1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Repenser les salles parisiennes à l'heure actuelle : regards croisés d'ici et d'ailleurs. Jean Michel Frodon et Dina Iordanova (dir.), *Cinemas of Paris*

Saint Andrews, Saint Andrews Film Studies, 2016

Ana Bento Ribeiro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5201>

DOI : 10.4000/1895.5201

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 201-205

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Ana Bento Ribeiro, « Repenser les salles parisiennes à l'heure actuelle : regards croisés d'ici et d'ailleurs. Jean Michel Frodon et Dina Iordanova (dir.), *Cinemas of Paris* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5201> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5201>

seule fois en 280 pages qui concernent la période de 1936 à 1939 ! Au moment où devrait s'ouvrir le 1^{er} festival de Cannes, Franco vient d'accéder au pouvoir au terme d'une guerre civile où sont intervenus les puissances fasciste et nazie, où se sont abstenues d'intervenir les « démocraties » et où seule l'URSS est venue en aide aux républicains espagnols. La diplomatie « antifasciste » se doit-elle de ménager Franco – qui ouvre ses ports à la marine nazie ? Zay se serait rallié à la politique de non-intervention la mort dans l'âme (Loubes l'a écrit dans son livre sur Zay), mais il l'a fait.

D'autre part, cette même URSS, quel que soit le jugement qu'on porte sur son régime et ce qui s'y passe (procès, répression, famine en Ukraine, etc.), n'apparaît pas non plus. N'aurait-elle aucune place dans l'antifascisme – ne serait-ce que par le rôle qu'elle joue pour les militants des gauches européennes contre le fascisme ? C'est pour le moins paradoxal. Elle ne fait son entrée dans le livre qu'à l'occasion du Pacte germano-soviétique puis en une curieuse formule qui en fait l'agresseur (unique ?) de la Pologne alors que l'Allemagne hitlérienne envahit la Pologne le 1^{er} septembre 1939 et suscite la déclaration de guerre de la France et de la Grande Bretagne à l'Allemagne (le 3) tandis que le partage du territoire polonais avec l'URSS n'intervient que le 17 septembre.

L'approche des films sélectionnés en tant que reflet de tendances historiques est un exercice périlleux. C'est évidemment la politique de sélection nationale des différents pays en lice qui compte plus que le propos de chaque film, c'est un « reflet » indirect. Dans ce qui a été analysé comme un acte « diplomatique » que prétend-on opposer au « fascisme » avec les films choisis ? Hollywood, dont les travaux de l'Australien Ben Urwand (*Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler*; voir 1895 revue d'histoire du cinéma n° 74) devraient nuancer le statut qu'on lui prête ici, présente *Mr Smith au Sénat*, *le Magicien d'Oz*, *Only Angels Have Wings* et neuf autres titres dont le pesant *Union Pacific*. L'URSS, dont on s'étonne qu'elle ne veuille envoyer *Alexandre Nevski* sans vérifier si le film, sorti aux États-Unis en mars 1939, répon-

dait bien au règlement exigeant que le film ait été tourné dans les 12 mois précédant le festival (art. 6), envoie *Si demain la guerre* imaginant une attaque surprise du pays et la riposte de l'Armée rouge (il aura un Prix Staline en 1941), *À la frontière*, évoquant le conflit frontalier nippo-soviétique et quelques autres (dont *les Tractoristes* de Pyriev). La Tchécoslovaquie (déjà « annexée » au 3^e Reich) *la Peste blanche*, fable de Karel Čapek sur une figure de dictateur contraint de signer un armistice parce qu'il a contracté une maladie... Mais on n'envisage pas l'éventualité que la France inaugurant ce festival « antifasciste » puisse présenter *Sierra de Teruel* de Malraux qui venait d'obtenir son visa de sortie pour... le 1^{er} septembre dans les salles françaises plutôt que *la France est un empire* – choisi personnellement par Zay – et *L'Homme du Niger*...

François Albera

Repenser les salles parisiennes à l'heure actuelle : regards croisés d'ici et d'ailleurs

Jean Michel Frodon et Dina Iordanova (dir.), *Cinemas of Paris*, Saint Andrews, Saint Andrews Film Studies, 2016, 341 p.

Présence incontournable dans des ouvrages plus larges dédiées à l'économie, l'histoire ou la sociologie du cinéma, les enjeux propres au domaine de l'exploitation en France deviennent, depuis une bonne vingtaine d'années, un sujet central des recherches cinématographiques. Les salles dédiées au 7^e art font partie de la logique socio-économique des politiques culturelles françaises en même temps qu'elles appartiennent désormais, dans l'imaginaire des étrangers et des nationaux, à une présence mythique d'un certain mode de vie, à la fois intellectuel, cosmopolite et bohème, des habitants de la capitale de l'Hexagone. Si la complexité des enjeux qui garantissent la survie et la spécificité des salles françaises dépasse largement Paris *intra muros*, l'importance quantitative, qualitative et symbolique des circuits de la capitale est, en soi, matière à maints points de réflexion. *Cinemas of Paris*, dirigé par Dina Iordanova et Jean-

Michel Frodon, s'inscrit dans ce carrefour d'approches possibles du circuit des salles parisiennes jusqu'à nos jours, de manière très originale.

L'intérêt à la fois du lecteur académique et du grand public pour les lieux de « culte » du cinéma ressort clairement d'une analyse des publications autour des salles françaises. D'un côté, notamment depuis les commémorations du centenaire du cinéma en 1995, d'importants ouvrages académiques ont vu le jour : certains explorent en détail les établissements du passé, tels que *Paris grand-écran : Splendeur des salles obscures 1895-1945*, dirigé par Renée Davray-Pickolck (1994), destiné à une collection du Musée Carnavalet, ou *Paris-Palaces ou le temps du cinéma (1894-1918)*, de Jean-Jacques Meusy (1995). Côté recherche, d'autres auteurs se sont penchés sur l'exploitation : Claude Forest publie en 1995 *les Dernières séances : cent ans d'exploitation de salles de cinéma*, sur les enjeux économiques de la filière en France et *les Salles de cinéma à Paris : 1945-1995*, publication dirigée par Virginie Champion, Bertrand Lemoine et Claude Terreaux en 1997. Côté généraliste, le lecteur peut aussi trouver des « guides » du cinéma en France, où les salles sont à l'honneur. En 1992, le *Guide des cinémas à Paris* propose un répertoire des salles actives à l'époque et informe un peu le lecteur de leur histoire et de leur profil de programmation, tout en fournissant des informations pratiques comme les tarifs et la station de métro la plus proche. Plus tard, en 2004, *Paris Cinéphile* propose un petit résumé anecdotique de l'univers cinéphile parisien avec rubriques dédiées aux « salles mythiques » et aux « multiplexes ». Un livre d'art, *Nos cinémas de quartier*, d'Alain Potignon (2006) présente des photographies d'une sélection de salles accompagnées de petits textes de présentation de chaque établissement. Les guides généralistes, les photos de Potignon et l'ouvrage de Champion, Lemoine et Terreaux s'approchent, chacun à sa façon, de la forme et du contenu de *Cinemas of Paris*.

Inscrit dans une nouvelle « vague » de publications sur l'exploitation de salles en France, dont le numéro de la revue *Théorème* dédié à « la vie des

salles » (Claude Forest, Hélène Valmary, dir., n° 22, 2014) et *les Salles de cinéma : enjeux, défis et perspectives*, volume dirigé par Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (2013), *Cinemas of Paris* est, à l'exemple des deux derniers, un ouvrage collectif. Néanmoins, ce volume se distingue par le fait qu'il s'agit d'une publication essentiellement étrangère, originalement en langue anglaise, où la plupart des auteurs n'ont vécu à Paris que pendant quelques années. Par ailleurs, parmi les trois ouvrages, *Cinemas of Paris* est le seul exclusivement axé sur le contexte parisien, tandis que les deux autres ont des volets dédiés à d'autres régions en France et à l'étranger. Le troisième élément de distinction est formel : au lieu d'articles ou chapitres dans le même format textuel traditionnel, les trois parties de l'ouvrage se constituent différemment, d'où le rappel de guides, livres de photographie ou ouvrages scientifiques mentionnés auparavant. La diversité de formats est, en même temps, un des atouts et une des faiblesses de l'ouvrage, comme nous allons le voir.

La force théorique de *Cinemas of Paris* réside dans sa première partie, où la thèse des éditeurs, censée être le fil conducteur des chapitres, est développée : Paris est le carrefour des cinémas du monde (« *global cinemas* »). La programmation de son circuit de salles est d'une dynamique telle que le spectateur cinéphile semble être devant un festival de films permanent. Cette offre, presque inépuisable et hétérogène, propre au contexte parisien, serait l'une des raisons expliquant que Paris n'ait pas besoin d'un grand festival « événement » formellement dédié au cinéma. Cette thèse est construite à partir des expériences des deux éditeurs : Iordanova, « étrangère privilégiée », raconte ses expériences de cinéphile transnationale dans les salles de la ville. L'émerveillement devant l'offre de films à l'affiche, inégalable ailleurs, révèle des sensations intimes, soulève des interrogations sur les raisons qui sous-tendent ce « scénario » actuel, apparemment, d'une presque perfection cinéphilique. Cette fascination trouve un contrepoint dans les réponses de Frodon aux interrogations de sa consœur. Le co-directeur est baptisé « l'autochtone

compétent». Son chapitre, encore que concis, apporte une substance théorique aux questionnements imposés par les regards extérieurs : il synthétise les principaux enjeux qui façonnent le paysage de l'exploitation parisienne de nos jours. Partant de l'histoire de la cinéphilie française, il élabore le rapport entre politiques publiques, acteurs privés et particularités sociales qui construisent l'environnement actuel de l'exploitation de salles dans la capitale. Frodon met en avant les complexités derrière certains aspects qui, vus de l'extérieur, ne semblent présenter que du positif, tels que l'affaire des cartes illimitées ou la prétendue « indépendance » de certaines salles – souvent liées à des distributeurs de petite ou moyenne taille. En guise de complément à ce qui n'a pas été traité dans les chapitres de Iordanova et Frodon, la première partie finit sur un dialogue entre les deux, intitulé « Au-delà du festival sans fin », où Frodon répond de façon précise à des questions directes posées par Iordanova qui abordent les spécificités du système économique et institutionnel du cinéma français. Cette base théorique est exposée de façon très claire et simple et rend accessible à des lecteurs de niveaux de connaissance différents une partie encore obscure de l'économie du cinéma.

La deuxième partie laisse entrevoir la principale faiblesse de l'ouvrage : les dix auteurs invités écrivent chacun plusieurs interventions et si quelques-uns réussissent à proposer des problématiques intéressantes, en complexifiant certaines rubriques et en apportant originalité et intérêt scientifique, d'autres restent dans la simple description du thème proposé. Intitulée « Le Contexte », cette partie est un bric-à-brac autour de la pratique de fréquentation des salles et présente des établissements du circuit. À l'exemple des ouvrages de Davray-Pilckok et Champion, Lemoine et Tereaux, le lecteur voit un plan de Paris avec la répartition des salles dans la ville au début de 2016. Or l'absence de plans d'époques antérieures fait que la perspective évolutive du paysage se perd. Sous la rubrique « Politiques », un seul article présente la « Mission Cinéma » parisienne, en tant

qu'organisme municipal responsable de la gestion des questions liées au cinéma. Ensuite, dans une rubrique « Outils pratiques », trois articles décrivent respectivement les publications comme *Pari-scope* et *l'Officiel des spectacles* – ce dernier, très rapidement –, le site *Allociné* et les cartes illimitées, sans pour autant relier ces « outils » ou dépasser leur simple présentation. La troisième rubrique porte sur les « Festivals » : le premier petit chapitre sur les festivals de cinéma à Paris est au diapason de la première partie du livre. L'auteur trace l'histoire des grands festivals parisiens, met en question des tentatives ayant échoué d'instituer de grands événements multi-format et examine la tendance actuelle à la multiplication de « petits » festivals dédiés uniquement à certaines thématiques, certains cinémas nationaux ou certains formats. Cette démarche permet au lecteur de revenir à l'hypothèse principale de l'ouvrage, selon laquelle le circuit parisien peut être considéré comme un seul grand festival permanent et facilite la compréhension des choix de programmation des salles, exposés plus tard dans le volume. L'autre volet de la rubrique porte sur les séances en plein air, notamment celles actuellement en place au parc de la Villette pendant l'été.

Les rubriques de la deuxième partie semblent par contre déplacées dans l'ensemble de l'ouvrage. Concernant les espaces permanents de projection, salles commerciales et non commerciales incluses, les sous-parties intitulées « Institutions publiques » (*Public Institutions*) et « Grands réseaux, petits réseaux et autres » (*Majors, minimajors and others*) pourraient intégrer aussi bien la troisième et dernière partie, entièrement dédiée à la présentation des salles de cinéma en activité. Sous la définition d'« institution publique », on trouve des articles qui présentent séparément la Cinémathèque française, le Forum des images et le Centre Georges Pompidou, suivis d'une partie brève qui décrit une sélection de musées et centres culturels, notamment liés aux ambassades étrangères, ayant une programmation de films relativement régulière. De façon générale, ces articles racontent brièvement l'histoire des institutions en question, axée

sur leur rapport avec la projection de films, et présentent leurs modes de programmation. Pourtant, la dernière rubrique de la partie 2 de l'ouvrage a un double effet sur la fluidité du texte qui suit. Cette sous-partie se concentre sur les salles des grandes chaînes françaises présentes à Paris, dont la programmation cible pour la plupart le grand public. Les *majors*, Gaumont, UGC, MK2 et Pathé, réseaux avec d'importants parcs de salles, méritent chacune une brève sous-partie qui porte sur leur histoire et leurs politiques de programmation et *management*. Étonnamment, les descriptifs des grandes chaînes sont suivis par celui des cinémas Action, petit réseau historique concentré sur des salles classées « Art et Essai », classement qui, en soi, mériterait une analyse plus détaillée. Ensuite, la sous-partie qui concerne les cinémas de l'Odéon se concentre sur une aire géographique, mais ne présente que les salles appartenant à MK2 ou UGC, ce qui crée un effet de superposition avec les sous-parties exclusivement dédiés à chaque réseau.

La deuxième partie de l'ouvrage, parsemée de témoignages exclusifs de dix cinéastes célèbres d'origine étrangère tels qu'Amos Gitai, Ken Loach ou Gus van Sant concernant leurs expériences personnelles dans les salles parisiennes, s'achève par une brève présentation des salles de banlieue, sujet qui offre, en soi, matière à des analyses plus approfondies. Malgré l'impression de bric-à-brac thématique, cette partie a quelques qualités : même si, dès le départ, l'ouvrage d'Iordanova et Frodon est enclin à l'analyse des enjeux du circuit « Art et Essai » parisien, les co-auteurs présentent une vision plus large du fonctionnement de l'exploitation parisienne. La connaissance de « l'autre côté du circuit », celui des grands réseaux et de leurs politiques ambiguës, est aussi essentielle à la compréhension des facteurs qui font de Paris une exception mondiale en tant que ville cinéophile et permet de minimiser des approches élitistes sur les habitudes de fréquentation et la culture cinématographique des habitants de la ville-lumière. En outre, les interventions des cinéastes renforcent l'aspect affectif du rapport public étranger-salle

parisienne que l'ouvrage souhaite mettre en valeur et qui apporte du plaisir anecdotique à la lecture. La troisième partie, qui représente environ 40 % de l'ouvrage, concerne des analyses individuelles de principales salles « de quartier » de Paris. Très richement illustrée – les illustrations sont très présentes dans l'intégralité du volume –, cette troisième partie nous rappelle les « guides » de cinéma mentionnés auparavant. Pour chaque salle, les adresses sont présentes, ainsi qu'un petit plan de Paris avec un indicateur de leur localisation. Le critère réglant l'ordre dans lequel on trouve les salles n'est pourtant pas clair : la première impression est celle d'une classification par quartier, ce qui n'est pas confirmé par les derniers « portraits » de salles où les arrondissements se mélangent. Le but est de répertorier et présenter toutes les salles de cinéma de quartier en activité fin 2015. Bien évidemment, le répertoire exclut les salles des grands réseaux. Pourtant, les cinémas Action qui, visiblement, trouveraient leur place dans la liste, et qui sont présentés dans la partie précédente, ne sont présents individuellement que dans le descriptif du Desperado (ancien Action-Écoles), tandis que des salles telles que Christine 21 ou Grand Action sont absentes. Par contre, le Grand Écran Italie, fermé depuis longtemps, occupe une place privilégiée dans cette liste ! L'angle d'attaque et la qualité des présentations, courtes, d'environ trois pages, varient selon les auteurs. Si l'histoire des salles et les principes actuels de programmation sont incontournables, certains se penchent plutôt sur l'évolution de l'architecture et du décor des établissements, pendant que d'autres travaillent principalement sur les changements administratifs. Si le ton est souvent descriptif, la mise en rapport de ces présentations avec les parties précédentes permet des réflexions plus pointues sur le paysage cinématographique parisien actuel. Lors de la lecture de chaque descriptif, on observe les similarités en terme de programmation. Néanmoins, le fait que ces points communs soient presque systématiquement liés aux politiques publiques de financement, rapidement évoquées auparavant, n'est pas clair pour un lecteur qui n'est pas versé dans

les subtilités du système local. Cette lacune est d'autant plus problématique que c'est justement la diversité, la présence persistante de films d'allure peu commerciale ou de répertoire ainsi que l'existence de séances jeunesse qui rapproche la programmation des salles parisiennes de celle d'un grand festival. De ce fait, l'absence d'une conclusion se fait ressentir dans un ouvrage comportant de nombreuses sous-parties et de multiples auteurs, qui eussent mérité une synthèse finale mettant clairement en évidence sa cohérence.

Ouvrage ambitieux, *Cinemas of Paris* ramasse de façon accessible les principaux enjeux et caractéristiques de l'exploitation parisienne dans la deuxième décennie du XXI^e siècle. Centré sur les particularités qui déterminent une fétichisation de ce paysage pour le cinéophile, il s'agit du premier livre à reconnaître la force d'attraction qu'exerce un masque non-commercial sur une partie du public, français ou étranger. À travers l'indication des vrais enjeux politico-institutionnels qui sont derrière la construction de cet environnement d'apparence magique, l'ouvrage met en évidence les laborieuses coulisses de cette bâtisse qui exporte un mode de vie séduisant pour ceux qui s'intéressent à la culture. Portant à la fois sur la sociologie, l'économie et l'histoire du cinéma, la forme du livre, riche en illustrations et constitué de sous-parties courtes et aux formats divers, fait que la lecture d'un tel sujet qui aurait pu autrement passer pour aride est agréable. Il s'agit d'une nouvelle forme d'approche de l'exploitation du cinéma, dont les quelques lacunes théoriques sont compensées par l'importance des informations fournies hors de portée pour ceux qui ne sont pas directement impliqués dans la filière. Le bilan est positif et une traduction en langue française serait plus que bienvenue.

Ana Bento Ribeiro

René Allio *Les Carnets I 1958-1975*, édition présentée par Gérard Denis-Farcy avec la collaboration d'Annette Guillaumin, Lavérune, L'Entre-temps « Horizons de cinéma », 2016, 368 p.

René Allio, décédé en 1995, était à la fois ou successivement peintre, metteur en scène de théâtre et réalisateur de films. Le vingtième anniversaire de sa mort a été l'occasion de le sortir de l'oubli relatif dans lequel on le tenait (voir 1895 n° 74 et 75). Après l'édition de deux coffrets DVD, le travail de réhabilitation se poursuit avec cette grosse entreprise éditoriale qui fait apparaître un Allio écrivain et théoricien de sa pratique, aspect de sa personnalité que n'ignoraient pas ceux qui l'ont connu.

L'historienne Arlette Farge, qui fait la préface (elle avait participé à *Un Médecin des Lumières* à partir de 1984), avait édité avec l'accord de l'auteur en 1991 aux éditions Lieu Commun une première sélection de ces *Carnets* couvrant les années 1970-1990. Pourquoi en proposer maintenant une édition intégrale qui couvrira plusieurs volumes ? Farge le dit elle-même : toute sélection est subjective, on ne peut savoir ce qui sera utile aux historiens de l'avenir, et seule une intégrale « restitu(e) une pensée et une action, celle de René Allio, mais aussi des faits infimes que l'on pourrait croire insignifiants » ; or l'historienne, dont il faut recommander l'excellent préambule méthodologique, « refuse cette idée car ce qui consume et crée la vie est fait de minuscules agencements de nos actes, affects, humeurs, instants de vie ».

C'est Annette Guillaumin qui s'est attachée au travail titanesque de déchiffrement et de transcription des quarante carnets qu'Allio a tenus soigneusement à partir de 1958 et dont il avait voulu faire non pas un journal au sens habituel du terme (« il ne construit aucun pacte autobiographique » écrit Farge), mais bien des carnets de notes : réflexions sur la vie, sur la gestation de ses films, notes de lectures, spectacles et films vus, réaction à l'actualité..., carnets qui lui servaient de matériau et qu'il relisait de temps à autre en les annotant. Guillaumin expose simplement les principes de son travail dans une postface. Ayant été la dernière compagne