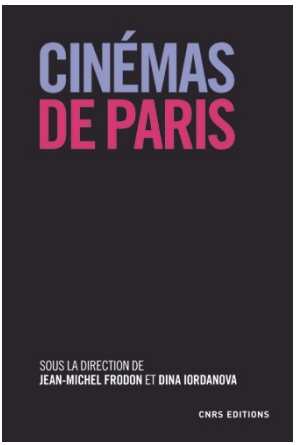
CINÉMAS DE PARIS

SOUS LA DIRECTION DE
JEAN-MICHEL FRODON ET **DINA IORDANOVA**

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur



Les étrangers le savent mieux que les Français : Paris offre une quantité, une diversité et une qualité d'accès au cinéma sans égal dans le monde – sans même rien d'approchant où que ce soit. Dans cette ville, le cinéma possède un statut particulier, il y est plus vénéré que partout ailleurs.

C'est dans les salles obscures qu'a lieu la véritable rencontre entre les spectateurs et les films. Paris, qui compte près de 90 cinémas et 400 écrans, est une terre d'accueil unique pour la diffusion d'œuvres originales, comme en témoignent les réalisateurs du monde entier qui ont souhaité apporter de courtes contributions à cet ouvrage.
De nombreux cinémas parisiens ont disparu au fil des ans, mais d'autres ont ouvert tandis que la multiplication des lieux où sont projetés des films, à commencer par les grandes institutions que sont la Cinémathèque française, le Forum des images et le Centre Pompidou, sont le reflet de la vitalité du cinéma à Paris.
Histoire et fonctionnement des salles, action publique, place des majors, rôle des acteurs indépendants, importance des dispositifs pédagogiques et de la presse (sur papier, sur les ondes et en ligne) : ce panorama du cinéma et des cinémas à Paris montre comment et pourquoi cette ville occupe une telle place et joue un tel rôle. Et, au-delà, met en évidence les effets d'une passion française, et d'une politique culturelle au long cours.

Jean-Michel Frodon est critique et historien du cinéma. Il est professeur associé à Sciences-Po et Professorial Fellow à l'Université de St. Andrews en Écosse.
Dina Iordanova est professeur à l'Université de St. Andrews, où elle a fondé le centre d'études cinématographiques.

CINÉMAS DE PARIS

Cet ouvrage a initialement été publié en anglais
par l'Université de St Andrews en 2016 sous le titre *Cinemas of Paris*

Traduction de l'anglais par Tamara Glas

© CNRS Éditions, Paris, 2017, pour la traduction française.
ISBN : 978-2-271-11482-2

Maquette : Paul-Raymond Cohen.
Illustration fournies par : Frédéric Achdou, Xavier Chabert, Jean-François Chaput, Raphaël Duroy, Pablo Echart, Jean-Michel Frodon, Ece Ger, Ana Grgic, Dina Iordanova, Dorothée Libes-Gillet, Yves Marchand, Romain Meffre, Anne Morin, Aylau Tik.
Carte pages 104-105 : Atelier Parisien d'Urbanisme
Illustration de couverture : © Dina Iordanova.

CINÉMAS DE PARIS

SOUS LA DIRECTION DE
JEAN-MICHEL FRODON
ET DINA IORDANOVA

AVEC LES CONTRIBUTIONS DE
William Brown, Daniel Fairfax, Michael Gott,
Ana Grgic, Frances Guerin, Sue Harris,
Flora Lichaa, Renaud Olivero, Yoana Pavlova

CNRS ÉDITIONS

SOMMAIRE

Introduction
Jean-Michel Frodon et Dina Iordanova 9

PARTIE I – Paris, centre du cinéma mondial

Jean-Michel Frodon, l'autochtone informé 21

Dina Iordanova, l'outsider privilégiée 41

Au cinéma à Paris : au-delà du festival sans fin
Conversation entre Dina Iordanova et Jean-Michel Frodon 61

PARTIE II – Le contexte

Carte 104
Politiques
La Mission Cinéma – *Flora Lichaa* 107
Aspects pratiques
AlloCiné – *Frances Guerin* 112
Pariscope et *L'Officiel des spectacles* – *Daniel Fairfax* 116
Les cartes – *Frances Guerin* 119
Festivals
Festivals cinématographiques à Paris – *Yoana Pavlova* 121
En extérieur/Cinéma en plein air à La Villette – *Ana Grgic* 131
Institutions publiques
Cinémathèque Française – *Daniel Fairfax* 137
Le Forum des Images – *Daniel Fairfax* 144
Centre Georges-Pompidou – *Daniel Fairfax* 151
Centres culturels et musées – *Flora Lichaa* 158

Majors, mini-majors et autres

Gaumont et Pathé – *Yoana Pavlova* 165
Cinémas UGC – *Flora Lichaa* 172
MK2 – *Yoana Pavlova* 185
Pathé (2) – *Michael Gott* 193
Cinémas Action – *Ana Grgic* 200
Carrefour de l'Odéon – *Flora Lichaa* 205
Cinémas en périphérie – *Flora Lichaa* 210
(Contributions de *Amos Gitai*, *Jia Zhang-ke*, *Gaston Kabore*, *Naomi Kawase*, *Abbas Kiarostami* (†), *Ken Loach*, *Cristian Mungiu*, *Walter Salles*, *Gus Van Sant* et *Apichatpong Weerasethakul*.)

PARTIE III – Les Cinémas

Le Grand Rex – *Renaud Olivero* 220
Le Luminor Hôtel de Ville – *Sue Harris* 224
L'Accatone – *Ana Grgic* 228
Le Champo – Espace Jacques Tati – *Renaud Olivero* 232
La Filmothèque du Quartier latin – *Daniel Fairfax* 236
Le Reflet Médicis – *Yoana Pavlova* 240
Le Desperado – *Renaud Olivero* 244
La Clef – *Jean-Michel Frodon* 248
L'Épée de Bois – *William Brown* 252
L'Espace Saint-Michel – *William Brown* 256
Le Cinéma du Panthéon – *Sue Harris* 262
Studio Galande – *William Brown* 266
Studio des Ursulines – *Renaud Olivero* 272
L'Arlequin – *Sue Harris* 276
Le Lucernaire – *Michael Gott* 280
Le Nouvel Odéon – *Ana Grgic* 284
Le Saint-Germain-des-Prés – *Ana Grgic* 288
Les 3 Luxembourg – *Ana Grgic* 292
Le Saint-André-des-Arts – *Ana Grgic* 296
La Pagode – *Sue Harris* 300
Le Balzac – *Sue Harris* 304
Le Max Linder Panorama – *Sue Harris* 308
Cinémas du boulevard de Strasbourg
(Le Brady / L'Archipel) – *Daniel Fairfax* 312
Le Louxor – *Renaud Olivero* 318

L'Escurial – *Michael Gott* 324
Les 7 Parnassiens – *William Brown* 328
L'Entrepôt – *Ana Grgic* 334
Cinéma Chaplin Denfert – *William Brown* 338
Le Cinéma des Cinéastes – *Ana Grgic* 342
Le Mac Mahon – *Daniel Fairfax* 346
Studio 28 – *Renaud Olivero* 350
L'Étoile Lilas – *Sue Harris* 354

Présentation des auteurs 359
Remerciements 363



INTRODUCTION

Jean-Michel Frodon et Dina Iordanova

Ce serait, d'abord, la question du « comment ». Comment le cinéma est-il vu, partagé et vécu ? Pour y répondre, il nous a semblé qu'il fallait particulièrement prêter attention à ces espaces physiques, les salles. Pour considérer la *culture cinématographique*, c'est-à-dire le cinéma au-delà des œuvres elles-mêmes, en tant qu'il fait partie, selon de multiples modalités, de la vie des gens, nous pensons qu'il faut mettre en avant l'importance de ces lieux où se produit la rencontre entre des spectateurs et des films.

Fréquenter une salle de cinéma à Paris est une expérience plus riche que dans n'importe quel autre endroit de la planète. Dans cette ville, le cinéma possède un statut particulier, il y est plus vénéré que partout ailleurs. Une exploration et une mise en évidence de la quantité, de la qualité et de la diversité des programmations, ainsi que les caractéristiques physiques des salles, leurs conditions d'existence, leur histoire et leur inscription dans la ville, nous ont semblé constituer la meilleure manière de souligner la quantité, la qualité et la diversité des films eux-mêmes ; et bien sûr aussi celles des spectateurs.

Pourquoi l'étude des cinémas comme espaces de rencontre avec les films devient-elle primordiale dans le cadre de notre intérêt pour la circulation globale du cinéma ? Parce que quelle que soit l'œuvre cinématographique fixée sur pellicule (ou, désormais, sur support numérique), c'est dans les salles obscures qu'a lieu la véritable rencontre entre des lieux, des gens et des histoires. Un film n'existe que s'il est montré et vu. Mais ce n'est pas tout. Le grand écran joue un rôle déterminant dans la fabrication même des films. Les véritables cinéastes sont ceux qui, au moment de la création, anticipent ce contexte particulier dans lequel leur travail sera vu et vécu. Les films ne sont pas simplement *montrés* dans les salles ; ils sont *faits* pour être présentés au cinéma. Le grand écran, l'espace collectif partagé par une communauté de personnes qui ne se connaissent pas, la lumière jaillissant

de derrière eux pour créer des images plus grandes que nature à partir des formes inscrites sur la pellicule : tout cela (le dispositif de la salle de cinéma et le contexte du visionnage) nourrit la conception de ces produits audiovisuels particuliers, ceux qui méritent d'être appelés des films.

Une fête mobile[1]

Hemingway a utilisé cette expression comme titre de ses mémoires parisiennes. Et pour décrire Paris – une ville où les différents plats du banquet culturel et artistique sont servis dans une diversité de lieux –, on ne peut guère faire mieux. Pour la génération perdue d'Hemingway, le « festin » correspondait aux interactions entre les nombreux écrivains et artistes qui avaient été attirés par la ville-lumière pour en dévorer les mets culturels. Ce festin a été et est toujours servi – entre autres – dans les cinémas parisiens. Aller dans un seul cinéma de Paris revient à ne goûter qu'un petit morceau du banquet constitué de délicieux plats de nourriture cinématographique éparpillés d'un bout à l'autre de la ville. Le réseau des cinémas parisiens dont nous allons détailler les composants réunit des lieux très variés mais dont l'ensemble a sa cohérence propre, vis-à-vis des possibilités d'accueil des films comme des publics.

Cette situation est sans comparaison. On peut certes parfois trouver à l'affiche des cinémas de New York, Londres ou Tokyo un film thaïlandais, balte ou portugais. Mais c'est généralement grâce à un distributeur du pays d'origine s'adressant aux membres locaux de la communauté concernée. Alors qu'à Paris prévaut une toute autre approche vis-à-vis des cinémas du monde. Ici, les exploitants sont beaucoup plus investis dans la recherche et la diffusion d'œuvres étrangères, loin des sentiers battus, et nombreux sont ceux qui n'hésitent pas à proposer des œuvres qui partout ailleurs seraient perçues comme exotiques. Une telle attitude est totalement différente du choix systématique des seules « valeurs sûres » qui est la règle de l'immense majorité de leurs homologues du monde entier, lesquels se cantonnent au tout-venant du *mainstream* pour assurer leur prospérité… avec du pop-corn en accompagnement. Le *mainstream*, le commerce de masse et le pop-corn existent également à Paris, bien sûr, et d'une manière qui est loin d'être marginale. Mais ces rapports au cinéma s'inscrivent dans un ensemble qu'ils sont loin de dominer.

---

1. Traduction littérale du titre du récit autobiographique posthume d'Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* paru en 1964 et connu en français sous le titre « Paris est une fête » (NdT).

Partout ailleurs ou presque, un spectateur qui souhaite se tenir au courant des évolutions du cinéma mondial doit se donner beaucoup de mal pour trouver les informations, et voir les films. À Paris, il suffit d'aller régulièrement au cinéma. Comment et pourquoi est-ce possible ? Cela a certainement à voir avec l'attitude générale des Français, et des Parisiens en particulier, vis-à-vis du cinéma et des cinémas, ainsi qu'avec l'éventail des stratégies et politiques spécifiques mises en place. Mais ce phénomène tient d'abord à la multiplicité des espaces de projection où se déroule cette « fête mobile ». Non seulement aucune autre ville au monde ne possède une telle proportion de salles d'Art et Essai, mais plusieurs cinémas y proposent régulièrement des ciné-concerts, et d'autres rivalisent d'inventivité pour offrir des programmes originaux. À ces salles commerciales très diverses s'ajoutent des institutions, hauts lieux de la cinéphilie, tels que la Cinémathèque française, le Centre Pompidou, le Forum des images. Et cette liste est loin d'être exhaustive.

Entre 10 et 18 nouveaux films sortent à Paris chaque semaine, le mercredi. Parmi eux, environ la moitié est constituée de productions françaises ou américaines grand-public, le reste vient d'autres pays ou sont des productions indépendantes. En un an, ce sont ainsi, sur quelque 650 nouveaux longs métrages, près de 200 films qui viennent du monde entier (hors France et États-Unis, deux pays également grands pourvoyeurs de films Art et Essai)[2]. Et il s'agit bien ici d'une véritable distribution, alors qu'ailleurs, une « sortie » se limite souvent à des projections particulières dans des salles dédiées où les détenteurs des droits négocient une ou quelques séances, afin de répondre aux critères des Oscars ou pour donner l'opportunité à une petite communauté de sympathisants de se réunir. Souvent, l'unique projection de nombre de films internationaux a lieu dans des centres culturels, ou encore dans le cadre d'un festival qui utilise des cinémas ordinaires pour ses projections. Paris est quasiment le seul endroit sur Terre où de tels films « marginaux » peuvent se retrouver projetés dans des cinémas de manière continue ; et c'est le seul endroit où des exploitants font régulièrement le choix d'aller chercher des « petits films ». Ce sont la présence effective des cinémas, et la multitude de possibilités de projections, qui rendent possible le *moveable feast* qu'est la culture cinématographique parisienne.

Les cinémas de Paris, comme la description de salles spécifiques le montrera, sont, pour la plupart, bien équipés, et nombre d'entre eux

2. En outre, ces chiffres n'incluent pas les nombreux films projetés un peu partout dans la ville hors des salles commerciales privées.

offrent une ambiance agréable. Certains peuvent avoir une atmosphère particulière, assez éloignée des standards des multiplexes, mais cela participe aussi de leur singularité. De toute façon, ce n'est pas pour les sièges confortables (et certainement pas pour le pop-corn) que les gens y vont. Les magazines des exploitants ne se contentent pas de traiter de la buvette ou du velours rouge dans le vestibule, comme c'est le cas de telles publications partout ailleurs dans le monde. Les halls d'entrée de nombreux cinémas, et particulièrement des salles d'Art et Essai, sont souvent assez modestes, avec simplement un petit guichet pour vendre les billets, et des files d'attente pour ceux qui les ont déjà achetés. Parfois ces queues serpentent jusque dans la rue tellement l'entrée est petite. Alors qu'à peu près partout ailleurs dans le monde développé, un consumérisme effréné a envahi l'espace d'accueil des salles et que les comptoirs étincelants ont avalé le guichet – où désormais sont proposés les apparemment indispensables seaux de pop-corn et sodas –, de telles pratiques, si elles existent aussi à Paris, sont loin de déterminer l'esprit qui règne dans la plupart des salles.

Il n'est alors pas étonnant que cinéastes et cinéphiles du monde entier s'évadent vers Paris pour aller au cinéma. Il y a un plaisir particulier à aller au cinéma dans cette ville, à dépasser l'entrée minuscule de certaines salles au design traditionnel (ou remanié), à aller chercher son billet auprès du préposé à la caisse, avant de descendre dans une cave ou de gravir un ensemble d'escaliers labyrinthiques pour finalement parvenir à atteindre la toute petite salle obscure remplie de complices qui sont apparus un par un (y compris le vieux monsieur à la canne qui est par ailleurs complètement désarmé et qui ne s'aventurerait jamais à quitter son appartement sauf pour venir là…). Le cinéma mondial vit là, dans les salles de projection de la ville, et nous espérons que ce livre éclairera certains détails de cette vie.

Et nous espérons que ce livre éclairera certains détails de cette vie. Le lecteur français de cette traduction s'étonnera peut-être du ton globalement favorable, voire émerveillé, de la description des cinémas de Paris. Il est dû au fait que la quasi-totatlité des contributeurs, s'ils connaissent tous bien Paris, n'y sont pas nés et n'y habitent pas en permanence : ils mesurent mieux que ne font les Français, et en particulier les Parisiens, le caractère extraordinaire et précieux de ce qu'offre la capitale en la matière.

Un instantané

Initialement conçu au printemps 2014, ce livre s'est concrétisé dans sa version originale en anglais au cours des premiers mois de 2015 et offre ainsi un aperçu de la scène cinématographique parisienne à ce moment-là,

avec quelques correctifs pour l'édition française en fonction de la situation au début de l'année 2017.

Le paysage des cinémas à Paris change constamment, il en est ainsi depuis plus d'un siècle. Nombre de sites qui étaient auparavant des cinémas ont été transformés en boutiques, en garages ou en restaurants, tandis que beaucoup d'autres cinémas ont été créés dans les alentours – et que certains, après être restés fermés, ont été réhabilités. Au cours de l'année où nous avons travaillé sur ce projet, plusieurs nouvelles salles ont ouvert leurs portes, certaines changeant de propriétaires, d'autres de nom (le Nouveau Latina est devenu le Luminor, par exemple), tandis que d'autres encore ont fermé pour rénovation (comme le Gaumont Alésia, rouvert depuis). Il est impossible de se maintenir à jour de tous les détails dans un environnement aussi mouvant, et donc, ce qui sera présenté dans les pages qui suivent est une sorte d'instantané d'un milieu en constante évolution. Pourtant, cet état des lieux permet de cartographier et de confirmer la tendance à long terme selon laquelle les cinémas parisiens sont vivants et se portent bien. Les noms changent, les sites se transforment, les gens et les quartiers évoluent ; mais les cinémas restent, puissantes présences assurant une culture cinématographique saine et florissante pour l'avenir.

Ce livre n'a pas pour objet de célébrer les nombreux cinémas parisiens aujourd'hui disparus, tâche très légitime mais qu'ont pris en charge plusieurs autres ouvrages[3]. Du moins avons-nous plaisir à saluer ces monuments historiques que sont devenus des sites toujours actifs tels le Studio 28 avec son passé surréaliste, le Cinéma du Panthéon et les Ursulines avec leurs histoires intellectuelles propres, aux côtés de bien d'autres salles singulières.

Actuellement, les pratiques dominantes de fréquentation des salles de cinéma dans la plupart des villes du monde entraînent la fermeture progressive des cinémas plus anciens de centre-ville, la construction de multiplexes anonymes aux allures d'entrepôts en banlieue, et la réduction de l'offre cinématographique à un modèle dominé par Hollywood et d'autres grosses productions conventionnelles. Mais ces pratiques ont aussi pour conséquence la prolifération des festivals, seuls garants d'une certaine diversité d'offre. L'implantation de nouvelles salles résulte le plus souvent de décisions de gestionnaires, publics ou privés, pour lesquels il suffit qu'existe un lieu d'accès à ce qui est consommé le plus massivement. La qualité et la diversité des programmes n'entre pas du tout en ligne de compte dans

3. Notamment l'étude détaillée et richement illustrée de Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, réed. 2002.

ce cas, les films n'étant plus considérés comme des objets singuliers mais comme du « contenu » indifférencié à valeur strictement commerciale.

On a insisté précédemment sur l'importance de la salle pour qualifier les films comme tels. Cela ne saurait occulter qu'aujourd'hui, les films sont le plus souvent vus surtout ailleurs que dans des cinémas, et que leur viabilité financière repose en grande partie sur ce que l'on appelle les marchés « secondaires » : droits TV, droits DVD et VOD (vidéo à la demande). Ces marchés sont « secondaires » au sens où, du moins en France, un film doit d'abord sortir en salles. Mais ils sont désormais ceux qui rapportent le plus d'argent. Ce qui fait que les cinémas sont souvent considérés comme rien de plus que des vitrines, des espaces promotionnels qui permettent des sorties prestigieuses avant que ne commencent les vraies activités lucratives.

La salle est et doit rester le fondement sous-tendant le processus symbolique qui permet à un film d'être traité comme un objet singulier, et être ainsi sélectionné parmi d'autres objets singuliers en fonction de sa propre unicité. Comme on l'a dit – mais cela mérite d'être répété –, c'est cette relation intime au « dispositif salle » qui distingue les films du reste de la production d'images. C'est le « lieu cinéma » qui répond du projet esthétique derrière le film projeté. Parmi tous les produits audiovisuels, une partie seulement peut être qualifiée de film : ceux conçus pour le grand écran, même quand le réalisateur n'est pas entièrement conscient de cet aspect décisif, qui se perd dans les innombrables autres décisions – en matière de récit, de jeu d'acteurs, de lumière, de cadrage, de montage, etc. – nécessaire à la création d'un film.

De ce point de vue, Paris peut être considéré comme le bastion de cette vision particulière du rôle de l'exploitation en salles. A eux seuls, les cinémas dédiés à la diversité de l'art cinématographique, par leur nombre et leur variété, assurent la possibilité de continuer à célébrer chaque jour cet esprit. Pour une population d'à peine plus de 2 millions d'habitants à Paris intra-muros, la capitale possède 85 cinémas et 389 écrans. Et au-delà du périphérique, la banlieue parisienne accueille une profusion de cinémas, nombre desquels propose la même programmation imaginative et diversifiée que dans les quartiers prétendument intellectuels du centre-ville. Ainsi, même les cités-dortoirs de la périphérie parisienne persistent à proposer une alternative aux insipides offres cinématographiques standardisées omniprésentes dans la plupart des autres endroits du monde. De plus, un nombre incalculable de projections a lieu chaque semaine dans une diversité d'espaces et de lieux non-spécialisés – musées,

centres culturels, centres communautaires, bibliothèques, salles de cours et espaces en plein-air.

Le Paris tel qu'il apparaît sur notre instantané existe parce que d'importants efforts ont été consacrés à rendre le cinéma abordable, à la fois grâce à un système de subventions qui garantit la diversité de la programmation, et à un système de mesures visant au développement des publics. Des efforts concertés ont été entrepris pour s'assurer que ceux qui ont le temps et le désir d'assister à des projections au cinéma peuvent le faire sans être gênés par des freins inégalitaires. Il existe de nombreuses offres de réductions, allant de cartes spéciales permettant d'assister à un nombre illimité de séances moyennant un abonnement de 20 € par mois, aux cartes de fidélité et aux événements temporaires exceptionnels[4]. Ces efforts, qui permettent notamment aux enfants et adolescents parisiens d'apprendre à découvrir et à aimer le cinéma dans toute sa diversité, sont sans équivalent.

Ce qui est ici décrit témoigne, dans cette ville (et dans une large mesure dans ce pays), du pouvoir de l'entrepreneuriat culturel motivé par un mélange de visions artistiques, économiques et politiques. Les géants du cinéma dominant ont, de toute évidence, échoué à forcer les petits acteurs à fermer boutique ; des dizaines de cinémas prospèrent en projetant des films aux circuits de diffusion limités, et c'est aussi là que les efforts des exploitants à vocation commerciale sont récompensés en promouvant un mélange de films commerciaux et d'Art et Essai.

Structure

La structure de ce livre reflète notre conception de la culture cinématographique : celle d'une culture vécue, ressentie et transmise en permanence. La première partie décrit l'environnement permettant ce rapport exceptionnel au cinéma, et la multiplicité des lieux qui lui sont dédiés. Jean-Michel Frodon, surnommé pour l'occasion « l'autochtone informé », explique les facteurs qui rendent possible une pareille situation. Ensuite, selon une autre perspective, Dina Iordanova, dite « l'outsider privilégiée », décrit comment elle perçoit l'offre cinématographique de la ville-lumière. Étant parvenus à un consensus sur le fait qu'il n'y a pas de ville semblable à Paris pour ce qui est du cinéma, nous commencerons

4. Par exemple, le festival Télérama des meilleurs films de l'année, la semaine du Printemps du cinéma où les billets sont à 3,50 €, la Fête du cinéma, fin juin, où les billets sont à 4 €, etc.

un dialogue qui permettra de découvrir certains des éléments spécifiques qui font le caractère unique de cette ville.

La deuxième partie met en lumière un ensemble d'éléments éclairant le paysage cinématographique parisien. Ces éléments comprennent aussi bien le service de la Mairie de Paris dédié à ces questions, la Mission Cinéma, que les dispositifs qui rendent l'accès aux projections abordable pour la grande majorité de la population de Paris, ou encore les outils facilitant le choix des séances. Dans cette partie nous donnerons un aperçu des nombreuses offres de cinéma en dehors des salles traditionnelles – festivals, musées et diverses autres institutions culturelles, sans oublier les grandes institutions publiques dédiées, la Cinémathèque française et le Forum des images, ni le Centre Pompidou où il occupe une place de choix. Nous évoquerons brièvement l'offre cinématographique des banlieues, et présenterons les grands circuits de salles, UGC, Pathé et Gaumont, et la mini-major MK2 avant de nous attarder sur quelques concentrations spatiales significatives, notamment au Quartier latin. Dans cette partie figurent également, insérés entre les chapitres, de brefs messages de la part de réalisateurs de renommée internationale, dans lesquels ils évoquent leur expérience personnelle dans une ou des salles de Paris. En tête de cette partie, une carte de la capitale, publiée avec l'aimable autorisation de la Mission Cinéma, permet de visualiser l'ensemble des cinémas parisiens, et leur répartition dans l'espace.

Enfin la troisième partie est constituée d'articles consacrés chacun à une salle en particulier. Les textes sont classés en fonction de l'arrondissement dans lequel est située chaque salle. Ces 33 entrées ne concernent évidemment pas tous les cinémas : le principal critère qui a guidé notre sélection est le désir de présenter des salles remarquables, du fait de leur histoire, de leur architecture ou de leur programmation.

Tout au long de la conception et de la réalisation de ce livre, nous avons reçu l'aide d'un groupe d'amis qui ont chacun accepté le rôle de contributeur et ont couvert les sujets qui leur étaient attribués (même quand ces sujets ne correspondaient pas à leur premier choix ou à leur objet de prédilection). Ils concourent ainsi tous à notre objectif final : mettre en appétit ceux qui souhaitent goûter et prendre part au banquet, pour savourer le foisonnement cinématographique offert dans cette ville.

A Paris, là où le cinéma est vraiment vivant.


GENTE DE BIEN

PARTIE I

PARIS, CENTRE DU CINÉMA MONDIAL

JEAN-MICHEL FRODON, L'AUTOCHTONE INFORMÉ

Je suis 100 % parisien – une espèce plutôt rare. Et donc j'en grandi entouré de cinémas. Cela ne fait pas de moi un Parisien comme un autre pour ce qui concerne la relation au cinéma, dans la mesure où mes parents travaillaient dans ce domaine. Mais tous ceux qui ont comme moi grandi à Paris au XX^e^ siècle ont eux aussi grandi entouré de salles de cinémas. En outre, ma génération a entretenu un rapport particulier avec le cinéma. Avoir été adolescent à la fin des années 60 et au début des années 70 a en effet des conséquences particulières, pour deux séries de raisons : pour ce qui se passait alors, et pour ce qui s'était passé durant la période précédente. Si ces séries d'événements sont évoquées ici, ce n'est bien sûr pas pour leur seul impact sur mon existence : dans une grande mesure, elles déterminent toujours la situation des salles, et la place du cinéma lui-même à Paris aujourd'hui.

La cinéphilie, une passion d'après-guerre

Tous les pays industrialisés ont vu à partir des années 1920 se généraliser le goût de l'immense majorité de leurs habitants pour les films. Et ce phénomène est resté massif jusque dans les années 60, durant lesquelles la montée en puissance de la télévision bouleverse le rapport populaire au cinéma. Au sein de cette évolution générale, des phénomènes spécifiques se produisent en France à une échelle inconnue ailleurs, même s'ils existent bien sûr dans d'autres pays. On peut, en utilisant un mot qui a de fait plusieurs acceptions[1], englober ces phénomènes sous le terme de « cinéphilie ». Pour en distinguer immédiatement deux formes.

---

1. Sur la multiplicité des sens donnés au terme, voir notamment Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris,

La première est celle d'une *cinéphilie extensive*. Au cours des deux décennies qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale se développe un immense mouvement d'intérêt pour les films, dont la manifestation la plus évidente et la plus massive est la généralisation du dispositif des ciné-clubs. Durant toutes ces années, chaque semaine dans toute la France, des milliers de séances sont organisées dans le but de montrer un film *et d'en discuter collectivement*. Des millions de personnes participent régulièrement à cette pratique, très différente de la consommation classique du cinéma en salle. Des milliers de personnes sont formées, ou se forment sur le terrain à choisir des films, à les accompagner de présentations, à animer des débats les concernant. Ces séances irriguent tout le tissu social du pays : elles ont lieu dans des salles bien sûr, mais aussi dans les entreprises, dans les lieux associés aux différentes religions et notamment au sein des paroisses, dans les écoles, collèges et lycées, dans les locaux syndicaux et de partis politiques, dans les hôpitaux, les maisons de retraite, les asiles, les prisons… Pour un grand nombre de raisons où l'amour du cinéma lui-même est loin d'être le seul mobile, les films sont massivement perçus comme pouvant *être autre chose que des produits de consommation de loisir*. Ce mouvement s'inscrit dans une nébuleuse extrêmement active d'Education populaire, où rivalisent diverses obédiences politiques et religieuses mais qui, ensemble, irriguent le pays. Il se traduit par la floraison d'innombrables associations, et d'un nombre encore plus important de publications de toutes tailles, de toutes périodicités, de toutes longévités, mais qui, globalement, font vivre cet autre rapport au cinéma.

En même temps fleurit une *cinéphilie intensive*, qui sera essentiellement un phénomène parisien, même si les villes de Lyon et de Toulouse en particulier connaitront des formes en partie similaires. L'épicentre de ce phénomène se trouve à la Cinémathèque française sous le magistère de Henri Langlois. La petite salle de l'avenue de Messine, puis celles de la rue d'Ulm et de Chaillot deviennent La Mecque des cinéphiles les plus passionnés, lieux de retrouvailles systématiques de jeunes gens qui à leur tour créent et animent des ciné-clubs et des revues, et s'affrontent en homériques combats de chapelles. Parmi eux se trouvent les « Jeunes Turcs » qui ont rejoint la rédaction des *Cahiers du cinéma*, créés en 1951 autour de leur aîné André Bazin. Certains d'entre eux, François Truffaut, Jean-Luc

---

Fayard, 2003, et Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin, Collection « Cinéma/Arts Visuels », 2010.

Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, deviendront les figures de proue de la Nouvelle Vague à partir de la fin des années 50.

Ces phénomènes de cinéphilie intensive et d'émergence de la Nouvelle Vague, phénomènes très visibles à leur époque, se produisent dans un contexte de mutation sociale et politique. Avec l'arrivée à des postes de responsabilité dans toute la société d'une nouvelle génération (le sens initial de la formule « Nouvelle Vague » avant qu'elle soit appliquée au cinéma), et le retour au pouvoir du général de Gaulle en 1958, l'avènement de la V[e] République, la décolonisation, la mutation des mœurs notamment sous l'effet de la culture adolescente venue des États-Unis, c'est tout l'environnement qui change en profondeur. La création d'un Ministère des Affaires culturelles et la nomination à sa tête d'André Malraux influencent également le statut du cinéma dans le pays. 20 ans auparavant, dans son bref mais clairvoyant essai *Esquisse d'une psychologie du cinéma*[2], Malraux affirmait le statut artistique du cinéma, tout en prenant acte qu'il était aussi une industrie. Dans le droit fil de cette conception, il obtient le rattachement à son ministère du Centre National de la Cinématographie (CNC) créé à la Libération, organisme administratif qui dépendait jusqu'alors du Ministère de l'Industrie. Il va en faire un puissant levier d'action culturelle dans le secteur du cinéma. Le CNC fonctionnera dès lors sur la base de trois grands principes : cogestion de l'action publique par les représentants de l'État et les professionnels (artistes, techniciens, acteurs économiques), soutien à l'ensemble du secteur par une combinaison d'actions « automatiques » (sans critères esthétiques ni politiques) et d'actions « sélectives » (favorisant les projets les plus significatifs sur les plans artistiques et culturels), mobilisation de financements qui ne viennent pas du budget de l'État mais sont prélevés sur les secteurs directement concernés, avec à l'époque l'établissement d'une taxe sur les billets de cinéma (la TSA, toujours en vigueur), que complèteront progressivement des prélèvements contraints sur les chaînes de télévision, les éditeurs vidéo, les fournisseurs d'accès à Internet… Cette stratégie se traduit par un ensemble de réglementations qui contribuent de manière décisive à la place qu'occupera le cinéma dans la société française des décennies suivantes, jusqu'à aujourd'hui. A partir des années 1980, sous l'impulsion du ministre de la Culture Jack Lang seront mis en place toute une batterie de nouvelles dispositions

2. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, publié dans la revue *Verve* n° 8, en 1940, puis édité sous forme de plaquette en 1946 chez Gallimard (Paris).

adaptées aux évolutions technologiques et sociétales, qui renforcent le système tout en en conservant l'esprit. Au fil d'adaptations successives, c'est toujours celui qui prévaut durant les premières années du XXIe siècle.

Le soulèvement de Mai 68 et ses suites dans et autour des salles

Le mois de mai 1968 a vu les plus longs et violents affrontements de rue contre la police et la plus massive grève des ouvriers et des employés qu'ait connus la France au XXe siècle, ainsi qu'une grève totale des universités, ensemble d'événements ayant mené très près du renversement du gouvernement. Il se trouve que ce soulèvement à l'échelle nationale, mais dont Paris a été le cœur, avait connu un prologue cinéphile : le 9 février 1968, le légendaire fondateur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, était mis à la porte par le gouvernement. Aussitôt se produisent des manifestations en tête desquelles se trouvaient les réalisateurs de la Nouvelle Vague, des affrontements avec la police, des appels à la révolte publiés par les *Cahiers du cinéma* et soutenus par les plus grands cinéastes du monde entier au cours d'une mobilisation inédite, recevant le soutien de nombreux responsables politiques d'opposition et d'artistes et d'intellectuels. L'« affaire de la Cinémathèque » devenait une affaire nationale et internationale d'une ampleur inattendue, et qui s'avérait victorieuse. Le 22 avril, Langlois était rétabli dans ses fonctions, et le 3 mai il inaugurait sa nouvelle programmation dans la salle de la rue d'Ulm, le jour même où se déroulaient à moins 300 mètres les premières émeutes qui allaient émailler les semaines suivantes.

A bien des égards, le « soulèvement du jeune cinéma français » au début des années 60, ce qu'on a appelé la NouvelleVague, avait anticipé ce soulèvement général de la jeunesse qui atteignait son point d'incandescence en mai 1968 mais courrait au long de la décennie, avec à la fois le soutien aux mouvements de libération du Tiers-monde incarnés par la guerre du Vietnam et la figure de Che Guevara, et la critique radicale du consumérisme occidental. Le cinéma aura accompagné cette nébuleuse, ce qui se traduit de manière explicite après Mai 68 notamment par l'intérêt pour des films originaires notamment du Tiers-monde (essentiellement d'Amérique latine, avec le *cinema novo* brésilien et les productions soutenues par Cuba), ainsi que d'Europe de l'Est, avec la découverte d'Andreï Tarkovski en Union soviétique, de Miklos Jancso en Hongrie, de Milos Forman en Tchécoslovaquie, de Dusan Makavejev en Yougoslavie… Des formes de radicalité esthétique et politique – les deux étant considérées comme allant de paire – s'affichent sous les signatures de Jean-Luc Godard,

Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Nagisa Oshima, Rainer Werner Fassbinder, figures de proue des innombrables réalisateurs proposant une infinie variété de styles et de visions, au nom de l'impératif d'innovation, et de ruptures avec les canons dominants du récit et de la mise en scène, largement considérés comme traduction dans le domaine des films du vieil ordre social qu'il s'agit de contester et si possible d'abattre. Dans un tel contexte, aller au cinéma ne relevait plus de la cinéphilie au sens de la génération précédente, mais s'inscrivait dans une démarche vécue comme ouverture sur la diversité d'un monde en mutation et comme manière de participer au mouvement de critique de l'ensemble des normes sociales.

A Paris (beaucoup) plus que n'importe où ailleurs en France, une multitude de petites salles alimentent ce nouveau rapport intensif au cinéma. La plupart se trouvent au Quartier latin, cette zone située entre Saint-Germain-des-Prés et Maubert Mutualité et entre le Jardin du Luxembourg et la Seine, quartier qui a été l'épicentre du soulèvement de Mai 68. Ces salles sont des hauts lieux d'une géographie qui inclue également d'autres sites de rencontres et de partage sous le signe des mêmes idées, essentiellement des cafés et des librairies. Le nombreux public de ces salles est composé de gens, jeunes dans leur grande majorité, qui partagent tout un ensemble de pratiques, lisent les mêmes articles dans les mêmes journaux, écoutent les mêmes disques, assistent aux mêmes concerts et participent aux mêmes manifestations[3]. Il s'agit pour l'essentiel de pratiques instinctives, non-encadrées, même s'il existe des groupes plus structurés autour d'un lieu, en relation avec une organisation politique ou une revue. Plus tard, la création des enseignements de cinéma à l'université offrira des points de ralliement, dont le plus prestigieux, même s'il restera numériquement limité, sera le cours sur le cinéma de Gilles Deleuze à l'Université de Saint-Denis, où a été exilée l'université alternative de Vincennes, née de Mai 68. Mais le plus significatif est l'existence d'un monde informel, à la fois très localisé (le Quartier latin) et « global » dans son rapport au vaste monde (un certain monde) et à la diversité des représentations, émotions, idées, formes visuelles, musicales, rythmiques, de langage du corps, etc., qu'accueillent avec enthousiasme les spectateurs de ces salles. La cinéphilie n'est plus cette passion centrée sur le cinéma telle qu'elle avait éclos au sortir de la Seconde Guerre mondiale, elle est devenue une pratique et un

3. En 1972, lors de la sortie de son film *Tout va bien*, Jean-Luc Godard pourra ainsi affirmer qu'il est destiné aux 300 000 personnes qui ont suivi l'enterrement du militant maoïste Pierre Overney assassiné par un vigile de Renault.

investissement personnel d'une autre nature, composante d'une bien plus ample « conception du monde ». Le cinéma est alors intensément aimé et discuté, mais comme partie prenante de cette approche plus vaste, qu'on pourrait qualifier de politique, mais qui concerne aussi bien les relations amoureuses ou familiales, ou le psychisme, que l'organisation de l'État ou le système économique. Il faut se souvenir que tout cela se produit à une époque où seules les salles dédiées donnaient accès à cette nébuleuse de films innovants, le seul autre canal de diffusion possible pour les films, la télévision, y demeurant presqu'entièrement hermétique – les chaînes de la télévision publique allaient en revanche commencer à jouer un rôle important d'initiation à l'histoire du cinéma en diffusant régulièrement des classiques, dans le cadre de programmes se réclamant de la tradition des ciné-clubs, eux-mêmes en perte de vitesse dans leur format établi.

Sans doute cet ensemble de processus associant certains types de rapport au cinéma, certains cinémas et l'ambiance de contestation politique et des mœurs dominantes n'a pas lieu qu'à Paris. On en trouve des exemples dans de grandes villes du monde entier, à New York, à Berlin, à Tokyo, à Londres, à Rome... Mais du fait de la place majeure accordée au cinéma en France et du contexte évoqué plus haut – l'habitude largement répandue de ne pas considérer les films seulement comme des produits de divertissement – le phénomène connaît en France une forme particulièrement intense, et durable. Et au sein de ce pays à l'époque encore beaucoup plus centralisé qu'il ne l'est aujourd'hui, c'est bien à Paris que se joue l'essentiel de ce dispositif – quitte à faire converger vers la capitale de nombreux jeunes provinciaux qui souhaitent y participer.

Du point de vue de l'action publique, le soutien au secteur cinématographique ne se dément jamais dans la période qui succède à Mai 68, même s'il connaît des variations et des blocages. Il connaît une relance majeure avec l'arrivée au pouvoir des socialistes en 1981 et la nomination de Jack Lang au ministère de la culture. Peu après, Dominique Wallon, activiste culturel de gauche doté d'une grande expérience, devient le directeur du CNC. Dans ce contexte, nombre d'initiatives développées de manière plus ou moins sauvage en termes d'offres cinématographiques alternatives au cours de la décennie précédente reçoivent des formes de soutien officiel qui en pérennisent l'existence. A nouveau, cela se vérifie d'abord à Paris, avant de s'étendre, dans une certaine mesure, au reste du pays.

Quartier latin, Paris, France, les années 80

Il ne s'agit évidemment pas de prétendre que rien ne s'est passé hors du Quartier latin avant 1981. Mais on peut affirmer qu'un certain esprit associant innovation artistique, activisme culturel et projet politique (sans préjuger si celui-ci était réaliste ou utopique) a bien eu son épicentre dans ce quartier et à ce moment, avant de susciter des répliques un peu partout grâce à un renfort politique, économique et juridique à une échelle bien plus vaste. Il s'agit également d'un phénomène générationnel : des milliers de jeunes gens qui ont usé leurs jeans sur les fauteuils des salles du Quartier latin quand ils ne cavalaient pas devant les forces de l'ordre au cours de manifestations mouvementées se retrouvent à des postes professionnels qui permettent de traduire autrement ce qui s'est accumulé alors. Ils deviennent enseignants, travailleurs sociaux, journalistes, artistes, responsables dans des institutions culturelles de toute nature. Ils occupent des postes variés dans l'administration, au niveau national, régional ou local. Ils ouvrent des restaurants, des magasins, des cafés, s'occupent de théâtres, de salles de concerts, de galeries d'art. Ils inventent d'innombrables traductions de ce rapport au monde né durant la décennie précédente. Tous, loin s'en faut, n'ont pas été des cinéphiles assidus des salles du Quartier latin. Mais ils ont baigné dans cette atmosphère et beaucoup associeront d'une manière ou d'une autre à leurs pratiques le cinéma tel qu'il a existé de manière localisé, dans cet endroit et à cette période.

Dans ce contexte, un certain nombre de cinémas sont créés, ou le plus souvent transformés, alors que les traditionnelles salles de quartiers destinées à un public familial disparaissent rapidement. Simultanément se multiplient les emplacements répondant au nouveau modèle du multiplexe, principalement destiné au cinéma le plus commercial. Mais à Paris, contrairement à ce qui se produit à peu près partout ailleurs, y compris dans le reste de la France, cinémas Art et Essai[4] et multiplexes ne se trouvent pas en opposition frontale. Plusieurs des premiers multi-écrans ont d'ailleurs été des cinémas Art et Essai, désignés alors par le mot « miniplexe », et certains d'entre eux, comme le 3 Luxembourg ou le Saint-André-des-Arts, sont toujours en activité près d'un demi-siècle plus tard. Il faut bien se rendre compte qu'il s'agit ici de tendances au

4. L'expression « cinéma Art et Essai » est employée au sens générique de salle dédiée à des films ambitieux, dont le succès commercial n'est pas la principale motivation, ce qu'en anglais on appelle *arthouse*. L'appartenance ou non au réseau Art et Essai (cf. ci-dessous page 30) n'est pas ici prise en compte.

long cours, qui ont mis en place une infrastructure physique, mentale et administrative (des lieux, des pratiques, des règles) qui courent à travers des décennies – en fait plus de la moitié de l'histoire du cinéma.

Ce qui s'est passé dans et autour des salles du Quartier latin occupe une place décisive dans la configuration de la carte cinématographique aussi bien que dans le tonus de l'esprit cinéphile parisien. Cela ne signifie évidemment pas que toutes les salles sont conçues sur ce modèle, il y a de nombreuses autres histoires locales, et bien sûr il y a aussi un nombre élevé de multiplexes qui diffusent des blockbusters hollywoodiens, et des comédies franchouillardes en vendant le plus possible de popcorn et de sodas. Et dans le même temps, un grand nombre des salles qui ont fait les beaux jours de la cinéphilie au Quartier latin dans les années 70 ont disparu. Par exemple, à la fin de cette décennie, descendre le boulevard Saint-Michel vers la Seine faisait passer à proximité de sept cinémas comportant à eux tous onze écrans, rien que sur le côté droit du boulevard en dessous du carrefour Saint-Michel/Saint-Germain : le Saint-Germain Village, le Saint-Germain Studio, le Saint-Germain Huchette, le Studio de La Harpe, le Styx, le Studio Saint-Séverin, le Quintette Pathé. Ils ont tous disparu, et il faut poursuivre un peu plus loin dans la même direction pour trouver le plus récent (quoiqu'ayant l'air d'avoir toujours été vieux) Studio Galande. Il faut également souligner que la place du Quartier latin dans la géographie des salles parisiennes est loin d'avoir toujours été aussi importante. A l'époque de la fréquentation la plus élevée des salles obscures, au tournant des années 40-50, il y avait 251 cinémas à Paris, dont onze seulement dans ce Quartier latin qui était pourtant déjà et depuis des siècles, le centre de la vie intellectuelle parisienne, donc française. On assiste ensuite à une évolution progressive, d'ailleurs toujours en cours, d'affirmation de cette zone comme plaque tournante de la cinéphilie, mais selon une carte en perpétuelle évolution.

Le « règne » de Jack Lang au cours des années 80 et 90, d'abord comme ministre de la Culture (1981-1986 et 1988-1993) puis comme ministre de l'Education nationale (2000-2002) définit une période où la culture a été puissamment soutenue comme outil d'amélioration de la vie collective, d'unité et de fierté nationales, de visibilité internationale et de dynamisme économique et spirituel. Par-delà les changements de gouvernements et d'orientation, son approche de l'action publique dans le domaine culturel est restée la principale boussole des responsables successifs au cours des années 1980, 1990, 2000 et 2010. Cela ne s'applique pas seulement au cinéma, mais comme celui-ci était à la fois largement reconnu comme

un art et l'une des pratiques culturelles les plus populaires, ce secteur s'est trouvé particulièrement concerné. Il s'est ainsi retrouvé au cœur d'un réseau d'acteurs comprenant aussi bien des entreprises privées que des membres du monde éducatif et ces innombrables associations de toutes natures qui caractérisent la vie collective en France et contribuent à son dynamisme. Cet activisme multiforme constitue la toile de fond du processus qui aura vu, après la chute drastique des entrées en salles face à la concurrence victorieuse de la télévision (en France comme partout dans tous les pays développés, quoique de manière un peu moins brutale qu'ailleurs), la fréquentation se stabiliser puis remonter pour finir par retrouver l'étiage de la fin des années 1960, autour de 200 millions d'entrées annuelles au niveau national. Cette « politique », qui doit beaucoup à l'action de l'État central mais ne s'y résume pas, a également entraîné la multiplication de lieux de projections non-commerciales, dans des endroits où ne s'attendait pas forcément à trouver des films, à commencer par les musées. Au milieu des années 90, la plupart des musées s'étaient mis à projeter des films, ce qu'ont aussi fait de manière plus ou moins régulière des théâtres, des opéras, des lieux de concert, tandis que les deux musées les plus connus de France, le Louvre et le Centre Pompidou, mettaient en place des programmations prestigieuses, avec même pour le Louvre un département destiné à la production. Ces phénomènes témoignent du rôle joué par le cinéma au sein du développement intégré des pratiques culturelles durant les dernières décennies du XX^{e} siècle, fruit d'une politique publique héritant des dynamiques des années 60 et 70.

Paradoxalement, dans ce vieux pays centralisé qu'est la France, ce processus a aussi été stimulé par la mise en place de politiques locales. Ce qui paraît d'abord dans les années 80 un phénomène purement parisien et semble accroître encore la prééminence de la capitale se révèle à moyen terme avoir été l'anticipation d'un phénomène se diffractant, dans une certaine mesure, dans tout le pays grâce aux politiques de régionalisation. Il s'en sera suivi la multiplication des dispositifs de soutien, des centres de décision et de financement, aux niveaux régional, départemental et local. Loin d'être extérieurs à la tentative de description de la présence du cinéma à Paris, ces développements à l'échelle du pays tout entier contribuent de manière significative à la stabilisation à long terme de l'exploitation dans Paris, qui n'aurait pu indéfiniment exister au milieu d'un désert national, ou même dans une trop grande disparité avec la province. Le réseau couvrant la France entière des ciné-clubs avait commencé de s'étioler au cours des années 60, pour un grand nombre de raisons, dont l'essor de la

télévision mais aussi plus généralement les changements dans les modes d'habitat et de loisir et les structures de la vie collective. Avec les années 60 et 70 avaient vu monter le danger qu'au dynamisme de la vie artistique parisienne s'oppose un assèchement du reste du territoire. Ce risque a été activement combattu par le geste politique le plus visible initié par André Malraux, la construction des Maisons de la culture dans les grandes villes à travers tout le pays. Mais ces « cathédrales » pluridisciplinaires et imposantes n'avaient pas la possibilité de créer le nécessaire maillage au niveau local susceptible d'irriguer le pays en profondeur, en réussissant l'opération paradoxale qui consiste à drainer les énergies et les élans tout en les maintenant sur place. Un immense travail en ce sens a pourtant été initié dans le domaine du théâtre, avant même l'arrivée au pouvoir de Malraux, dans le cadre de qu'on a appelé la décentralisation, par des activistes culturels dont les figures phares s'appellent Jeanne Laurent, Jean Vilar, Jean Dasté... Rien d'équivalent n'avait alors eu lieu dans le domaine des arts plastiques, de la musique ou du cinéma. Toutefois, pour ce dernier, le déclin des ciné-clubs allait être en partie pallié par la multiplication à partir de la fin des années 70 des festivals locaux qui, de manière plus ponctuelle, maintiennent une autre offre de cinéma que celle du marché – lorsque celle-ci existe.

C'est dans ce contexte qu'une des plus importantes actions politico-économiques du CNC est mise en place en 1983, à l'initiative de Jack Gajos : la création de l'ADRC (Association pour le Développement Régional du Cinéma), un outil administratif et financier qui permet que des copies, en général sous-titrées plutôt que doublées, des nouveaux films soient distribuées en province au moment même où ces films sortent à Paris. Ce dispositif concerne tous les films, de toutes nationalités, y compris donc les blockbusters hollywoodiens. Il s'agit d'une approche entièrement nouvelle, qui transforme la relation entre la capitale et le reste du pays en s'attaquant au schéma pyramidal qui structurait jusqu'alors la distribution – et qui, indirectement, contribue aussi à la bonne santé et à la diversité de l'offre de cinéma à Paris même.

Au même moment, plusieurs initiatives renforcent plus spécifiquement la diffusion des films d'auteur. Le plus important concerne les Cinémas d'Art et Essai, important réseau de salles indépendantes soutenues par la puissance publique en fonction de la qualité de leur programmation. Créée en 1955, l'AFCAE (Association Française des Cinémas d'Art et Essai) est reconnue en 1991 par le CNC comme la principale organisation de salles dédiées à la projection de films pour des raisons pas uniquement

commerciales. L'AFCAE devient alors le principal cadre de l'action publique en faveur des cinémas comme lieux de culture. En 2015, l'association réunit quelque 1 200 cinémas et le double d'écrans, soit plus de 40 % du total des salles françaises. Ces cinémas reçoivent des subventions à des niveaux variables, selon la qualité de leur programmation, y compris la place qu'ils font au cinéma de patrimoine et aux dispositifs éducatifs. A Paris, 35 salles (soit 94 écrans) possèdent le label Art & Essai.

Mais d'autres dispositifs renforcent et complètent (et parfois rivalisent avec) cette « colonne vertébrale » de la diffusion en salles des films d'auteur. Plus exigeant que l'AFCAE, le GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche) offre une aide – pour l'accès aux copies, le choix des films, la production de matériel pédagogique et promotionnel – aux salles qui présentent les films les plus ambitieux, généralement dans des conditions économiques particulièrement précaires. Ce mouvement national fédère des associations régionales dont certaines sont extrêmement dynamiques, tel l'ACOR (Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche) dans l'Ouest du pays ou l'ACRIF (Association des Cinémas de Recherche en Ile-de-France) en région parisienne. Un autre organisme, l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion), s'est constitué sur la base d'une collaboration volontariste de réalisateurs engagés, de distributeurs indépendants et de salles, pour accompagner et faire connaître des films qui, sinon, ne sortiraient pas ou auraient une vie publique extrêmement restreinte. A Paris même existe depuis 1992 le réseau CIP (Cinémas Indépendants Parisiens), qui réunit 29 salles. Ces salles organisent notamment des programmations dédiées pour le jeune public, et contribuent à la formation des enseignants qui accompagnent la découverte des richesses du cinéma auprès des enfants et des adolescents de leurs classes. Cette formation opère au sein d'un système où chaque niveau de l'Education nationale (école, collège, lycée, enseignement supérieur) est relié à des salles pour faciliter une meilleure connaissance du cinéma[5].

Forteresses publiques

Ce contexte permet de mieux comprendre le développement et la stabilisation des cinémas de Paris au sein d'un dispositif global, qui comprend des acteurs du secteur privé (toujours membres de réseaux et significativement

5. Une recherche approfondie sur ces sujets figure dans « Les salles de cinéma d'Art et Essai : sociologie d'un label culturel entre marché et politique publique », Thèse de doctorat de sociologie par Aurélie Pinto, Université de Picardie, 2012.

subventionnés), des institutions publiques ou semi-publiques, et des politiques aux niveaux national et local. A Paris, la première grande initiative politique locale a été la création en 1988 de la Vidéothèque de Paris, à l'initiative de Jacques Chirac, alors maire de la capitale. Conçue à partir du projet imaginé par le poète Pierre Emmanuel, elle a été créée et développée d'abord sous la direction de Véronique Cayla, qui devait ensuite devenir notamment présidente du CNC, puis directrice de la chaîne Arte. Devenue en 1998 le Forum des images (lire p. 144), cette institution a considérablement étendu ses capacités d'accueil et de projection dans son emplacement au Forum des Halles, cœur commercial de Paris et principal point de convergence des réseaux de transports urbains. A l'origine, son objectif était de collectionner et de rendre accessible les images animées ayant Paris pour sujet ou pour décor. Etait mis en avant ce qui apparaissait comme une innovation technologique : un robot capable d'aller chercher à la demande les cassettes VHS pour les usagers, sur les magnétoscopes mis à disposition sur place. Les requêtes étaient formulées par Minitel. Il était prévu que les films, vidéos, programmes de télévision pourraient ensuite devenir accessibles à domicile, ce qui, pour des raisons techniques, financières et surtout légales ne s'est jamais produit. Si l'essor des technologies numériques à la fin du XX^{e} siècle a évidemment modifié son profil, le Forum des images est néanmoins devenu un haut lieu de programmation de films d'auteur attirant un vaste public, avec un esprit spécifique tourné vers l'exploration des thèmes de société et des innovations technologiques. Il a ainsi pris toute sa place aux côtés des deux autres grandes institutions publiques agissant dans le champ de la présentation de films, la Cinémathèque française (lire p. 137) et le Centre Pompidou (lire p. 151).

Après la mort de Henri Langlois en 1977, la Cinémathèque entrait dans une période d'instabilité, qui s'est notamment traduit par une succession de directeurs. Parmi ceux-ci, l'ancien distributeur et exploitant Dominique Païni réussira durant son mandat (1993-2000) à redonner temporairement dynamique et visibilité au vieux temple de la cinéphilie. Mais les difficultés et incertitudes liées notamment à des atermoiements de la puissance publique auront permis au Forum des images sous la direction de Michel Reilhac puis de Laurence Herszberg et au Centre Pompidou où le département cinéma aura été piloté par Jean-Loup Passek puis Sylvie Pras, de s'imposer comme des lieux incontournables. Porté par un grand serviteur de l'État visionnaire, Marc Nicolas, le projet de réunir dans les mêmes locaux du Palais de Tokyo la Cinémathèque, la

Bibliothèque du cinéma (BIFI) et la grande école publique de cinéma, La Fémis, malgré de prometteurs débuts, ne verra jamais le jour, torpillé par la pusillanimité des pouvoirs politiques et par le sabotage méthodique par la Cinémathèque elle-même de ce qu'elle perçut comme une attaque contre son indépendance.

La Cinémathèque française n'a repris toute sa place qu'à partir de son déménagement en 2005 dans le bâtiment spectaculaire, sinon entièrement adapté à cette destination, construit par Franck Gehry rue de Bercy dans le 12e arrondissement. Grâce aussi à un soutien matériel et politique renforcé de l'État, la Cinémathèque s'est bâti une nouvelle identité sous la conduite de son directeur, Serge Toubiana, qui avait auparavant été pendant près d'un quart de siècle à la tête des *Cahiers du cinéma*[6]. Outre ses missions traditionnelles de collecte, de conservation et de programmation des films, la Cinémathèque française est particulièrement active dans le domaine éducatif, et a considérablement augmenté sa visibilité grâce à ses expositions temporaires.

Une politique locale

Incarnée par des établissements divers et par des personnalités aux profils également très variés, cette histoire institutionnelle (dont on n'a mentionné ici que les principaux traits) se mêle en permanence à l'histoire des salles privées pour créer le riche tissu qui permet la vitalité du cinéma à Paris[7]. Le paysage cinématographique a été renforcé par la création en 2002 d'un département consacré au cinéma au sein de la municipalité, la Mission Cinéma (lire p. 107). Nombreuses sont les grandes villes de par le monde à s'être dotées d'un « Bureau du cinéma », dont le rôle est d'accorder les autorisations de tournages de films, d'émissions de télévision ou de publicités, et d'essayer d'attirer des productions dont la présence aura des retombées financières locales, et contribuera à la visibilité de la cité. Ces fonctions incombent également à la Mission Cinéma. Mais en outre, et de manière beaucoup plus originale, elle contribue à l'organisation de

6. Serge Toubiana a quitté ses fonctions à la tête de la Cinémathèque début 2016. Il a été remplacé par Frédéric Bonnaud.

7. Au milieu des années 2010, avec 364 écrans dans des salles privées pour une population *intra muros* de 2,2 millions d'habitants, Paris dispose d'un grand écran pour 6 000 habitants en moyenne, alors qu'à l'échelle du pays 5 464 écrans pour 60 millions de Français donnent une moyenne de 1 pour 11 000. A titre de comparaison, les statistiques sont d'environ 1 pour 17 000 en Grande-Bretagne et en Allemagne, et de 1 pour 7 400 aux États-Unis.

divers événements, et joue un rôle important d'intermédiaire entre les différents acteurs de l'exploitation de la capitale. Le nombre et la diversité des intervenants ne vont en effet pas sans frictions, entre acteurs publics et privés, entre les indépendants et les circuits (Gaumont, Pathé, UGC, MK2), entre professions aux intérêts immédiats pas toujours convergents.

Un paysage riche de tensions

Décrire le secteur de l'exploitation à Paris met en effet en évidence l'existence d'acteurs de natures différentes, parfois rivaux sinon opposés. Parmi les exploitants parisiens, on trouve ainsi les trois « Majors » françaises – une Major étant une société qui contrôle toute la chaîne de vie d'un film, soit la production, la distribution, l'exploitation et la commercialisation des autres modes de diffusion. D'un côté Gaumont et Pathé, les deux sociétés historiques nées en même temps que le cinéma à la fin du XIX[e] siècle, et de l'autre UGC, créé en 1971. Gaumont et Pathé sont dirigés par deux frères, Nicolas et Jérôme Seydoux, tous deux héritiers d'une des plus riches familles françaises, les Schlumberger. Actives séparément dans les autres secteurs de l'industrie, les deux firmes ont fusionné leur secteur « salles » pour augmenter leurs forces. Le grand public n'en a pas conscience, les salles continuant d'arborer soit la marguerite stylisée, emblème de Gaumont, soit le coq de Pathé[8]. Outre les trois Majors, on trouve MK2, considéré comme une « mini-Major », qui ne possède des salles que dans la capitale[9], et qui s'est désormais presqu'entièrement retiré de la production, et totalement de la distribution. On appelle souvent « indépendantes » les autres salles, celles qui ne relèvent d'aucune de ces quatre entreprises. Le mot recouvre en fait des situations variées. Nombreux sont ainsi les cinémas qui appartiennent à des petits circuits, comme le Groupe Multiciné (7 Parnassiens, le Lincoln, les 5 Caumartin), Etoile Cinémas (le Balzac, le Saint-Germain-des-Prés, l'Etoile Lilas et quelques écrans en banlieue), les Ecrans de Paris (l'Arlequin, le Reflet Médicis, le Majestic Bastille, L'Escurial, le Majestic Passy). Les deux derniers sont liés à sociétés de production et de distribution « indépendantes » (c'est-à-dire de taille modeste), Ad Vitam pour Etoile et Sophie Dulac pour Les Ecrans. D'autres producteurs ou distributeurs ont aussi investi le secteur des salles, notamment pour assurer un accès

8. Début 2017, Gaumont a vendu ses salles à Pathé. Les salles Gaumont conservent pour plusieurs années leur nom actuel.

9. Symétriquement, il existe en France des circuits qui possèdent des salles dans tout le pays sauf à Paris.

aux écrans à leurs films, exemplairement Pascal Caucheteux (Why Not) avec le Cinéma du Panthéon et Haut et Court avec le Nouvel Odéon et le Louxor. Plus inhabituel, on a aussi vu des réalisateurs devenir exploitants, tel le vétéran Jean-Pierre Mocky, d'abord avec le Brady (lire p. 312), puis le Desperado (lire p. 244), ou, selon une approche différente, Bertrand Bonello avec le Luminor (lire p. 224).

Comme il est prévisible, les Majors, mini-Majors, indépendants aux profils variés et aux relations différentes avec les autres salles et avec les sociétés de production et de distribution sont susceptibles de connaître divers types de conflits. Comme toutes les autres salles de France, les salles parisiennes peuvent alors se tourner vers le médiateur du cinéma, dont la fonction est de chercher à régler ces conflits sans aller devant les tribunaux. Mais à Paris, il arrive aussi souvent que la Mission Cinéma intervienne, et contribue à trouver un accord.

L'affaire de la « Carte Illimité »

Il arrive aussi que les différends rendent nécessaire l'intervention de l'autorité centrale, le CNC. C'est ce qui s'est produit lorsqu'en 2000 une des trois Majors, UGC, a créé la « Carte Illimité », formule d'abonnement qui permet à celui qui y souscrit d'assister à autant de séances qu'il le souhaite dans tout Paris. Cette initiative a déclenché un énorme conflit, ou plus exactement la combinaison de plusieurs conflits. l'initiative d'UGC a en effet suscité des ripostes des deux autres Majors, Gaumont et Pathé, de MK2, des salles indépendantes, et de nombreux autres protagonistes inquiets du déséquilibre au sein du monde du cinéma parisien que le nouveau système pouvait entraîner. Cette carte était une bonne affaire pour les spectateurs assidus, ceux qui vont plus de 3 fois au cinéma par mois, mais la carte menaçait de créer une position excessivement dominante pour un réseau de salles, celui-là même qui avait développé les multiplexes de grande envergure, sous son label Ciné-Cité, et donc aussi pour un certain type d'offre. En outre elle instaurait une déconnexion entre l'acte d'achat et un film en particulier, avec le risque de transformer la pratique du cinéma en une logique de flux se substituant à une série de choix spécifiques. Face à ces objections, UGC argua que la carte inciterait les spectateurs à plus d'audace dans le choix de films, en les incitant à se risquer à une projection qui ne leur coûterait rien, et à laquelle ils n'auraient pas assisté s'il avait fallu débourser le prix d'un billet. Selon une hypothèse qui est en fait une variante de la très contestable théorie dite « de la longue traîne » telle que l'a définie Chris