

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**83 | 2017**
Varia

**Jean-Jacques Meusy, Écrans français de l'entre-
deux guerres****François de la Bretèque**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/5846>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 232-234

ISSN : 0769-0959

Référence électroniqueFrançois de la Bretèque, « Jean-Jacques Meusy, Écrans français de l'entre-deux guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5846>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Jean-Jacques Meusy, Écrans français de l'entre-deux guerres

François de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Jean-Jacques Meusy, *Écrans français de l'entre-deux guerres*. tome I : *L'Apogée de « l'Art muet »* ; tome II : *Les Années sonores et parlantes*, Paris, AFRHC, 2017, format 21×27, 355 et 258 pages, 403 et 209 illustrations en N&B et en couleurs.

- 1 Ce double livre de Jean-Jacques Meusy, en grand format et présenté dans un beau coffret, prend la suite des ouvrages précédents de leur auteur : *Paris-Palaces ou le temps des cinémas, 1894-1918* (Paris, CNRS éditions / AFRHC, 1995) et *Cinémas de France 1894-1918. Une histoire en images* (Paris, Arcadia, 2009) et représente le couronnement d'une carrière de chercheur (Meusy est ancien directeur de recherches au CNRS et membre de longue date de l'AFRHC) construite dans un champ original, en l'espèce : l'histoire des salles de cinéma, domaine qui comporte encore peu de travaux en langue française (on peut citer Christian-Marc Bosséno, *la Prochaine Séance. Les Français et leurs cinés* Gallimard /Découvertes, 1997).
- 2 Le désir de faire somme explique le côté encyclopédique de l'entreprise. Meusy saisit l'occasion pour livrer en quelque sorte sa propre histoire du cinéma français d'avant-guerre. Modeste, il ne livre pas de discours de la méthode, mais il fait comprendre que sa conception de l'histoire est guidée par la notion de point de vue. Il a choisi celui de « l'exploitation, parce que c'est là où les films rencontrent leurs publics, d'où ils tirent leur existence sociale » afin de donner une « image multiforme et contextualisée, centrée sur la salle de cinéma, lieu alors unique des rencontres du public avec le septième art », comme l'annonce la quatrième de couverture. Le point de vue est aussi celui, idéologique, de l'auteur, assumé sans cachoterie. Il intervient aussi bien dans l'exposé des macrostructures que des infrastructures : « crise du capitalisme, vifs antagonismes politiques », ainsi que dans les choix de certains films et de certains pans

de la production qui ne sont pas forcément ceux que valorise l'histoire académique du cinéma, bien que Meusy ne prétende en aucune façon bouleverser les hiérarchies établies par l'histoire.

- 3 On doit d'abord souligner la qualité de la présentation et la rigueur scientifique qui guide l'écriture. Les notes regroupées en fin de chacun des volumes sont très abondantes et fournissent des renseignements de première main précieux. Les documents reproduits (par exemple des plans de salles) et les photos, très nombreuses, d'excellente qualité, collent toujours au propos et rendent le livre très attractif.
- 4 L'abondance et la variété des sources donnent une belle leçon d'historiographie. Outre leur référencement dans les notes, deux pages tassées de remerciements aux personnes et institutions permettent de juger de l'ampleur du travail accompli et de la patience du chercheur. Quand il donne des chiffres de recettes, par exemple, ou pour établir ses graphiques, Meusy prend soin de convertir en francs constants 1914 les chiffres recueillis, cette conversion permettant seule de faire des comparaisons valides (exemple t. 1 p. 112). La presse nationale et régionale a été largement mise à contribution et cela donne parfois des résultats pittoresques, comme ce témoignage d'un rabbin de Nancy outré par *le Chanteur de jazz* (t. 2 p. 18) ! À côté des sources écrites consultées dans des archives multiples, l'historien a eu recours plusieurs fois à des témoignages oraux de propriétaires de salles ou plutôt de leurs descendants : par exemple à propos des salles dans les villages miniers en Saône-et-Loire (t. 1 p. 195) ou celui d'Angéline Peillon, repreneuse du Studio des Ursulines en 1938 (t. 2 p. 148).
- 5 Meusy a eu la volonté de couvrir large. Il s'intéresse donc aux salles parisiennes et note, vers la fin, ce qui fait de Paris un cas particulier, avec la concentration des salles d'exclusivité sur les Champs-Élysées à partir du parlant (t. 2 p. 139). Mais il consacre autant de pages aux salles de province, dans les grandes villes (Marseille représente un cas d'espèce sur lequel il revient à de multiples reprises), les moyennes et les petites, et à toutes les catégories de salles : d'actualités, paroissiales, « familiales », associatives, militantes – comme La Bellevilloise à laquelle il avait déjà consacré une étude –, etc. Chaque fois des précisions sont apportées sur leur statut et sur les prix des places qu'elles pratiquaient. La diversité des salles (et de leurs architectures) recouvre bien sûr la diversité des publics. Il y avait des faces cachées de la diffusion que les historiens ont tendance à oublier. Une première conclusion en ressort, à savoir que le public, au temps du muet en tout cas, n'était pas aussi œcuménique que le veut la légende. Une progressive homogénéisation se fait peu à peu avec le parlant : les cloisons entre les salles d'avant-garde et la grande distribution se font moins étanches, au point que cela suscite même un débat dans les mouvements cinéphiles des années 1930 (t. 2 p. 150 et note 88) qui n'est pas sans rappeler celui qui confronte aujourd'hui les salles d'art et essai et les multiplexes.
- 6 Parler des salles conduit à parler de l'exploitation et, de fil en aiguille, des programmations, et à partir de là, des films. Chacun des deux volumes répartit cette matière en quatre grandes parties. Concernant la période du muet, les deux premières traitent de la reconstruction et de la naissance d'une architecture spécifique de cinéma qui s'avère constituer le fait dominant de l'époque. La troisième décrit les « nouvelles pratiques » : l'organisation des séances de cinéma, les pratiques de location, l'apparition de ciné-clubs et des salles spécialisées. La quatrième s'attache à la censure et à la propagande par le cinéma. On retrouve cette progression du cadre aux contenus (un marxiste dirait des infrastructures aux superstructures) dans le deuxième tome, ce

qui donne un bel effet de symétrie et de solidité de construction. La première partie développe le « choc des nouvelles techniques » et réussit à renouveler un sujet maintes fois traité (notamment par Roger Icart dans un numéro ancien des *Cahiers de la Cinémathèque*, oublié ici). La deuxième s'intitule « le redéploiement du cinéma français » et comporte d'abord un tableau de la concentration capitaliste de l'industrie, la mise en place du « règne des banquiers » qui font ou tentent de faire de l'intégration verticale, et évoque la concurrence américaine. L'impact de cette influence américaine est étudié attentivement en particulier à propos de l'architecture des salles nouvelles ou réaménagées, Meusy concluant que cet impact est resté très relatif en France (t. 2 p. 38). La troisième partie traite du déclin des salles d'avant-garde dans les années 1930. L'historien se garde d'en donner une explication univoque mais il pense surtout que c'est leur élitisme social qui les a condamnées à rester marginales. La dernière partie, symétriquement au premier tome, traite de la propagande politique par le cinéma : coloniale, religieuse, politique et de leurs lieux de diffusion. On remarquera que le volume consacré au muet compte cent pages environ de plus que celle consacrée au parlant, reflet d'une réalité car les cinémas ont été construits surtout dans cette première période, mais témoignage aussi d'une préférence de l'historien.

- 7 Comme le laisse attendre le titre et vu la spécialité de l'auteur, on se place souvent au plan de l'histoire de l'architecture et le lecteur intéressé aura beaucoup à y apprendre, car ce corpus de constructions est resté largement inexploré. On se fera une idée par exemple de l'influence de l'Art Déco, qui s'exprime sur les façades mais beaucoup moins à l'intérieur (t. 2 p. 104). On apprend que c'est aux alentours de 1925 que l'architecture de cinéma se libère définitivement de celle des théâtres qui restait fortement prévalente dans les périodes précédentes. Mais on ne peut pas généraliser. Les styles sont très divers et les photos permettent au non spécialiste de le mesurer : voir l'exemple atypique et superbe de La Pagode (t. 2 p. 115). Au passage on apprend aussi ce que sont devenus ces bâtisses, parfois converties en parking ou supermarchés, comme dans la chanson d'Eddy Mitchell, quand elles n'ont pas été tout simplement démolies.
- 8 L'histoire des salles de cinéma touche donc ici à l'histoire des goûts, lieu parfois de conflits entre le fonctionnalisme prôné par les architectes et le penchant pour le décoratif souhaité par le public et les exploitants (t. 2 p. 81, dans le chapitre à recommander sur les salles Cinéac). Mais on est aussi dans l'histoire des techniques, des techniques de projection en particulier : on découvre les solutions ingénieuses et imprévues auxquelles des architectes ont eu parfois recours comme la projection par réflexion (t. 2 p. 112) ou le projecteur placé derrière l'écran (t. 1 p. 67, t. 2 p. 82). Des pratiques « minuscules » formeraient matière à des études de détail : il y aurait par exemple à reprendre et développer une petite histoire des rideaux de scène (t. 1 p. 160, t. 2 p. 134).
- 9 On touche encore à l'histoire culturelle par le cloisonnement des publics, les mouvements lents qui travaillent celui-ci, la géographie urbaine, le mouvement ascendant et descendant des formes populaires vers les formes d'avant-garde et inversement. Enfin, une bonne part se situe dans le champ de l'histoire économique. Nous l'avons dit en commençant, Jean-Jacques Meusy parle d'un point de vue personnel et ne masque pas ses convictions. C'est ici qu'elles s'expriment le plus à visage découvert. Sur la question « le parlant a-t-il sauvé le cinéma français » (t. 2 p. 205), titre du livre de Jacques Choukroun (AFRHC/Institut Jean Vigo, 2007), Meusy croise un peu le fer avec celui-ci, rappelant qu'on dispose de très peu de données chiffrées fiables avant

1942, et avançant que l'industrie française a souffert de difficultés structurelles provoquées par le mouvement de concentration capitaliste ayant pour effet que les recettes n'ont pas crû mais se sont plutôt tassées. Néanmoins, après argumentation, il tombe d'accord avec l'hypothèse globale de Choukroun et relève un « sursaut » du cinéma français à la fin des années 1930.

- 10 Gian-Piero Brunetta est cité en exergue – ce n'est pas par hasard. L'historien de *Buio in sala* avait ouvert la voie avec ses collègues italiens comme Aldo Bernardini. Ainsi une monographie qui paraît porter sur un « détail » de l'histoire du cinéma ouvre les portes à une véritable histoire totale, comme nous l'ont appris Carlo Ginzburg et les théoriciens de la *micro storia*.