Paris: Altamira.
- Thevenon, L. (2002). « Léonard Varthaliti », *Dictionnaire historique et biographique du comté de Nice*. Nice: Serre Editeur.
- Vergnes, E. (1921). Cinéma. *La Construction moderne*, 37, 97-98.
- Vergnes, E. (1923). Le Ciné-Monge Palace. *La Construction moderne*, 38, 313-316.
- Revistas de arquitectura
- L'Architecture d'Aujourd'hui*  
*La Construction Moderne*