

Ministère de la Culture



Recherche et découverte : une cinéphilie élitiste ?

Potentiels et accessibilités d'un cinéma innovant

Mémoire de fin d'études

Elise Mercier

Département exploitation

Promotion 2024

Tutorée par Séverine Rocaboy

Remis le 7 avril 2024

Sous la direction de : Eric Vicente et Etienne Ollagnier

REMERCIEMENTS

Pour son temps et ses recommandations éclairantes pour la réalisation de mon mémoire, je remercie Séverine Rocaboy.

Pour leurs suivis lors de mon cursus à la Fémis, je remercie Marie-José Elana, Éric Vicente, Étienne Ollagnier, Kira Kitsopanidou, Nathalie Coste-Cerdan et Nicolas Lasnibat.

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont donné de leur temps et m'ont accordé un entretien : Mathieu Berthon, Corentin Bichet, Emmanuel Chaumet, Louis Descombes, Loris Dru-Lumbroso, Clément Dussart, Malo Guislain et Séverine Rocaboy.

Pour leur amitié, ces deux années et nos échanges, merci à Matthieu Acar, Alix Daul, Florence Escribano-Durand, Mïa Lebrun, Camille Morille, Quentin Penel, Quentin Stallivieri et le reste de la promotion Kelly Reichardt.

Pour leurs réflexions toujours pertinentes et leur humour, je tiens à remercier Louis Descombes, Loris Dru-Lumbroso ainsi que toute l'équipe Capricci qui m'ont accueillie en stage cette année.

A l'heure de l'écriture de mon dernier rendu scolaire, j'ai une pensée pour mes anciens professeurs de secondaire qui ont beaucoup compté dans ma scolarité et ma cinéphilie, merci à M. Deschamps, M. Petitjean et M. Vidal.

Pour leurs soutiens, je remercie ma mère, mon père, mon frère et mes grands-parents.

Je remercie Alexis, Chloé, Géraud, Lola, Maël, Maximilien et Ophélie d'être à mes côtés.

Enfin, je remercie Pierre pour la qualité de ses relectures, sa patience et sa bienveillance.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	- 3
Avant-Propos	- 5
Introduction	- 6
I. ETAT DES LIEUX D'UN CINEMA INNOVANT	- 9
1. Qu'est-ce qu'un film recherche et découverte ?	-10
<i>a. Entre définitions artistiques personnelles et délimitations professionnelles-</i>	<i>11</i>
<i>b. Les réalités économiques des films de la marge : offre et demande</i>	<i>- 13</i>
2. Une image de marque dépréciée...	- 16
<i>a. Petite enquête linguistique</i>	<i>- 17</i>
<i>b. Un public type ?</i>	<i>- 19</i>
3. ...pourtant essentielle pour l'écosystème	- 25
<i>a. L'innovation contre l'uniformisation</i>	<i>- 25</i>
<i>b. Il y a trop de films qui sortent. Lesquels ?</i>	<i>- 29</i>
II. POLITIQUE CULTURELLE ET REGULATION	- 34
1. Les crispations autour de la réforme art et essai révélatrices de la fracture du marché	- 34
<i>a. La réforme art et essai : quelles attentes pour quels acteurs ?</i>	<i>- 35</i>
<i>b. Une vision malthusienne ?</i>	<i>- 40</i>
2. Changement de paradigme : de l'offre à la demande	- 43
<i>a. Déterminer une valeur marchande sur la valeur symbolique</i>	<i>- 44</i>
<i>b. Les salles comme nouvelles plateformes ?</i>	<i>- 48</i>
3. Des préconisations entre le bâton et la carotte	- 53
III. DE L'EDITORIALISATION	- 58
1. Le paradoxe de la critique	- 59
2. L'accompagnement de séances	- 64
3. « Soutenir, c'est voir »	- 69
Conclusion	- 76
Bibliographie	- 78
Annexes	- 83

AVANT-PROPOS

Je souhaite tout d'abord préciser quelques remarques méthodologiques qui ont guidé l'ensemble de mes travaux et évoquer les contraintes techniques rencontrées et les limitations qu'elles produisent.

En premier lieu, pour ce qui concerne la fraîcheur des données, la grande majorité de celles qui nourrissent ce mémoire concerne l'année 2022. Cela est motivé par l'incomplétude des données relatives à l'année 2023 à ce jour, notamment en raison des bilans et rapports professionnels qui restent à publier.

Concernant toujours les statistiques, ce travail de recherche s'est rapidement confronté à une réalité entravante : peu de données sont récoltées sous le prisme direct du cinéma recherche et découverte. Les données le concernant sont le plus souvent englobées au sein de la mention Art et Essai avec pour effet principal d'en dissoudre les particularités. Ainsi, les données pertinentes pour cette réflexion ont dû être retrouvées, soit par le croisement de plusieurs statistiques, soit par une analyse qualitative permettant d'interpréter les données brutes.

Touchant les exemples qui illustrent ce mémoire, le choix a été fait de mentionner peu de films précis. Au long de mes recherches, j'ai pu me rendre compte de la singularité propre à chaque film recherche et ai ainsi préféré parler de l'économie et des contextes plus généraux dans lesquels ils se plaçaient que d'évoquer des successions de cas particuliers.

D'autre part, je souhaite rappeler que ce mémoire a été rédigé préalablement à la présentation des directives concernant la réforme Art et Essai qui s'annonce pour le printemps 2024. Je ne doute pas que les décisions prises ne manqueront pas d'interroger les réflexions que j'entame ici.

Enfin, consciente que le thème élargi du cinéma Recherche et Découverte a déjà été questionné par certains de mes prédécesseurs à la Fémis, j'ai décidé de mener une étude complémentaire à leurs travaux en évitant du mieux possible des redites qui auraient pourtant pu y être légitimement intégrées. Dans cette dynamique j'ai par exemple laissé de côté les conditions historiques de la création du label recherche et découverte, déjà traitées par Clément Dussart en 2018.

INTRODUCTION

« Je tiens à dire qu'il existe une attitude paternaliste à l'égard du public. Par exemple, les intellectuels de gauche, qui sont des écrivains et non des cinéastes, prétendent que nous faisons des films trop difficiles pour le public. C'est un point de vue très paternaliste. Parce qu'on ne peut pas affirmer cela sans avoir enquêté... Une telle affirmation entraîne à penser que seuls les bourgeois sont suffisamment sensibles ou intelligents pour comprendre les films. Les mécanismes de distribution, en imposant un certain type de produit cinématographique, corrompent complètement le public. [...] Je pense au contraire que les réalisateurs qui travaillent hors de l'industrie défendent des valeurs plus démocratiques, plus révolutionnaires, car ils respectent plus le public. Moi, j'essaye de faire des films difficiles – mais je ne pense pas être paternaliste. Je pense que les paysans, les ouvriers, les étudiants et même les nobles – tous ceux que vous voudrez – comprennent les films. »¹

Il m'a semblé bienvenu d'ouvrir ce travail sur les propos d'un cinéaste. Ceux de Glauber Rocha plus précisément, cinéaste brésilien, qui a réalisé des films qu'on peut qualifier de « recherche et découverte ». A son époque comme à la nôtre, cette typologie de cinéma est jugée *a priori* élitiste et inaccessible : ce sont des films dits difficiles. De cela naît l'idée d'œuvres qui seraient nécessairement hors-marché : il ne serait pas rentable de les diffuser. Ces deux aspects s'auto-entretiennent, la chose n'est de toute évidence pas nouvelle, Glauber Rocha l'écrivait dès 1970 dans ces lignes. Or, il faut d'abord s'interroger : de quoi parle-t-on quand on mentionne les films recherche et découverte ? Qu'est-ce qui regroupe sous ce terme unique des films très variés ?

Le CNC définit une œuvre Recherche et Découverte (RD) comme « ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique ».² La définition n'est pas très éloquente. Cette délimitation des films intervient surtout pour les professionnels du cinéma, notamment les salles de cinéma art et essai qui les diffusent. Il est rare de rencontrer un spectateur qui a conscience que cette démarcation existe. Peut-on définir le cinéma recherche et découverte de façon moins équivoque ? Sa définition invoque l'Art et Essai, terme à partir duquel la RD se place comme une surqualification. Comment regrouper en un sous-ensemble des œuvres dont on met d'abord en avant la singularité ? Pourtant, au-delà du terme même, ce cinéma a une image de marque

¹ ROCHA Glauber dans DEBORDEMENTS, *Cinéma / Politique, Le cinéma commencera quand l'industrie s'arrêtera*, Entretien entre Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Miklos Jancsó, Pierre Clementi et Simon Hartog, Rome, 1970, p30.

² CNC, *Classement art et essai*, Décret du 22 avril 2002.

dépréciée auprès du public. Les spectateurs de ces films sont souvent perçus comme snobinards. Dans les yeux de beaucoup, seules les élites géoculturelles s’y intéressent. Est-ce que ces préjugés sont fondés ?

La recherche et découverte devient de plus en plus portion congrue dans le marché français actuel. Ce cinéma connaît tout à la fois une baisse de fréquentation (qui n’était déjà pas faramineuse), une baisse du nombre de séances qui lui sont allouées et un raccourcissement de sa durée d’exposition en salle : il y a crise. S’il est vrai du point de vue financier que les films labellisés recherche sont souvent le fruit d’économies de production, de distribution et d’exploitation réduites, pourquoi s’entêter à les défendre ?

Par ailleurs, cette difficulté spécifique du cinéma de recherche s’inscrit dans des phénomènes de concentration globaux, à l’œuvre dans tout le secteur de la diffusion cinématographique, ce qui participe à un glissement de terrain général vers des œuvres de plus en plus porteuses. Est-ce que ces films RD ne sont intrinsèquement pas porteurs ? Le jeu du libre-marché permet-il vraiment à ces films d’exploiter leur plein potentiel commercial ? Tout cela me ramène également à la question très contemporaine de la rentabilité supposément due de ces films et de tous les autres qui composent le calendrier des plans de sortie : peut-on attendre plus de rentabilité à cet endroit précis ?

Il y a un décalage certain entre les logiques de marché actuelles et la marginalité des œuvres de mon corpus, il me semble néanmoins que cet écart n’est pas à laisser comme évidence : les *a priori* sur les publics, les difficultés pour ces films d’accéder aux écrans, le manque d’encadrement des politiques culturelles publiques... sont autant de barrières économiques et symboliques à l’entrée dans la salle. La réforme art et essai en cours cristallise les enjeux autour de la reconnaissance et la valorisation de la RD et réveille de vieux débats sur la manière de soutenir la diversité cinématographique : l’inaccessibilité est-elle plutôt à chercher du côté des fenêtres de diffusion disponibles ou réellement des films eux-mêmes ?

Comment se définit le cinéma recherche et découverte ? A partir de cette définition, peut-on délimiter un profil type du public ? Quelles sont les mesures prises par les pouvoirs publics en faveur de l’économie et du marché des films RD ; ces mesures sont-elles efficaces, suffisantes et prescriptives ?

Il conviendra tout d'abord de définir ce cinéma dans ses ancrages symboliques, économiques, géographiques et sémantiques afin de proposer un état des lieux du cinéma recherche et découverte tel qu'il existe aujourd'hui en France. De là, l'analyse des querelles qui jalonnent les réflexions autour de la réforme art et essai permettra de mieux comprendre les crises que traversent cette typologie de cinéma et les implications de celles-ci. Plus encore, cela interroge les dynamiques de diffusion dans leur ensemble et le renversement qui s'opère entre économie de l'offre et de demande. Enfin, il s'agira de questionner l'éditorialisation mise en place par les critiques, distributeurs et exploitants qui souhaitent recréer des espaces de diffusion pérennes et suffisants pour le cinéma de recherche et redynamiser le débat cinéophile.

I. ETAT DES LIEUX D'UN CINEMA INNOVANT

A quoi se réfère-t-on quand on parle de cinéma recherche et découverte ? Evoquer les singularités de cette typologie de cinéma revient tout à la fois à séparer les œuvres RD de l'ensemble du paysage cinématographique et unifier un sous-ensemble de films. Qu'est-ce qui dès lors pourraient les rassembler sous une même chapelle ? Malgré plus de trente années d'existence et l'utilisation même du terme dans le nom de l'association, le Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR) se questionnait en 2023 sur les tenants et les aboutissants du cinéma de recherche³. Il convient d'interroger le propre de ces films : la labellisation, leurs économies, leurs places actuelles dans le marché... Afin de confronter ces prises définitionnelles à la réalité technique et administrative qui prévaut actuellement pour les professionnels à travers cette délimitation langagière.

1. Qu'est-ce qu'un film recherche et découverte ?

Un glissement sémantique s'est opéré autour du terme « art et essai », qui ne répond plus des qualificatifs qu'il emploie, désignant désormais presque tous les films qui ne sont pas produits ou distribués par des majors, des entreprises affiliées à des chaînes de télévision ou celles possédant un réseau de salles de cinéma. Roxane Arnold, directrice de la distribution chez Pyramide Films et membre du collège de recommandation de l'AFCAE, précise justement que la recommandation AE est automatique ou alors politique à propos des films les plus porteurs (la recommandation de *Dune*⁴ de Villeneuve avait notamment fait débat dans la profession) sans considération artistique⁵. Le label recherche et découverte est supposé discriminer une certaine qualité artistique et réaffirmer des spécificités économiques dans le fourre-tout actuel de la qualification art et essai et l'uniformisation de l'offre (tant des films eux-mêmes que de leurs programmations). Sur quels critères définitionnels un film est-il labellisé recherche et découverte ? A quoi sert aujourd'hui ce label ?

³ Table ronde du GNCR du 10 janvier 2023 au Méliès de Montreuil pour les Premières Rencontres Recherche et Découverte, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*

⁴ *Dune* de Denis Villeneuve, distribué par Warner (le 15/09/21 sur 1403 copies réparties sur 714 sites).

⁵ Table ronde du GNCR, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, *Op. cit.*

a. Entre définitions artistiques personnelles et délimitations professionnelles

Le CNC n'a jamais déterminé une grille de lecture pour identifier un film recherche et découverte. Ce travail est effectué par plusieurs instances à même d'accorder une labellisation. La définition de cette typologie de films est hautement subjective et s'avère propre à chaque professionnel – le terme ayant surtout une valeur administrative – même si des similitudes sont à noter. Chercher des caractéristiques immuables se révèle très vite stérile ; définir les films recherche et découverte oblige souvent à s'appuyer sur certains de ces films : il y a pétition de principe. L'adage est bien connu, « le cinéma est une industrie de prototypes ». Il m'a intéressé de questionner ces définitions personnelles du cinéma RD à chacun de mes entretiens, entre les différentes métaphores et les rapports à son économie, j'ai pu tirer quelques indicateurs.

Il est important de rappeler que le terme est double : recherche et découverte. Ce deuxième mot implique par définition des premiers films et fait la part belle aux cinémas issus des cinématographies difficiles comme celles des pays africains, asiatiques ou sud-américains. Il y a un objectif commun aux deux termes, celui de faire découvrir au public des expériences moins formatées que ce qui est plus largement diffusé sur leurs écrans. En effet, les films RD interrogent artistiquement le médium, ils privilégient la sensation au travers de partis pris esthétiques plutôt qu'un message par exemple.⁶ Il y a tout bonnement, comme le nom l'indique, le souhait de chercher : se placer relativement hors des habitudes de construction de récit, de mise en scène... Cyril Désiré, directeur du cinéma Le Zola de Villeurbanne et membre du collège de recommandation de l'AFCAE, explique que cette absence de critères étatiques l'a au départ poussé à s'en créer, pour lui-même, quelques-uns très personnels : ainsi, il prêtait une attention particulière à la manière de mettre en scène un champ/contre-champ. Désormais avec plus d'expérience, il attend des films qu'il identifie comme RD un aspect plus émotionnel – que l'œuvre provoque en lui des émotions auxquelles il ne s'attendait pas – tout en gardant à l'esprit des notions formelles. Il souligne la grande exigence qu'il place dans le vote en faveur d'une reconnaissance RD, qu'il accorde à moins d'une sortie par semaine.⁷ Pour bon nombre de professionnels qui n'ont pas l'obligation de voter pour une recommandation, il n'y a pas de raison de qualifier précisément ces films. Emmanuel Chaumet, producteur

⁶ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, réalisé le 24/01/24 dans les bureaux de Capricci

⁷ Table ronde du GNCR, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, Op. cit.

et directeur d'Ecce Films, considère que face à des critères si peu contraignants, il a le sentiment de ne produire que de la recherche.⁸ En effet, les films de sa société sont très régulièrement labellisés RD, que ce soit *Grand Paris*, *La Vie au ranch*, *Gaz de France*, ceux de Mandico... Il en va de même pour Malo Guislain, programmeur du cinéma Les Cinéastes au Mans, qui n'appose pas d'étiquette lorsqu'il construit sa programmation, ni pour l'AE, ni pour la RD, considérant que l'amour du cinéma nous invite à aller vers des choses aventureuses par essence⁹ : « Je prends des films que j'estime vraiment. Le but est toujours de composer un panel, un peu polyvalent comme tu t'en doutes. [...] Pour être honnête, je ne regarde pas les statistiques, les quotas... parce que je sais qu'on est dans les clous, qu'on programme suffisamment de films RD, la preuve : on a les labels. J'ai envie de dire, si je commence à calculer, cela voudra probablement dire que je ne suis pas serein. »¹⁰

Une réalité économique prévaut néanmoins à cette typologie de cinéma « fait avec des ambitions financières qui sont moindres. On pense plutôt à une rentabilité sur un très long terme et à lancer un auteur qu'un film à rentabilité immédiate »¹¹ m'explique Louis Descombes. Séverine Rocaboy, responsable et programmatrice du cinéma Les Toiles à Saint-Gratien et membre du collège de recommandation de l'AFCAE, évoque en résumé « une liberté totale d'expérimenter »¹², qui me semble convenablement regrouper les implications esthétiques et économiques indissociables si on en croit la rapidité avec laquelle mes interlocuteurs ont systématiquement lié ces deux aspects.

Dès lors, on ne peut nier la part de subjectivité dans les délimitations de la RD, qu'il faut accepter et assumer. Ces définitions artistiques et économiques personnelles doivent prendre corps administrativement pour choisir les films susceptibles d'être labellisés RD.

« Pour nous, le CNC comme administration, on essaye de s'en tenir à des définitions techniques, qui ont une valeur opérationnelle en termes de mise en œuvre de nos politiques. Les films recherche et découverte sont des films qualifiés de recherche et découverte par le collège de recommandation, qui est la commission professionnelle chargée d'émettre la recommandation art et essai, qui peut adjoindre cette qualification recherche et découverte [...] La logique à cela est de dire que nous avons une

⁸ Entretien avec Emmanuel Chaumet, réalisé le 08/03/24 dans les bureaux d'Ecce Films.

⁹ Entretien avec Malo Guislain, réalisé le 13/03/24 par zoom.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

¹² Entretien avec Séverine Rocaboy, deux entretiens réalisés les 16/02/24 et 19/02/24 par zoom.

recommandation art et essai volontairement assez inclusive, dont le rôle est vraiment de différencier les films qui ont une place sur le marché quasi-acquis, qui sont les *blockbusters* américains ou la comédie française pour faire dans les très grandes lignes, puis tous les autres films, étant donc plutôt des films art et essai. Puis à l'intérieur de ces films art et essai, il y a ce périmètre de recherche qui sera plutôt autour de films essayant de proposer des formes de cinéma émergentes, nouvelles... »¹³

Aujourd'hui, un film a plusieurs possibilités pour obtenir le label RD. Depuis deux années, les films soutenus par l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID) ou le GNCR sont automatiquement labellisés RD. Cela permet de valoriser le travail de repérage des films fourni par ces deux organes et de désengorger celui du collège de recommandation de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE) qui faisait auparavant doublon. Collège qui est donc un des autres moyens d'obtenir la labellisation et le principal, pour lequel il est ainsi important de préciser son fonctionnement. Cette mission de recommandation AE – avec la surqualification potentielle RD – a été déléguée du CNC à l'AFCAE, qui a sélectionné 50 membres de différents secteurs de l'industrie du cinéma, de façon paritaire, pour qu'ils statuent de façon hebdomadaire sur les films à venir dans les prochains mois¹⁴. La recommandation se fait désormais *a priori* et est communiquée à l'avance aux distributeurs et aux exploitants. Le label RD est attribué si deux tiers des votes sont en faveur sur un quorum de quinze votants. Si le quorum n'est pas atteint, le film passe entre les mains du comité d'experts, il faut pour cela qu'il y ait eu *a minima* deux votes en faveur du label. Ainsi, sur 455 films inédits en 2021, 269 étaient recommandés AE et 48 RD ; sur 726 films inédits en 2022, 442 étaient AE et 93 RD.¹⁵

La part de subjectif évoquée au préalable est amoindrie par les réflexions en collectif et le débat que cela présuppose, les différentes instances sont de relativement bons outils démocratiques. Les décisions de soutien des films sont également collectivement votées par les adhérents du GNCR lors de journées de prévisionnements, de la même manière que les films soutenus par l'ACID sont choisis par un nombre significatifs de cinéastes de l'association.

¹³ Entretien avec Corentin Bichet, réalisé le 12/02/24 dans les bureaux du CNC.

¹⁴ Voir annexe *Collège de recommandation*.

¹⁵ Table ronde du GNCR, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, *Op. cit.*

Cet étiquetage des films RD est pensé comme une valeur ajoutée, celle de la reconnaissance de la qualité des produits par une qualification en vue d' « objectiver l'excellence »¹⁶ :

« Le label « Recherche et Découverte » décerné aux films répondant aux critères d'excellence du champ cinématographique, innovation formelle à travers le langage filmique, fonctionne d'abord en tant que marqueur distinctif, mais il peut aussi être considéré comme un opérateur de production de capital symbolique visant tout à la fois la réaffirmation des valeurs culturelles du champ et la création de conditions favorables à la diffusion de ces œuvres sur le marché de l'exploitation : il s'agit alors de « donner valeur et de tirer les profits » de l'attribution du label [Bourdieu, 1977, p. 5].¹⁷ ».

b. Les réalités économiques des films de la marge

Les définitions personnelles du cinéma RD convoquent sans cesse son économie, rappelant de surcroît les difficultés de diffusion des films et parfois de production. Quelles sont ces difficultés ? Pour traiter convenablement de l'économie du cinéma de recherche, il est essentiel de le replacer plus généralement dans l'AE et de reporter les imbrications économiques de ce sous-ensemble à son ensemble.

Les films de la marge ont été nettement impactés dans leur diffusion par la crise sanitaire, de la façon la plus sévère en comparaison avec le reste des œuvres. L'offre RD en 2021 (en pleine crise sanitaire) se compose de 62 titres, soit -44% par rapport à la moyenne, alors qu'on note une baisse de -31% pour l'AE et -36% sur l'offre totale¹⁸.

On constate de façon structurelle un élargissement des plans de sortie, qui vaut pour l'ensemble des films. Une dynamique particulièrement accrue suite à la crise sanitaire. En ce qui concerne précisément la recherche, la moyenne est de 51 établissements programmés en première exclusivité, soit 21% de plus par rapport à la moyenne 2017-2019¹⁹. Proportionnellement à cela, il y a de moins en moins de petites sorties (celles dans la tranche de sorties à moins de 11 établissements). Il y a à ce sujet un nivellement vers le haut. Par effet boule de neige, l'étude du nombre des séances en première semaine

¹⁶ PINTO Aurélie, « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films "Recherche et Découverte" dans les salles de cinéma », Revue Française de Socio-Économie, n°10, 2012, p. 93-112.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ CNC, Etude prospective, *Premières rencontres des cinémas recherche*, à l'occasion des Rencontres du GNCR au Méliès de Montreuil le 10/01/23, p13.

¹⁹ *Ibid.*, p14.

d'exclusivité révèle que les films RD ont moitié moins de séances que sur la moyenne 2017-2019 (-52% précisément en 2021). Dans le même temps, le constat reste fort mais n'est pas aussi drastique pour l'AE avec -38% et l'ensemble des films -39%. Là où le bât blesse, c'est que le nombre général de séance poursuit depuis des années son expansion. La multiplication du nombre de films chaque semaine et la désormais courante multiprogrammation (le fait de passer plusieurs films sur un même écran) contribuent à ces dynamiques. En termes de programmation, les films RD sont également ceux qui ont été le plus touchés par la crise. *De facto*, la fréquentation en pâti : les films RD totalisent 1,5 millions d'entrées en 2021, soit 66% de moins que la moyenne 2017-2019. Ce qui correspond à 10% de pertes supplémentaires que ce qu'ont subi les films AE.²⁰ Il y a une accélération générale de la vie des films, induite de surcroît par l'ouverture des plans de sortie : les films circulent plus rapidement dans les salles mais sur moins de séances et peu dans la durée. Or, Corentin Bichet lors des Tables Rondes du GNCR de cette année nous invitait à séparer les questions de diffusion de celle de fréquentation²¹ : l'exposition serait peut-être plus forte que le potentiel des films ? L'augmentation de la multiprogrammation et la baisse des séances ne seraient pas alarmantes sur l'état de la diffusion. La vraie question serait celle de la fréquentation car la moyenne par séance est faible. Il y aurait plutôt une crise générale à chercher du point de vue de la cinéphilie et de la curiosité au cinéma.

En ce sens, on observe des phénomènes marqués de concentration à l'œuvre à tous les niveaux de la diffusion cinématographique, qui suggèrent que la concurrence puisse être faussée²². En 2021, deux tiers de la fréquentation est captée par les films à la plus importante combinaison de sortie, celle équivalant à 71 établissements ou plus. La quasi-totalité, 94%, est captée par les films sortis sur un minimum de 31 établissements.

De façon assez contre intuitive, l'hyperchoix présent aujourd'hui dans l'offre cinématographique résulte en un marché concentré. Cependant, selon la théorie de la longue traîne de Chris Anderson²³, une forte concentration du marché cinématographique

²⁰ *Ibid.*, p10.

²¹ Table ronde du GNCR du 9 janvier 2024 au Méliès de Montreuil, Rencontre avec le CNC, *Quels sont les aménagements que le CNC souhaite apporter à l'aide Art et Essai ? Après l'observatoire de la diffusion, quel regard doit-on porter aujourd'hui sur le secteur recherche ?*

²² KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration. Menaces sur la filière indépendante du cinéma français*, CNC, 2016, p35.

²³ ANDERSON Chris, *La Longue Traîne*, Pearson, 2009 (2ème édition)

ne devrait pas se traduire automatiquement par une part laissée aux RD réduite à peau de chagrin. Mais cette théorie, selon laquelle la part de marché cumulée des produits de niche du dit marché reste significative par rapport au total, ne se vérifie pas empiriquement dans l'industrie cinématographique. De fait, plus qu'une concentration du marché, nous observons une hyper-concentration.

Le cinéma de recherche ce n'est pas que des films, ce sont aussi des salles labellisées. Le label des films sert en premier lieu à cela : permettre de classer les salles selon le nombre de séances RD présentes dans leur programmation. En effet, les films art et essai servent à la part automatique de ces classifications qui compte pour 80% dans les résultats de la subvention AE.

En revanche, le parc cinématographique art et essai connaît une évolution positive : nous pouvons noter une hausse de 7% des établissements classés art et essai en France par rapport à la période lissée 2017-2019, ils sont au nombre de 1282 et +10% du nombre d'écrans dans ces mêmes salles. Les cinémas classés AE représentent 63% du nombre de cinéma actifs en France et 46% des écrans. En moyenne entre 2019 et 2021, 390 de ces salles sont labellisées, soit 17% supplémentaires que sur la moyenne 2017-2019.²⁴ Il y a néanmoins une baisse notable à 275 établissements labellisés RD en 2022.²⁵ Ce creux peut sûrement s'expliquer de la même manière que celui de 2017 par des effets de marché où peu de films RD porteurs sortent ces années-là et auxquels se juxtaposent les contraintes sanitaires du début de l'année. Le nombre de salles recherche reste ainsi extrêmement corrélée à cette question de l'offre.

Les questions de rentabilité sont toutes autres que celles du marché pour les films RD. Tout d'abord, la recette via le billet d'entrée est souvent inférieure au taux moyen pratiqué. Cela s'explique du fait que les films RD sont pour la grande majorité diffusés dans des salles AE où le prix de la place est moins élevé. Par ailleurs, les entrées sur ces films sont couramment réalisées par des porteurs de carte, qui est logiquement une part du public habitué urbain, qui nivelle également cette recette finale. Le montant est fixé à partir d'un tarif de référence pour chaque entrée. « Chaque formule d'abonnement comprend donc un tarif de référence unique agréé par la puissance publique. Il est

²⁴ CNC, Etude prospective, *Premières rencontres des cinémas recherche*, Op. cit.

²⁵ CNC, Etude prospective, *Géographie du cinéma en 2022*, à l'occasion du 78^{ème} congrès de la FNCF le 18/09/23, p18

aujourd'hui fixé à 5,08 euros pour Gaumont Pathé et à 5,12 euros pour UGC. »²⁶ Malheureusement, les données sur l'utilisation des cartes illimitées sont chassées et gardées par les opérateurs. Les exploitants que j'ai rencontrés en entretien ou lors de mon cursus à la Fémis ont néanmoins témoigné de l'importance de celles-ci dans les entrées de leur établissement. Au fur et à mesure, la réalité du label devient de soutenir des films qui en ont besoin d'un point de vue financier, d'où la prime aux films fragiles pour encourager la diffusion et récompenser la prise de risque faite par les exploitants programmant déjà ces films. Cet accompagnement financier est présent dans d'autres groupements et associations comme le GNCR, l'ACID ou l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma (ADRC). Ces trois structures vont notamment participer à l'organisation de séances animées partout sur le territoire dans leurs salles adhérentes et apporter une aide financière pour rémunérer les intervenants et rembourser les frais de transports.

Ces réalités économiques des films recherche corroborent la fragilité actuelle des distributeurs indépendants de films comme en témoigne la fin de Rezo Films, d'Urban Distribution ou la pause de Météore Films. « Logiquement, ces phénomènes mènent à une concentration des recettes. En effet, l'ensemble de ces phénomènes de concentration amènent obligatoirement à une concentration des entrées et des encaissements par les distributeurs. »²⁷ Concernés par ces phénomènes de concentration, cela ne manque de révéler l'urgence de la réforme art et essai pour plus de régulation.

2. Une image de marque dépréciée...

Suite à cette étude statistique, un désintérêt du public pour les films RD apparaît clairement et s'intensifie depuis la crise sanitaire. Or, la diffusion de cette typologie de cinéma se faisait déjà à la marge. Ma volonté de traiter ce sujet est notamment née de mes expériences personnelles où j'ai eu le sentiment que le rejet des films labellisés RD ne venait pas tant des œuvres elles-mêmes que de toute l'image de marque qui y est associée.

²⁶ LASSERRE Bruno, *Cinéma et régulation. Le cinéma à la recherche de nouveaux équilibres : relancer des outils, repenser la régulation*, remis le 3 avril 2023, p38.

²⁷ REGNARD Zoé, *Vers une adaptabilité de la sortie nationale et des modes de diffusion des films en salles. Le cas des films soutenus par l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID), enjeux et perspectives*, mémoire de fin d'études du département distribution-exploitation de la Fémis, promotion 2023, p16.

Il y a une représentation *a priori* négative de ce que pourra être l'expérience en salle ou via un autre mode de diffusion, des films de mon étude.

a. Petite enquête sémantique

Les stéréotypes dépréciatifs sont légion, de fait ils influencent nécessairement le trajet décisionnel du spectateur face à l'offre pléthorique des films. Alors que les distributeurs indépendants actifs dans le cinéma de recherche n'ont pas des moyens financiers semblables à ceux de leurs confrères et souffrent de la restriction de la fenêtre de diffusion des films RD que nous avons évoquée, ces mots contribuent également à une marginalisation du cinéma RD dans l'espace public et critique.

Il me semble qu'il y a quelque chose à creuser dans la manière générale que nous avons de désigner ces œuvres. La langue est un premier élément marketing. La terminologie associée au cinéma de recherche est assez austère et peut très vite être source de malentendus.²⁸ En définissant le cinéma recherche, Mathieu Berthon, directeur et responsable de la distribution chez Météore Films, précisait justement : « On a souvent tendance à dire du cinéma de recherche que ce sont des films difficiles, exigeants ou d'autres adjectifs qui ne plaisent à personne, en tout cas qui ne me plaisent pas. »²⁹

Faisons un petit tour du champ lexical du cinéma RD : *recherche, découverte, difficile, diversité, niche, exigeant* ou encore *pointu*. Les termes de *recherche* et *découverte* tirent une certaine noblesse de leurs références directes à l'univers scientifique mais supposent dès lors une intellectualisation, parfois éloignée de l'ambition du cinéma RD de laisser la place au sentiment. Cela s'associe à l'idée d'un effort, de même que dans l'emploi de *difficile* ou *exigeant*, quelque chose qui se ferait dans l'inconfort et rejetterait toute forme de divertissement, alors même que le cinéma de recherche peut être du divertissement : ces deux aspects ne sont pas des bornes contradictoires. Clément Dussart, chargé de projet actions culturelles au GNCR et ancien responsable de distribution chez Norte, souligne que la profession a établi le parangon de vertu de l'art et essai dans les « films pointus », qu'on semble considérer à tort comme un aboutissement indépasseable de la cinéphilie.

²⁸ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

²⁹ Entretien avec Mathieu Berthon, réalisé le 23/02/24 dans les bureaux d'Ecce Films.

« Pointu ne veut rien dire. On parle d'une pyramide, donc cela voudrait dire que ce serait la pointe de la pyramide, je trouve que cela dévalue beaucoup les films. Toutes ces choses agissent comme les barrières à l'entrée symboliques dont parlait Bourdieu et il me semble que cette question de la pointe contribue à tout ça. On serait à la pointe du cinéma, c'est très élitiste de dire quelque chose comme cela. Niche, c'est différent parce que cela vient de quelque chose dans la musique, c'est un endroit où, à un moment, quand internet n'existait pas encore chacun avait un peu sa niche, sa spécialité. Je trouve cela moins péjoratif de parler de niche que de pointu. »³⁰

A ceux-là s'ajoutent leurs pendants propres aux salles de cinéma, qui pourraient tout aussi bien convenir aux soins palliatifs, *soutenir, aider, prise de risque...* Tout cela combiné à la situation de marché du cinéma donne une image dépréciative du cinéma recherche, une image dont peut souffrir également les musées d'art contemporain dans l'idée commune.

Il est important de saisir et signaler l'emploi de ces termes pour éviter des biais de confirmation dans le discours de chacun, les mots ont une valeur performative et participent à la création des habitudes des spectateurs, ces idées reçues abondent dans l'espace public. Ils sont d'autant plus des entraves à aller voir des films RD, dont l'accessibilité est déjà mise à mal. Il n'y a plus seulement la position de principe parfois observable, très élitiste, de dénigrement du cinéma commercial. Il subsiste bien entendu un mépris qui s'apparente à un mépris de classe ou géographique, mais également le refus d'un cinéma préjugé ennuyeux et qui demande plus d'investissement personnel.

Le cinéma de recherche est devenu une catégorie *hypergénérique*³¹ au même titre que le cinéma commercial, au sens où ces classifications se situent à un niveau supérieur du cinéma et des genres qu'on lui connaît (comédie, genre...). Ces subdivisions participent au cloisonnement des publics mais sont néanmoins obligatoires dans les perspectives de régulation du marché.

L'élitisme accordé au cinéma de recherche participe à cette image de marque dépréciée également. Qu'en est-il réellement ?

« J'ai toujours dit que l'élitisme, c'est le meilleur pour tout le monde, ça ne doit pas être pris comme un gros mot. La meilleure manière de respecter son spectateur c'est d'être exigeant. Si on amène un spectateur à venir voir un film aux Toiles, ça n'aura pas été en

³⁰ Entretien avec Clément Dussart, réalisé le 24/01/24 dans les bureaux du GNCR.

³¹ BUCH Esteban, *Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun* In : *Théories ordinaires* [en ligne]. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 43-62

s'appuyant sur une campagne de matraquage commercial ultra agressive voulant conquérir tous azimuts. Ce n'est pas du tout notre travail, on ne va pas s'excuser d'être minoritaire, au contraire, ça va être pour nous une manière de le revendiquer. Si vous allez au CGR à côté le mec qui s'en occupe n'a pas vu un seul film, il y a un gars sur toute la France qui décide de faire la programmation. Chez nous, peut-être que vous n'avez pas entendus parler de ces films mais nous les avons vus, ce sont des films sur lesquels on a un enthousiasme, on a envie de les partager avec vous. Il faut que ça soit un motif de fierté. Je n'ai aucun problème si quelqu'un vient me dire 'vous faites une programmation élitiste', j'ai des arguments à lui donner : « Ecoutez cher monsieur, les films que vous voyez au programme, on les a vus et on a considéré que c'était le meilleur de ce qui sort en ce moment au cinéma. On est des professionnels, c'est notre métier. Vous avez votre travail, le soir vous rentrez vous avez vos mêmes, vous n'avez pas le temps d'aller voir quinze films dans la semaine mais en tout cas, nous, notre choix, c'est ça. Venez le découvrir et on en reparle. » C'est quelque chose qui est hérité de l'époque où il y a une trentaine d'années on était à la caisse pour défendre les films, ce qui est un exercice super formateur, tu conseilles le spectateur et quand il ressort du film 2h après, tu en parles. Si le gars n'est pas content, tu te le prend plein cadre et à l'inverse s'il l'est, il se souviendra qu'il aura été aiguillé. Ces spectateurs se souviendront toujours qu'on les aura traités avec respect et qu'on aura fait confiance à leur intelligence. »³²

Le problème n'est pas tant de supposer l'élitisme des films, qui rentrerait dans les objectifs d'une labellisation telle qu'ils sont définis par Aurélie Pinto mais de questionner les spectateurs eux-mêmes. L'origine de la mauvaise image de ces films auprès du public en général ne réside pas tant dans l'élitisme qui serait intrinsèque aux œuvres mais dans le prétendu public associé à ces œuvres. Ainsi dans l'esprit d'une majorité de personnes, l'évocation du terme « recherche » ne renvoie plus directement à l'idée d'un certain type de films mais à une image déjà supplantée par celle du public qui apparait comme celui intéressé par ce type de films. L'image de marque du cinéma recherche me semble réunir sans distinguer les spectateurs et les films eux-mêmes, chacun nourrissant les présupposés de l'autre, sans jamais que les deux entités soient distinctement interrogées sur cette question.

b. Un public type ?

« **Jean-Marie Straub** : Si les gens avaient vraiment la possibilité de choisir entre les films de Glauber Rocha et les films d'un employé de l'industrie, les films de Glauber Rocha seraient en droit de bénéficier d'une publicité identique et d'être projetés dans des cinémas accessibles au plus grand nombre. Qui sait ce qui se passerait alors ? Comment le savoir ? Car l'expérience n'a jamais été tentée. Nous n'avons jamais essayé.

³² Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

Glauber Rocha : Le principe du réseau « art et essai » est aujourd’hui réactionnaire, car il impose un certain type de films et tend à créer son propre marché en circuit fermé. Du scénario à la projection, un film est catalogué « art et essai ». C’est une attitude très bourgeoise, très réactionnaire, très élitiste. Le public vient voir ces films en adoptant des comportements très snobs. »³³

Comme lors de la première citation mise plus tôt en exergue, ces deux cinéastes qu’on peut aisément associer au cinéma de recherche, s’énervaient des difficultés que rencontraient leurs œuvres pour atteindre le grand public. Si Glauber Rocha trouvait que « l’art et essai » entraînait une attitude très bourgeoise, cela s’est aujourd’hui déplacé sur la RD, suite à la perte de sens des films AE, terme qui ne veut plus dire grand-chose artistiquement parlant. Plus encore, Straub allait jusqu’à dénigrer son propre public devant lui. « Lors des présentations régulières à la Cinémathèque Française de leurs dernières réalisations, Straub provoquait la salle dans un numéro un peu systématique où les spectateurs étaient traités de ‘petits bourgeois’ auxquels ces films n’étaient pas véritablement destinés. »³⁴ Il déplorait également les ratios entre néophytes et cinéphiles, que l’on retrouve aujourd’hui dans la crise de cinéphile que je préciserai plus tard. Ces véhémences sont-elles fondées ?

Je préférerais ici le terme d’élites géoculturelles³⁵ à celui marxiste de « petit bourgeois », il me semble qu’il y a dans les mots de Rocha une certaine réalité de ce qu’est le public actuel des films RD. Les différents bilans et études du CNC ne précisent pas les données de fréquentation ou le profil du public pour les films RD, le détail est seulement fourni pour les films et les établissements recommandés ou non AE. La mesure est imprécise mais apporte tout de même certains éclaircissements, les films RD étant diffusés à plus de 83,3% dans des salles recommandées AE.³⁶ Il y a un problème depuis longtemps identifié avec le public des salles AE qui est que celui-ci est vieillissant, la part des 50 ans et plus avoisine les 43% (près de 5 points supplémentaires par rapport aux salles généralistes), le chiffre est plus révélateur encore dans la part des retraités soit 22,9% (contre 16,7% pour les autres établissements)³⁷. Ces derniers rentrent dans la

³³ DEBORDEMENTS, *Cinéma/Politique, Le cinéma commencera quand l’industrie s’arrêtera*, Op. cit., p32.

³⁴ UZAL Marcos, *De la résistance à la joie* dans Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Les armes aux yeux*, Cahiers du cinéma n°794, janvier 2023, p5.

³⁵ Terme qui associe la classe sociale à l’ancrage géographique, préférable pour évoquer les différentes accessibilités du cinéma, à la fois dans son accès physique et plus intellectuel.

³⁶ CNC, *Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographiques*, Novembre 2023, p59.

³⁷ CNC, *Etude prospective, Géographie du cinéma en 2022*, Op. cit., p27.

catégorie des inactifs avec les étudiants, qui sont les plus nombreux à venir en salle de façon générale – aux alentours des 30% – sans différence réelle entre les établissements classés AE ou non. (2 points de plus pour les non-recommandés). « Les enquêtes sur le public montrent que la sortie au cinéma est prisée par les personnes dotées d'un niveau d'instruction supérieur et par les étudiants. »³⁸ Or, les étudiants sont tout aussi présents dans les établissements recommandés AE que les généralistes. Qui plus est, les CSP+ sont moins nombreux dans les salles AE : 22,3 %, contre 26,4 % dans les cinémas non classés.³⁹ Je m'attendais plutôt au regard des postes occupés par les CSP+ – une certaine élite économique – à ce que la part soit plus élevée dans les cinémas censés diffuser « leurs œuvres les plus exigeantes ». Néanmoins, il est tout à fait possible que le niveau d'instruction dont parle le CNC se reporte dans la part des retraités inactifs. Si beaucoup de mes interlocuteurs ont souligné la part des habitués dans leur public pour les films RD, on ne retrouve pas cette réalité dans les chiffres globaux de l'AE. Les assidus et les réguliers (qui composent la part du public dite des habitués) sont un peu moins présents dans les salles classées AE qu'ils le sont dans les salles généralistes.⁴⁰

Cependant, ces données sont à faire entrer en résonance avec les particularités géographiques des films RD. Il y a une réalité géographique indéniable à cette typologie de cinéma : ce sont des films très parisiens. Les coefficients Paris/Province sont généralement très faibles et la répartition des entrées sur le territoire français est inégale ; la programmation parisienne est un casse-tête à part du reste du territoire français pour les distributeurs et les réseaux de salles. « Le parcours de ces films « d'excellence » révèle le poids incontournable de Paris : si la capitale est considérée comme un « marché directeur » pour l'ensemble des films, elle concentre encore plus fortement la fréquentation des films RD. En effet, un tiers des entrées de ces films est réalisé à Paris, contre moins de 15 % pour l'ensemble des films [à partir des données CNC de 2008]. »⁴¹ On entend souvent dire de Paris que la ville est très cinéphile, cela se vérifie d'un point de vue statistique. En effet, l'indice de fréquentation 2023 de Paris est sans équivoque, il est à 7,28 (sachant que la ville draine également un nombre important de spectateurs venus des départements limitrophes) contre un indice de fréquentation à 2,29 pour la

³⁸ *Ibid.*, p55.

³⁹ *Ibid.*, p27.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p103.

moyenne nationale⁴². En ce sens, l'UGC Ciné Cité Les Halles était le cinéma le plus fréquenté au monde en 2022 avec plus de 2,22 millions de spectateurs. Pour revenir au plus près des films RD et des salles labellisées, en 2008, « le MK2 Beaubourg réalise à lui seul près de 40 % des entrées parisiennes des films du premier groupe [c'est-à-dire les films RD sortis sur moins de 10 copies] et reçoit par ailleurs la subvention AE parmi les plus importantes à l'échelle nationale.»⁴³ Or, si la part des CSP+ n'est pas supérieure à celle des CSP- dans les établissements recommandés AE, contrairement à l'analyse du public des salles généralistes sur l'ensemble du territoire, cette part des CSP+ est prépondérante dans le public des établissements parisiens. En effet, cette dernière atteint 36,2% contre 25% sur le plan national⁴⁴. Sachant alors que les films RD sont diffusés en majorité dans les salles AE et réalisent une large partie de leurs entrées à Paris, je pense pouvoir supposer que la part des CSP+ est plus présente pour les films RD que pour les films AE en général. Il faut cependant souligner que la population parisienne elle-même comprend beaucoup de CSP+ : 42,7%, soit 17,2% de plus que sur l'ensemble du territoire. Les données concernant la part du public assidue sont drastiquement différentes pour Paris. Cette dernière monte à 32,2%⁴⁵, contre 13,9% spécifiquement pour toutes les salles AE françaises.

Le manque de données sociologiques spécifiques aux films RD est assez handicapant ici, je suppose simplement que la combinaison des différences entre le public parisien et celui de l'ensemble du territoire ainsi que celui spécifique des salles AE se retrouve imbriquée dans le profil du public des films RD. Partant du principe que les exploitants étaient ceux qui connaissaient le mieux leur public, voici l'analyse que certains font de leur public RD. Pour Séverine Rocaboy, bien qu'elle n'ait pas encore de données objectives, la part des CSP+ est conséquente, elle constate cependant une recrudescence du public jeune sur les films recherche. Ils sont plus présents que sur les films classés AE et surtout friands des séances avec rencontre.⁴⁶ Il est également logique que les spectateurs habitués soient ceux qui viennent le plus au cinéma, vu la fréquence de leurs venues, ils se retrouvent nécessairement devant des films moins porteurs, Malo Guislain abonde en ce sens. Il me précise néanmoins que dans cette part du public RD

⁴² CNC, Etude prospective, *Géographie du cinéma en 2022*, *Op. cit.*, p49.

⁴³ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p104

⁴⁴ CNC, Etude prospective, *Géographie du cinéma en 2022*, *Op. cit.*, p107.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

des Cinéastes, il y a de plus en plus de parisiens qui ont quitté la capitale pour Nantes et viennent désormais régulièrement en salle chez lui.⁴⁷

Suite à l'élargissement des plans de sortie précédemment évoqué, les films dont la SN ne dépasse les dix établissements sont rares, ce pourquoi je propose aujourd'hui de me pencher sur les entrées Beaubourg du dernier film d'Angela Schanelec sorti sur 24 copies par Shellac le 08/03/24. *Music* totalise 2009 entrées en S4, avant de passer dès sa S5 en dessous des 20 séances hebdomadaires (et terminer sa course à 2096 entrées totales en S11). Sur les 2009 entrées des quatre premières semaines d'exposition, 1174 sont réalisées uniquement à Paris, soit 58,4% des entrées. Le film reste deux semaines à l'affiche du MK2 Beaubourg, à 42 séances la première semaine, puis 14 la seconde et il réalise respectivement 423 et 137 entrées. Pour être exhaustive sur sa programmation parisienne, je précise que *Music* a obtenu une deuxième copie MK2 uniquement en SN en demi-programme (20 séances sur la semaine) et qu'il a été également diffusé lors de la SN et durant cinq semaines au Saint-André-des-Arts, cinéma exploité par Shellac. L'Archipel le programme en continuation dès sa S5. Le film a-t-il vraiment atteint son plein potentiel au terme de ces 2000 entrées ? Il est pourtant réalisé par une autrice dont la filmographie est reconnue par la critique, doublement récompensée à la Berlinale et deux fois présente dans la section *Un certain regard* du Festival de Cannes. Cet exemple est un parmi tant d'autres dans les réalités de diffusion des films RD peu porteurs.

Voilà le constat fait d'un certain parisianisme des films. Néanmoins, il ne faut pas noircir le tableau, on peut souligner des contre-exemples et des engouements notables hors de la capitale sur des films jugés pourtant *a priori* inaccessibles. C'était le cas par exemple pour le dernier film de Wang Bing en date, *Jeunesse (Le Printemps)*, distribué par Les Acacias le 3 janvier 2024. Malgré sa sélection à la Compétition officielle du Festival de Cannes, il a en effet de quoi être effrayant sur le papier pour un public non-habitué – même habitué – en présentant une œuvre documentaire de 3h35 en langue originale sous-titrée (ici le mandarin) suivant des jeunes travailleurs dans une usine de confection textile à Zhili. Sa fréquentation est elle aussi très parisienne : 44% des entrées sont réalisées à Paris sur les 10 360 totales (55% si on prend les données Paris/Périphérie). Ainsi, 1455 entrées sont réalisées au seul MK2 Beaubourg qui a tenu le film deux

⁴⁷ Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

semaines au programme. Le Reflet Médicis garde le film durant quatre semaines et totalise 1355 entrées. Cette fréquentation parisienne participe à l'accélération de la vie des films : de la sorte, Beaubourg réalise 14% des entrées totales du film en deux semaines de programmation, pourtant sorti sur 41 copies en SN.

Malgré cela, il y a tout de même des séances porteuses ailleurs. Lors d'une séance-événement du film en présence du réalisateur le dimanche 21 janvier au Jacques Tati de Saint-Nazaire, 127 personnes sont venues assister à la projection. Qui plus est, au-delà de la seule durée du film, il fallait compter 1h30 de débat supplémentaire, ce qui renvoyait l'évènement à une durée totale de 5h, un temps potentiellement repoussoir. « Ça existe, ce n'est pas rien. C'est une ville, mais une ville ouvrière pour un film qui traite en plus de la condition ouvrière. »⁴⁸ Pour sa troisième semaine d'exploitation, lors de laquelle l'évènement que nous venons d'évoquer a eu lieu, le Jacques Tati se place en deuxième meilleure salle sur le nombre d'entrées avec 147 spectateurs sur 2 séances, derrière le Reflet Médicis à 217 entrées sur 7 séances et devant le MK2 Beaubourg à 140 entrées également sur 7 séances hebdomadaires. Je reviendrai néanmoins par la suite aux séances événementialisées et ce que cela implique sur les entrées à court et long-terme.

Cette concentration des entrées d'un point de vue géographique, se reporte naturellement dans les autres grandes unités urbaines françaises. Mathieu Berthon me résumait ainsi : « nos films et nos enjeux sur le cinéma recherche, c'est Paris et 40 villes clefs. »⁴⁹ La fréquentation se contient majoritairement dans ces seuls espaces urbains. L'inaccessibilité des films se joue d'abord ici, au-delà du contenu de l'œuvre, dans une diffusion au maillage territoriale lâche. Par ailleurs, il y a une difficulté pure d'accès à l'information pour savoir que ces films existent, surtout hors de Paris. Si les budgets des petits et moyens distributeurs actifs dans le cinéma RD ne permettent pas d'avoir un affichage parisien régulier, naturellement, ils ne peuvent encore moins se le permettre sur l'ensemble du territoire national.

Pour pallier ce manque, il existe des relais à cette typologie singulière de cinéma autres que les salles labellisées recherche ou celles adhérentes au GNCR, il s'agit des associations régionales de diffusion recherche telles l'ACOR, l'ACRIF, l'ACAP... qui travaillent à décloisonner géographiquement la RD. L'ACID réalise également un travail

⁴⁸ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

⁴⁹ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

exemplaire sur l'ensemble du territoire pour aider à la diffusion des films par son travail autour des œuvres qu'ils soutiennent et qui sont, rappelons-le, automatiquement labellisés depuis peu, au travers de séances événements ou de son réseau de jeunes ambassadeurs.

Il ne faut pas nier un certain élitisme au cinéma recherche mais le réaffirmer d'abord envers les films comme gage de leurs qualités et de la réalité historique de sa création, le cinéma RD provenant des universitaires, intellectuels ou encore des critiques. L'inaccessibilité me semble surtout provenir de différentes barrières qui empêchent l'accès, qu'elles soient géographiques, informationnelles ou liées aux habitudes.

3. ...pourtant essentielle à l'écosystème

a. L'innovation contre l'uniformisation

Les films RD peuvent également s'envisager dans une tradition scientifique et être définis comme « le secteur de pointe de l'AE, puisque, d'une part, ils répondent aux critères les plus restrictifs de la qualité cinématographique et que, d'autre part, par analogie avec n'importe quel secteur industriel (RD faisant écho au secteur Recherche et Développement) ils sont censés représenter les œuvres les plus innovantes de l'offre cinématographique, assurant ainsi l'une des conditions de la perpétuation du marché. »⁵⁰ Le cinéma de recherche permet la liberté totale d'expérimenter les professionnels rencontrés évoquaient en amont, de cela né un vivier de cinéastes à même de fournir à l'industrie des auteurs. Lors de la table ronde du GNCR du 9 janvier 2024, il était fait état d'une crainte d'un appauvrissement du renouvellement des auteurs du fait de la baisse de la visibilité des films de la diversité et que cela renforce les phénomènes de concentration actuels. Ces mécaniques s'auto-alimenteraient dans un cercle vicieux. La question de la radicalité pointe ici, au sens où il y a un refus d'atténuer une expérience artistique en vue de commercialiser un produit. Cette dichotomie est bien connue dans l'histoire du cinéma de recherche, Boris Spire, ancien directeur de l'Ecran à Saint-Denis et ancien président du GNCR, revient sur ce point historique : « Je suis cependant arrivé dans un contexte de crise d'identité et de personnes, deux courants s'affrontaient, les tenants d'un radicalisme certain - où les films RD devaient être défendus coûte que coûte - et une voie plus douce qui supposait de mieux prendre en compte le réel et un certain ralentissement

⁵⁰ PINTO Aurélie, *Op. cit.*

de la fréquentation sur notre corpus de films »⁵¹. La radicalité au sein de la recherche fait débat, car dès sa réussite d'un point de vue mercantile, chacun peut être tenté de mettre de côté ce qui a été l'origine de ce succès – la radicalité, l'originalité, du moins un vrai travail de recherche – pour tenter de réappliquer une recette.

Dans son travail de contextualisation historique, Clément Dussart revenait justement sur le clivage au sein de l'AFCAE ayant entraîné à la fois la création du GNCR en 1991 et le label RD. Clivage notamment initié par Jean Lescure qui, entre autres, voulait abandonner la version originale sous-titrée qu'il trouvait trop élitiste et souhaitait ouvrir l'art et essai aux multi-écrans en accordant une voix par salle au lieu de la voix unique par exploitant en vigueur. Au travers de ces mesures, l'objectif était clairement de poursuivre les logiques de rentabilité de l'art et essai, quitte à rogner sur les réalités mêmes de ces catégories de films et leurs modalités de diffusion (en ouvrant on ne peut plus grand la porte aux multiplexes par exemple). « Forte du succès incontestable de cette politique culturelle, l'industrie, plus prolifique que jamais, souhaite s'ouvrir à un public plus large. »⁵² Or, cela conduit de fil en aiguille à « une perte d'efficacité (tant symbolique qu'économique) du label, dévalué du fait de son extension et d'une programmation accrue des films AE “porteurs” au détriment des films économiquement plus fragiles »⁵³. La question se repose actuellement dans les tergiversations de la réforme art et essai sur laquelle je reviendrai plus en détails par la suite.

La radicalité est la base même de la création du cinéma recherche. Clément Dussart abonde toujours en ce sens aujourd'hui : « c'est important de montrer la radicalité, c'est de là qu'émergent des grands cinéastes qui finissent par peut-être devenir plus conventionnels. »⁵⁴ La politique culturelle à la base du cinéma RD justifie cette opinion, tout le marché de cette niche s'est constitué autour de cela. Mathieu Berthon réitère ce vœu tout en convoquant le parallèle avec la science :

« Je ne fais qu'accompagner des chercheurs : en fait ce qui m'intéresse, c'est qu'on donne les moyens aux chercheurs de s'exprimer. Selon moi, on devrait massivement investir dans le cinéma de recherche puisque c'est la préparation de l'avenir. Chercher, je trouve ça très beau, ça veut dire qu'on doute de pouvoir trouver. Je pense qu'on est aujourd'hui dominé par le marché, par des gens qui sont persuadés d'avoir trouvé et qui imposent des

⁵¹ 30 films, 30 salles, 30 ans du Groupement National des Cinémas de Recherche, *Revue d'entretiens autour du cinéma*, hors-série n°2, Répliques, Nantes, 2022, p10

⁵² DUSSART Clément, *La place du cinéma de recherche au sein de la distribution et de l'exploitation française*, mémoire de fin d'études du département distribution-exploitation de la Fémis, promotion 2018, p18.

⁵³ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p94

⁵⁴ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

choses qui sont en réalité très éphémères. Le cinéma de recherche a une portée à beaucoup plus long terme. »⁵⁵

En ce sens, je vais emprunter la métaphore alpiniste filée par Séverine Rocaboy : le cinéma de recherche s'apparente à un alpiniste explorateur qui va ouvrir la première voie à travers les montagnes, sans pouvoir *de facto* être assuré. Il est donc obligé de gravir à mains nues en affrontant le vide, il y a une vraie dimension de prise de risque (pour tout le secteur). Le cinéma AE serait quelqu'un qui emprunterait la même voie, mais avec désormais des pitons sur la paroi, l'ascension sera déjà moins risquée. Puis le cinéma commercial va construire un téléphérique et ça coûtera des millions.⁵⁶ Les cinéastes qui créent au départ dans ce cadre labellisé RD n'y sont pas cantonnés, rien ne les empêche de retourner sur la montagne et d'emprunter le téléphérique, il n'y a aucun engagement à rester dans une catégorie sur le long terme. Ni, à l'inverse de rester des chercheurs. Par ailleurs, le cinéaste se crée également un nom, une image de marque propre, qui peut ouvrir la carrière de ses films au marché, sans toucher à l'espace de création qui est le sien.

L'exemple phare et très actuel de l'importance de l'innovation du cinéma de recherche se retrouve dans la filmographie de Justine Triet. Presque devenu un poncif tant il m'a été cité lors de mes recherches, il caractérise vraiment l'importance de l'expérimentation RD dans l'écosystème général. Si le succès d'*Anatomie d'une chute*⁵⁷ est irréfutable, multirécompensé, avec une continuation comme cas d'école (autour des 300 copies hebdomadaires entre la S22 et la S30), il a bien fallu lui laisser un espace de création au départ. Son premier long-métrage, *La Bataille de Solferino* distribué par Shellac le 18/09/2013, sort sur 48 copies. Le film a notamment été soutenu par le GNCR et l'ACRIF. Martin Bidou revient sur cette sortie ayant pris le film dans plusieurs de ses salles : « je le fais à 100 entrées à Nîmes, 55 au dimanche chez Stéphane Libs à Strasbourg... Ce sont des films que je fais à 2 ou 3 séances par jour, c'est deux tiers d'un écran. Avec ce niveau d'entrées je ne paye pas mes salles, ne rembourse pas mes crédits... puis avec le coût de l'énergie... »⁵⁸ Qui plus est, parce que son modèle de salle n'a pas de recettes annexes, sans confiserie, sans publicité, les seules recettes proviennent de la

⁵⁵ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

⁵⁶ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

⁵⁷ *Anatomie d'une chute* de Justine Triet, distribué par Le Pacte (sorti le 23/08/23 sur 402 copies)

⁵⁸ BIDOUD Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, diffusée le 14 décembre 2023.

diffusion des films. « J'ai fini par dire au CNC : j'arrêterai de faire ces films car ce n'est plus tenable pour nous. Il faut quand même tenir compte de ça, si on veut que Triet nous offre une Palme d'or dont tout le monde profite. Les salles qui font *La Bataille de Solferino* par Shellac, il y a 10 ans, ce n'est pas rentable. Je passe ma semaine à rentrer des films qui ne sont pas rentables et dont je sais pertinemment qu'ils ne me rapporteront rien. »⁵⁹ C'est aussi un des arguments que met en avant le GNCR dans les discussions autour de la réforme : conserver un espace de diffusion suffisant pour la découverte de nouveaux auteurs qui seront ensuite sortis par les plus gros distributeurs de cinéma AE comme Diaphana, Le Pacte, Pyramide, etc.⁶⁰

Si les problèmes de rentabilité sont importants pour les salles à la sortie de ces films, ils se posent d'autant plus pour le distributeur qui doit rembourser son MG et ses frais d'éditions avec ce seul film et les diverses subventions possibles. Ce maillon le plus à risque dans la chaîne fait un pari sur le long terme, celui d'affirmer que ce film nécessite de sortir et aura surtout une valeur symbolique, qu'il représentera quelque chose plus tard, au-delà des entrées qu'il fait au moment de sa sortie. Le propre de la recherche en somme. « Ce sont des films qui se rentabilisent et qui s'imaginent sur le long terme : dire dix ans plus tard qu'on a sorti ce film recherche précisément c'est une fierté, le dire sur le coup c'est desservir son film. »⁶¹

Pour évoquer la réalité économique de la distribution dans son rapport, Pierre Kopp évoque une configuration d'« oligopole avec frange et queue de comète »⁶², qui serait la norme des secteurs où l'innovation stimule l'écosystème général, comme c'est le cas ici. Ainsi, un petit nombre de vendeurs de grande dimension (l'oligopole) ont le monopole de l'offre sans plus aucune prise de risque financière à effectuer, cette partie étant assurée par leurs comparses :

« La fonction des entreprises de la « frange » est de découvrir les nouveaux talents et d'innover dans les méthodes de commercialisation. La petite taille des acteurs de ce groupe leur offre une flexibilité plus importante que celle des grands groupes. Le destin des distributeurs indépendants et de leurs entreprises de la « frange » est de faire faillite si leur innovation stratégique ou les talents qu'ils ont découverts s'avèrent peu porteurs ou d'être « pillés » par les grands groupes s'ils engrangent plusieurs succès. En effet, une fois un réalisateur devenu 'bankable', il est tenté de rejoindre un grand groupe, ce qui

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

⁶¹ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

⁶² KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p31

empêche les distributeurs indépendants de capitaliser sur leur prise de risque initiale. Les entreprises de la « frange » sont donc condamnées à rester de petite taille [...]. D'une certaine manière, les grands groupes de l'oligopole externalisent vers la « frange » leur recherche et développement (R&D). »⁶³

b. Il y a trop de films qui sortent. Lesquels ?

Il est une assertion qu'on entend beaucoup dans le monde professionnel, qui plus est dans les discussions autour de la modification de la chronologie des médias, voire même hors de celle-ci quand les spectateurs tentent de connaître toutes les sorties que propose un mercredi : « il y a trop de films qui sortent ». Lesquels ?

La réponse change selon si on se place dans une logique culturelle ou commerciale, en oubliant souvent que les deux sont liées. Plus précisément, cela questionne la demande de la diffusion des films RD. Dans une réflexion strictement commerciale et concurrentielle, la sortie en salles du cinéma RD n'a pas de sens, il s'agit d'un marché réduit, qui tend à s'amoinrir de plus en plus depuis la crise covid et n'a pas de rentabilité immédiate alors même que le reste du marché se caractérise par une offre abondante et des contenus en concurrence pour la captation de ce public. Les films RD continuent de circuler selon des principes concurrentiels mais la demande sur ces derniers est à faire.

J'emploie à dessein le terme « contenu » pour évoquer la réponse que me semble dessiner le gouvernement à la fameuse question « Lesquels ? » et plus précisément Dominique Boutonnat, président du CNC depuis 2019. En effet, ce dernier remettait peu avant sa nouvelle prise de fonction son *Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles* dans lequel il annonçait : « La bataille de demain sera la bataille des contenus ». ⁶⁴ Le terme est bien loin de ceux qui constituaient mon approche sémantique, il n'en reste pas moins d'*a priori* (à des sens bien contraires que ceux qui concernaient mes précédentes interrogations) à ce mot qui en appelle surtout au remplissage malgré la mention en rajout « de qualité » qui lui est accolée. L'audiovisuel serait le lieu du progrès principal. En ce sens, il souhaite « accroître la rentabilité des actifs (les œuvres) » afin de faire la part belle à « de nouveaux

⁶³ *Ibid.*, p32

⁶⁴ BOUTONAT Dominique, *Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles*, Décembre 2018.

investisseurs privés financiers »⁶⁵ qui pourraient être les leviers nécessaires à cette demande d'autonomie. En ce sens, les films sont vus comme des objets d'investissements et appellent dès lors « la maximisation de la rentabilité des actifs »⁶⁶. Or, cela exclut les films de mon corpus d'étude qui sont dans des temps de rentabilité plus longs et ne doivent pas nécessairement, dans leur création, intégrer ces logiques commerciales de retour sur investissement, afin de pouvoir rester dans le cadre de l'innovation et de l'expérimentation.

Face à cette logique concurrentielle première, chacun est en droit de questionner l'intérêt de continuer à distribuer et exploiter du cinéma RD quand celui-ci pourrait-être simplement diffusé à travers d'autres fenêtres, préexistantes et nouvelles. « Est-ce que la diversité des films est un objectif partagé exclusivement par les élites culturelles ou la demande de diversité répond-elle aux attentes d'un public plus large ? »⁶⁷

Intuitivement, le jeu du libre marché indique que parmi l'offre de films existante chaque semaine en salles, il y a une concentration naturelle sur quelques titres qui attirent le public en nombre. « La diversité se réduit mécaniquement, sous l'effet de la concentration des moyens, autour d'un petit nombre de films. »⁶⁸ Les politiques culturelles existantes visent à préserver la diversité des films de cette réalité. Pourquoi faudrait-il lutter contre ce penchant naturel à la concentration des entrées sur des mêmes titres alors que la demande pour la diversité est minime ? Certains pensent ainsi qu'il profitable de désengorger le calendrier de sortie de films qui n'attirent pas les foules.

Répondre à question préliminaire revient d'abord à mettre en lumière un paradoxe de la demande. Les spectateurs ne réclament que le type de biens qu'ils consomment au préalable, légitimer absolument cette demande comme le meilleur pour chacun suppose que leurs choix seraient absolument éclairés et témoigneraient de leurs préférences. Si cette approche est communément admise quand on s'intéresse à la science économique, Pierre Kopp, en tant que professeur d'économie, révèle sa fragilité appliquée au cinéma : la consommation de films, en ce qu'ils sont des biens culturels, n'est pas une chose similaire à la consommation d'une autre marchandise, « précisément parce qu'un film est à la fois une marchandise et un bien culturel. Le fait d'être un bien culturel donne à l'acte

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p5.

⁶⁸ *Ibid.*, p6

de consommation d'un film des propriétés bien spécifiques qui obligent à repenser les attentes de diversité prêtées au public. »⁶⁹. *De facto*, dès qu'on évoque la marchandisation de l'art de façon plus générale, on se soustrait au moins en partie au principe bien connu de souveraineté du consommateur, qui agirait comme déterminant de la production des biens. Dans le cadre des films RD, il convient de souligner que ce sont plus précisément des « biens d'expérience »⁷⁰, c'est-à-dire des biens dont on ne peut avoir le goût qu'après en avoir été spectateurs. Or, « fautes d'écrans, la prophétie selon laquelle 'les gens n'aiment pas les films difficiles' devient auto-réalisatrice. [...] L'attente de diversité émanant du public n'est pas une donnée exogène inscrite dans l'ADN du goût dominant mais elle est endogène, c'est-à-dire très largement déterminée par la palette des choix offerts. »⁷¹ Cela rejoint les difficultés d'accès à l'information qui régissent actuellement la plupart des sorties des films RD. Par ailleurs, il faut également faire mention de l'intérêt de la « valeur d'option »⁷² de ces films, hors des habitudes personnelles de spectateur via leurs choix de consommation, chacun peut être enthousiaste à l'existence d'autre chose, d'une diversité réelle dans le cinéma. Il en va de même qu'un client de la FNAC peut souhaiter l'existence d'une librairie indépendant, voire même hors de l'art, qu'un habitué d'hypermarché se réjouisse de la création d'une épicerie locale qui fait plus attention à la qualité des produits de son offre générale. Cette valeur d'option vaut tant pour les films eux-mêmes que pour les salles de cinéma qui les diffusent.

Pierre Kopp répond sans équivoque à cette interrogation préalable : « Il est donc clair à nos yeux que la politique culturelle qui soutient la diversité de l'offre cinématographique n'est pas un caprice des élites mais bien une politique qui rencontre les vœux du public. »⁷³

Si l'importance de laisser des créneaux à la diversité dans les salles est établie, certains évoquent des fenêtres de diffusion diverses et envisagent d'inscrire plus hors-marché ces films singuliers peu rentables. Les plans de sorties s'élargissent et la vie des films s'accélère, en accentuant la nécessité du travail de continuation, l'arrêt et la diminution des sorties nationales pour les films RD intéressent. En effet, cela laisserait au public le temps de rencontrer le film, après qu'il ait circulé, etc. Il faut néanmoins que

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

ce dernier ait pu circuler. En ce sens, le jour de sortie reste primordial pour un distributeur, aussi petit soit-il et soit son budget promotionnel. Loris Dru-Lumbroso, chargé de communication chez Capricci Films précise justement que « notre meilleure alliée, c'est la presse. La date de sortie, c'est aussi la date où le film a une existence médiatique, c'est très important pour le public. »⁷⁴ Au-delà des seules réflexions de distribution, c'est un enjeu de reconnaissance du cinéma RD, qui rentre dans les motivations d'une labellisation et dans l'affirmation que faire exister et diffuser cette typologie de cinéma décriée est de l'ordre de l'intérêt général. Bourdieu l'explique ainsi :

« *Faire date*, c'est imposer *sa marque*, faire reconnaître (au double sens) *sa différence* par rapport aux autres producteurs et surtout par rapport aux plus consacrés d'entre eux ; c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions occupées, en *avant* de ses positions, *en avant-garde*. Introduire la différence, c'est produire le temps. On comprend la place qui, dans cette lutte pour la vie, pour la survie, revient aux *marques distinctives* qui, dans le meilleur des cas, visent à repérer souvent les plus superficielles et les plus visibles des propriétés attachées à un ensemble d'œuvres ou de producteurs. Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer. »⁷⁵

Ce n'est pas une mince affaire que de définir un film RD, mais il est plus difficile encore de positionner ce à quoi doit servir commercialement ce label. La valeur d'une labellisation en soi n'est pas des moindres. Aurélie Pinto explique ainsi que « plusieurs travaux de socio-économie tendent à montrer que la qualification des produits est l'un des fondements de la construction des marchés en ce qu'elle correspond à la mise en place de conventions et de normes relativement stables reposant sur des 'dispositifs de jugements'. »⁷⁶ La désaffection de la salle pour cette typologie de films est un risque à long-terme pour l'ensemble du secteur, celui d'une uniformisation généralisée. Dans des réflexions plus courtermistes, il y a des risques très concrets de faillite des entreprises de distribution « de la frange »⁷⁷ et des salles art et essai qui prennent des risques de programmation notables, ainsi que des difficultés de production pour financer dans des budgets convenables les films RD. A cela s'ajoute l'accélération de la perte de fréquentation des films RD qui, dans un cercle vicieux, participe à une dévaluation

⁷⁴ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

⁷⁵ BOURDIEU Pierre, « *La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques* », Actes de la recherche en sciences sociales, Vol.13, février 1977, p39.

⁷⁶ PINTO Aurélie, *Op. cit.*

⁷⁷ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p5.

symbolique de sa valeur aux yeux du grand public. Si celui-ci ne connaît pas nécessairement la dénomination « recherche et découverte », les autres adjectifs de définitions qui parcourent l'espace public sont d'autant plus repoussant et renvoient à une image potentiellement snobinarde. Les difficultés d'accès d'un point de vue géographique, social et le manque d'informations lié aux budgets d'édition restreints accroissent cette crise du cinéma RD. « Il y a une barrière symbolique à l'entrée qui est toujours la même, celle de savoir ce que l'on va voir. Il existe sans doute un plafond, même si on ne veut pas se le dire, il existe certainement. En revanche, je pense que si la recherche a dégringolé en termes d'entrée, cela veut dire qu'un jour des gens étaient prêts à se rendre en salle pour ces films et ne sont plus prêts à le faire, il faut savoir pourquoi. »⁷⁸

⁷⁸ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

II. POLITIQUE CULTURELLE ET REGULATION

L'interrogation qu'expose ici Clément Dussart est primordiale : avant même de penser à élargir le public intéressé par les films RD, il faut comprendre ce qui a entraîné une déperdition chez les spectateurs déjà présents et proposer des solutions pour contre-carrer ce qui se joue actuellement dans la réduction de la fenêtre de la diversité. L'analyse statistique a permis d'entrevoir certains effets conjoncturels, mais il ne faut pas négliger pour autant des causes structurelles à l'œuvre dans l'ensemble de l'art et essai. Ces questionnements sont à l'origine des demandes de réforme AE qui devrait très prochainement annoncer son verdict. Si la plupart des acteurs de la RD réclament une politique culturelle volontariste forte de la part de l'état, il y a des distinctions à souligner avec ceux plus proches de l'AE. La régulation de marché qui devrait découler de la réforme AE n'est pas attendue aux mêmes curseurs. Ces réflexions arrivent au moment où le marché est en plein changement de paradigme, ce à quoi s'ajoute des visions contraires autour de la concentration des entrées qui ne serait potentiellement pas aussi problématique que cela y paraît.

1. Les crispations autour de la réforme art et essai révélatrices de la fracture du marché

Evoquer les implications et les différentes demandes de la réforme art et essai, c'est tout d'abord révéler les prises de position des différents acteurs (du cinéma RD, AE et plus généralement du système français). Il faut resituer la parole de chacun et sa provenance pour tenter de comprendre quels sont les enjeux dans cette demande de politique culturelle et d'intervention étatique protectionniste. De toute évidence, il ne suffit pas de simplement gonfler les enveloppes *ad vitam aeternam* mais proposer de restructurer la diffusion et les maillons de la chaîne : « la politique du chèque ne peut pas être la seule politique⁷⁹ ». Jusqu'où doit-on enrayer le jeu du libre-marché ? Quelles seraient les conséquences de ce coup de frein ? Selon Stéphane Auclair, directeur et responsable chez UFO Distribution, « il faudrait qu'un encadrement, des contraintes, obligations, quotas, fléchages, accompagnent davantage les financements qui sont

⁷⁹ Cahiers du Cinéma, *Cinéma français, comment ça va ? Stéphane Auclair*, publié en ligne le 20/12/22

octroyés. Avec l'objectif en particulier de stimuler la fréquentation en salles *in fine*, car c'est tout de même encore pour la salle que les films sont produits, ou devraient l'être. »⁸⁰

a. La réforme art et essai : quelles attentes pour quels acteurs ?

Le sujet de la réforme de l'AE est multiple, cette dernière est réfléchi à partir du rapport Lasserre qui propose certaines prérogatives en vue de réguler le marché. Cela constitue de fait une première mouture de réforme et base de discussion. Par la commande de ce rapport et l'institution d'une réforme, il y a une volonté de la part du législateur qu'est le CNC de potentiellement réguler le système. Cela s'inscrit également à la suite d'une demande assez généralisée des différents maillons de la chaîne du cinéma français, comme elle a pu se faire entendre lors de l'appel aux états généraux du cinéma du 6 octobre 2022 qui a eu lieu à l'Institut du monde arabe. A l'heure où j'écris le mémoire, les directives de la réforme n'ont pas encore été communiquées par le CNC.

Dans la demande de réforme du système, la place de la régulation est hautement débattue au cœur de la profession, car si la crise est la plus forte pour les films RD, elle reste tout de même générale pour l'AE (la concentration des entrées et l'uniformisation des programmations s'effectuent à toutes les strates économiques du cinéma français). Bruno Lasserre synthétise cela au commencement de son rapport, au titre déjà évocateur pour mon étude, *Cinéma et régulation. Le cinéma à la recherche de nouveaux équilibres : relancer des outils, repenser la régulation* :

« Une première vision insiste sur la nécessité de renouveler des mécanismes de régulation publics et professionnels aujourd'hui dérégulés, au détriment de la diversité culturelle. Selon une seconde vision, au contraire, l'enjeu principal est de reconquérir le public par une offre commerciale attractive, si bien que l'intervention des pouvoirs publics risquerait d'être contreproductive. Ce débat intervient alors que plusieurs instruments juridiques, tels que les agréments des cartes illimitées ou les engagements de programmation, ne sont plus renouvelés selon leurs modalités normales depuis la crise sanitaire. Face à la grande diversité de dispositifs d'encadrement du secteur du cinéma, il apparaît nécessaire de rappeler, d'abord, que le droit de la concurrence et une régulation sectorielle construite pour répondre à des objectifs spécifiques de politique culturelle ne s'excluent pas mais se complètent. »⁸¹

Partant de ce principe de régulation, la réforme art et essai doit principalement répondre à deux enjeux distincts : discriminer davantage entre les salles art et essai

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ LASSERRE Bruno, *Cinéma et régulation*, *Op. cit.*, pp1-2

compte tenu de leur nombre qui avoisine les 1300 cinémas classés et donner plus de valeur à la part sélective dans cette classification, c'est-à-dire ne pas s'appuyer uniquement sur les données chiffrées sans une lecture attentive de la situation au cas par cas des salles, du travail effectué localement et du positionnement géoculturel de l'établissement étudié. Là où le bât blesse, c'est lorsqu'il s'agit de déterminer et d'ajuster les variables entre la part automatique et sélective. La problématique principale à cela est que l'enveloppe totale du CNC allouée à la subvention art et essai est fermée, bien que depuis dix années le CNC soit obligé d'ouvrir cette dernière puisqu'il y a de plus en plus de salles AE et que les montants dépassent.⁸² Ce budget « avait été porté de 16 à 16,5 millions en 2019, pour atteindre 18 millions en 2021 (avec des fonds du plan de relance) et passer à 18,5 millions pour 2023 avec l'adjonction d'une partie du Fonds Jeunes Cinéphiles. »⁸³ En 2022, 18 384 412€⁸⁴ ont été alloués au classement AE des établissements français des différentes catégories, qui sont déterminées selon l'implantation géographique du cinéma⁸⁵.

Catégories de la salle ⁸⁶	A	B	C	D	E
Nombre d'établissements 2022	93	24	255	213	697
Total € des subventions 2022	4 002 767€	927 991€	3 935 379€	3 145 146€	6 373 129€

« Pourquoi on se bagarre dans la profession ? C'est qu'à enveloppe fermée, ce qu'on va donner à l'un, on va le prendre à l'autre. [...] Il y a très longtemps, il y avait deux aides : l'aide à l'animation et l'aide art et essai (qui était plus sur la diffusion) ; un jour on a fusionné ces deux aides. »⁸⁷ On retrouve aujourd'hui dans les questionnements sur la direction de cet aménagement de l'AE, ces deux tenants comme pôles directeurs qui se disputent l'enveloppe en partage. Ces querelles étaient obligatoires, induites par le succès de la politique AE dont le CNC se félicite : le nombre grandissant de salles classées AE crée une tension budgétaire, qu'il est difficile de résoudre en raison de la grande

⁸² BIDOUE Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, *Op. cit.*

⁸³ Courrier de l'AFCAE n°293, Novembre 2023, Edito de Guillaume Bachy, p1.

⁸⁴ Résultats 2022 après appels du classement des salles art et essai, disponibles sur le site de l'AFCAE.

⁸⁵ CNC, Notice du classement art et essai 2024.

⁸⁶ Les catégories sont définies en deux groupes comme suit : groupe 1 pour les cinémas situés dans les communes-centres des grandes agglomérations (Catégorie A : commune de plus de 100 000 habitants, centre d'une agglomération de plus de 200 000 habitants & Catégorie B : commune de moins de 100 000 habitants, centre d'une agglomération de plus de 200 000 habitants, ou commune de plus de 50 000 habitants, centre d'une agglomération de 100 000 à 200 000 habitants) et groupe 2 pour les cinémas situés dans les agglomérations petites et moyennes (Catégorie C : agglomération de plus de 100 000 habitants, hors commune-centre de plus de 50 000 habitants & Catégorie D : agglomération entre 20 000 et 100 000 habitants & Catégorie E : agglomération de moins de 20 000 habitants, zone rurale), *Ibid.*

⁸⁷ BIDOUE Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, *Op. cit.*

hétérogénéité des établissements. « Du moment qu'il y a un périmètre aussi large de salles, il faut les servir toutes, elles ont toute une légitimité à faire partie du classement, mais il y a des questions de répartition de cette enveloppe d'argent et puis de reconnaissance plus grande de tel ou tel travail par rapport à tel ou tel autre. »⁸⁸

Pour ce qui est de la question de la diffusion, c'est-à-dire la part automatique du classement des salles en fonction du pourcentage des séances AE qu'elles effectuent, Bruno Lasserre proposait cela :

« Afin d'assurer une meilleure incitation à la diffusion des œuvres les plus exigeantes, il est proposé de renforcer la sélectivité du système, aujourd'hui critiqué sous deux angles : le classement « art et essai » d'un trop grand nombre de cinémas et la recommandation de films trop nombreux et, surtout, peu risqués pour les exploitants. Il est proposé d'agir sur ce second levier en tenant compte du potentiel économique des films, afin de mieux récompenser les exploitants qui programment les films les plus risqués. Les films d'art et d'essai disposant des plans de sortie les plus élevés – par exemple, 400 ou 500 établissements en première semaine – soit subiraient une décote dans le calcul de la subvention, soit ne pourraient représenter plus d'un certain pourcentage des films programmés. En contrepartie, la programmation des films les plus risqués, ceux dont les plans de sortie sont inférieurs à 80 établissements, pourrait faire l'objet d'un bonus ».⁸⁹

Ainsi, Lasserre préconise plus de sélectivité en proposant de pondérer l'aide selon la taille des plans de sortie. L'idée n'est pas de barrer l'accès aux salles mais de mieux répartir l'enveloppe. La classification AE des salles viendrait donc en soutien des films qui économiquement en auraient besoin et ce, décorrélé de leurs qualités artistiques. Certains films sortent sur peu de copies sans pour autant qu'ils aient une valeur RD ou un intérêt cinématographique fort. Dans les réflexions plus récentes, le CNC envisage d'autres critères à cette pondération : que celle-ci soit contingentée aux films, c'est-à-dire à leur qualité en prenant en compte les films qui sortent sur moins de 80 copies mais qui seraient également labellisés RD par exemple, ou bien que la pondération se porte sur le nombre de séances⁹⁰. Lors de notre entretien au mois de février, Corentin Bichet précisait que les réflexions étaient toujours sur le nombre de copies, qui reste un révélateur important du potentiel et des attentes d'un film, bien que les réflexions de séances soient importantes à l'heure où les modalités de programmation sont en pleine évolution⁹¹. Il s'agit en somme

⁸⁸ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

⁸⁹ LASSERRE Bruno, *Cinéma et régulation*, *Op. cit.*, synthèse des propositions n°11 et n°12.

⁹⁰ Table ronde du GNCR, Rencontre avec le CNC, *Quels sont les aménagements que le CNC souhaite apporter à l'aide Art et Essai ?*, *Op. cit.*

⁹¹ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

de majorer les films fragiles et minorer l'AE très porteur. Au sujet de la prise en compte du label RD dans les réflexions, il explique :

« La question de savoir justement si le critère recherche doit rentrer dans cet aspect est une vraie question qui est débattue. C'est certain que la légitimité du critère RD va s'en trouver fortement modifiée suivant qu'on prenne une option ou une autre. Soit on est dans une logique relativement économique qui serait plutôt celle des distributeurs de film, qui revient à dire que la fragilité est de sortir sur moins de 80 copies puisque cela voudrait dire que le potentiel du film n'est pas assuré... donc les films fragiles sont ceux-là, recommandés art et essai évidemment. Dans l'option inverse ; on ajoute une dimension esthétique, c'est-à-dire qu'on dit que ce qu'il nous intéresse de diffuser sur l'ensemble du territoire, ce n'est pas simplement les films qui sont fragiles sur le plan économique mais ce sont ceux qui sont intéressants artistiquement et qui vont permettre à des nouveaux auteurs d'émerger. Ce sont deux options un peu différentes. »⁹²

Venons-en désormais aux questions relatives à l'animation, soit la part sélective effectuée par les commissions régionales de classification des salles AE. Il est tout d'abord question de donner plus de temps à ces dernières pour effectuer cette tâche de reconnaissance et d'analyse du travail fourni. En effet, aujourd'hui « il y a un déficit d'évaluation qualitative du travail des salles. Cette dimension qualitative est manquante, tout le monde est d'accord pour le dire depuis des décennies mais ce n'est toujours pas résolu. Les commissions c'est de l'abattage et tout cela repose trop sur les chiffres [...] Je pense qu'une salle se détermine autant par les films qu'elle passe que par ceux qu'elle ne passe pas. »⁹³ La partie sélective permet également de corriger certaines inégalités du volet automatique. Les salles mono-écrans par exemple – principalement en zone rurale – qui passent un nombre de films RD conséquent peuvent être déboutées du label, en raison d'un nombre de séances trop peu élevé de ces derniers dû à un effet de seuil par rapport à leur nombre de séances totales.

RD – Recherche et Découverte

	C		D		E	
	Titres	Séances	Titres	Séances	Titres	Séances
1-2 écrans	25	175	22	130	15	75
3-4 écrans	30	210	27	156	18	90
5-7 écrans	36	252	33	188	22	108
8-10 écrans	44	303	40	226	27	130
+ de 10 écrans	53	364	48	272	33	156

Grille d'évaluation indicative de diffusion des films RD pour les catégories C, D et E⁹⁴

⁹² *Ibid.*

⁹³ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

⁹⁴ CNC, Notice du classement art et essai 2024, *Op. cit.*, p10

La sélectivité est essentielle et permet d'éviter une approche pauvre qui serait uniquement basée sur la comptabilisation des points, le travail de l'exploitant doit être mieux pris en compte et replacé dans les logiques locales, de la même manière qu'il y a des catégories AE selon la localisation de l'établissement. Par ailleurs, cela évite également un autre écueil, celui de ne faire des séances que sur des horaires moins porteurs sans travail autour simplement pour avoir le classement. Il y a ainsi une majoration et une minoration de l'aide à la suite de ce passage en commission. En moyenne après résultats, 80% du montant de l'aide est déterminé automatiquement, 20% via ce levier sélectif.

Toutes ces perspectives et ces variables deviennent des questions opérationnelles : réussir à mettre en œuvre de justes coefficients pondérateurs en vue de la minoration ou de la majoration, tant des films au sein des comptes automatiques que de l'aide générale après le passage en commission. La question des seuils est notamment débattue, tout autant que celles autour des deux pôles évoqués.

Guillaume Bachy, notamment président de l'AFCAE, souhaite soutenir les plus petits films, dans la même veine que le soutien dont avait fait preuve l'AFCAE en 2016 pour la prime des films fragiles et demande une augmentation de l'enveloppe allouée à ces films à l'intérieur de l'enveloppe générale.⁹⁵ Néanmoins, il y aurait un problème selon eux éthique à la minoration des films et parallèlement à cela, trop de pouvoir auprès des distributeurs qui pourraient à la fois décider volontairement de se limiter à 80 copies ou alors refuser de dépasser les 400 copies (si les curseurs étaient placés ici par exemple), ce qui rendrait l'accès des salles à ces films plus difficile. Ainsi, l'AFCAE est plutôt en faveur d'augmenter la valeur de la part sélective à 50/50 avec le volet automatique pour récompenser le travail des salles, en tout cas, de ne pas suivre les recommandations Lasserre.⁹⁶

A l'inverse, les salles du SCARE par exemple (représentées entre autres par Martin Bidou) sont plus en faveur de la réforme telle qu'elle est proposée dans le rapport, c'est-à-dire d'agir plutôt sur la diffusion. Ce qui revient à dire de façon plus schématique : être moins dans une dynamique d'aménagement du territoire auprès des petites villes mais d'inciter les salles qui prennent le plus de risque à continuer d'en prendre, dans un temps où ce choix est encore plus difficile compte tenu de l'état actuel du marché. « De l'autre

⁹⁵ BACHY Guillaume sur Boxoffice Pro L'Emission, diffusée le 19 octobre 2023

⁹⁶ *Ibid.*

côté du prisme, ça devient dramatique pour des salles comme les miennes de devoir continuer à assumer les sorties des films de la diversité. »⁹⁷ Les réflexions autour de l'animation impacteront peu ces salles-là, qui sont déjà au plafond des subventions. « Certains pensent qu'on est élitiste et qu'on veut prendre toute la part du gâteau, ce n'est pas ça, [...on] ne compense pas avec des films généralistes qui cartonnent comme *Les Trois Mousquetaires*. »⁹⁸

Bien entendu, le « macaron AE »⁹⁹ est essentiel pour plein de salles, ne serait-ce que des établissements en DSP qui ont l'obligation dans leur cahier des charges d'être recommandés. Certaines régions conditionnent les aides aux travaux à cela par exemple. Martin Bidou évoque en ce sens la possibilité d'un classement sans subventions, à toutes fins utiles de diplomatie politique.

« Ce sont des questions très techniques et des marqueurs symboliques. En fonction de la décision qui sera prise, il y aura un sentiment de délaissement de la petite exploitation ou inversement des salles qui prennent beaucoup de risques en termes de diffusion. Moi le premier, je me dirai que si c'est dans l'autre sens, on ne voit pas le risque majeur pour la diversité. Dire qu'il faut faire attention aux « salles du haut du panier », c'est-à-dire à la fois les salles qui font beaucoup d'AE et les salles de la ruralité, c'est être un peu démagogue. A enveloppe fermée, on ne pourra pas faire les deux. »¹⁰⁰

b. Une vision malthusienne ?

Les professionnels en appellent à cette réforme de l'AE dans l'idée de revaloriser la diversité sur nos écrans, besoin qui se fait notamment sentir face aux phénomènes d'hyper-concentration précédemment évoqués, que les études de Pierre Kopp et Bruno Lasserre sont venus successivement corroborer. Or, lors de notre rencontre avec Corentin Bichet à la Fémis, celui-ci nous invitait à relativiser l'importance actuelle de la concentration en regardant l'histoire de la fréquentation. Et en extension à cela, de potentiellement relativiser l'implication de ces phénomènes dans la crise de fréquentation du cinéma RD. Bien entendu, il ne s'agit pas de nier que cela participe à la marginalisation de cette typologie de cinéma mais « si elle est condamnée à rester confidentielle »¹⁰¹, cela ne veut pas pour autant dire invisibilisée. En remontant dans les archives du film français,

⁹⁷ BIDOUE Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, *Op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ DUSSART Clément, Mémoire de fin d'études, *Op. cit.*, p53.

on retrouve ces discours de concentration, une constante dans les analyses professionnelles. De surcroît, il n'est pas aisé de mesurer et de trancher sur le volume de films qu'on choisit pour l'analyse du taux de concentration. En entretien, Corentin Bichet me précise cette idée : « Je ne crois pas que ce soit vraiment ce qui menace, il ne me semble pas en tout cas qu'il y ait un danger particulier à ce que *Barbie*¹⁰² fasse l'énorme succès qu'il fait pour les films recherche par exemple. Je trouve que c'est une vision assez malthusienne où on se dit qu'il y a un gâteau qui est à partager et qu'en prenant telle part, il ne reste que cela aux autres. »¹⁰³

Dès lors, je propose de revenir plus en détails sur ces réflexions autour du « malthusianisme », entendu en son sens élargi de politique économique. Je précise que cela ne concerne aucunement le partage de l'enveloppe fermée mais bien les explications de la baisse de fréquentation. « Le malthusianisme définit une politique ou une attitude craintive qui considère que les capacités de développement sont limitées. Concrètement, en cas de déséquilibre entre l'offre et la demande, être 'malthusien' revient à vouloir réduire la demande et être 'anti-malthusien' suppose de chercher à remonter l'offre. »¹⁰⁴ Ainsi, être malthusien dans le contexte des films RD, revient à supposer qu'il faudrait réduire les fenêtres de diffusion des *blockbusters*, des films généralistes et de l'AE porteur pour que la demande se réaxe sur des films plus fragiles. « L'anti-malthusianisme de Corentin Bichet » consiste à dire très concrètement que le nombre de films vus peut augmenter dans la semaine pour le spectateur, que la demande n'est pas une donnée fixe mais une variable. Par ailleurs, j'ai pu constater que la part des habitués, qui plus est des assidus, est notable dans la part totale des spectateurs sur les œuvres RD. Les occasionnels se tournent vers des films plus marketés, ce qui est tout à fait logique : ne s'intéressant pas au monde du cinéma et y allant peu de fois, il est normal que la sortie cinéma soit le film-événement (avant tout marketing donc) au fort retentissement dans les médias. Cependant, il est évident qu'il y a une limite au nombre de films vus chaque semaine, cette dernière ne tend pas vers l'infini. Il n'est pas réaliste de dire que chacun va doubler sa venue en salle. Par ailleurs, je ne crois pas qu'il soit sain d'attendre une hausse générale de la fréquentation pour qu'elle se reporte proportionnellement aux films RD. Les habitués sont déjà le cœur de ces spectateurs, « des gens capables de voir quatre à cinq

¹⁰² *Barbie* de Greta Gerwig, distribué par Warner (le 19/07/23 sur 1039 copies réparties sur 670 sites).

¹⁰³ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹⁰⁴ Selon la définition du Ministère de l'Economie, disponible sur le site economie.gouv.fr

films dans la semaine, qui font le marché, mais selon moi la décision de la cinéphilie n'est pas la boulimie. »¹⁰⁵

Plus généralement, l'AFCAE considère que la réduction des séances AE porteuses vont « éparpiller des parts de gâteaux » et potentiellement faire perdre des entrées totales. La programmation n'est pas vue comme un ensemble de vases communicants. A cela s'associe de nouveau l'idée d'une programmation élitiste hors marché :

« Cette préconisation [sur le nombre de copies] nous semble faire porter un risque d'accès aux copies des films porteurs et à réduire la programmation de nos salles uniquement aux films les plus fragiles. [La subvention AE] doit permettre un choix éditorial et des propositions audacieuses, mais ne doit pas nous obliger à une sélection élitiste. [...] J'ajoute que le nombre de films Art et Essai à plus de 400 points de diffusion en première semaine est autour de 10/15 en moyenne par an, quand le nombre de films recommandés par an est de 430. Et s'il existe une inflation croissante du nombre de copies, celle-ci n'est pas du fait des salles Art et Essai qui restent fidèles à leur ligne éditoriale, mais des autres types d'exploitation qui, pour remplir leurs nombreux écrans et modifier l'écosystème des zones à concurrence, se positionnent de plus en plus sur les films recommandés. Nous le savons tous : le renouvellement du public et la stabilité économique de nos salles s'appuient sur un équilibre entre films porteurs et films de découverte. Il ne faudrait pas pour un effet d'annonce cristalliser toute l'attention sur ces quelques films, pourtant nécessaires aux salles classées, et se détourner des nombreux autres enjeux que cette réforme doit embrasser. »¹⁰⁶

Personnellement, il me paraît plutôt raisonnable de minorer du classement les films sortis sur cette échelle de copies – qui plus est parce qu'ils sont peu nombreux – les recettes de ces derniers sont déjà hautes. Cela peut également encourager les distributeurs les plus importants à se raisonner sur toutes les parts de gâteaux qu'ils essayent de prendre. Du moins, au-delà des copies, avoir des réflexions par séance plus décentes. Cyril Désiré souligne qu'« avoir un film par écran (hors Paris) est d'une stupidité sans nom, qui plus est écologiquement. Mieux vaut durer sur la longueur et arrêter une exposition à tout va qui est du marketing pur »¹⁰⁷ Il faut justement aller contre cette tendance générale de l'augmentation de la taille des films en première exclusivité, qui contribue à une accélération permanente du rythme de vie en salle et participe aux phénomènes de concentration. La crainte exprimée ici sous-entendrait que pousser les salles AE à une programmation de films moins évidents, autrement dit les films RD, les pousseraient à réduire considérablement ou abandonner la partie la plus large de leur

¹⁰⁵ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

¹⁰⁶ Courrier de l'AFCAE n°293, Novembre 2023, Edito de Guillaume Bachy, *Op. cit.*, p16.

¹⁰⁷ Table ronde du GNCR, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, *Op. cit.*

programmation. A cela, Corentin Bichet répond : « C'est donner beaucoup de pouvoir aux politiques publiques, c'est-à-dire qu'on ne réoriente pas comme ça une programmation. [...] Une programmation centralisée depuis Paris me semble une catastrophe totale, heureusement il y a des gens sur le terrain qui connaissent un public et sont capables de calibrer une offre, qui leur garantissent à la fois un équilibre économique, des salles qui soient vivantes... »¹⁰⁸

Effectivement, ce n'est parce qu'on remonte un peu le curseur qu'on entre dès lors dans des réflexions élitistes, une minoration ou une majoration ne vont pas remettre en cause toute une ligne éditoriale. A l'inverse, cela peut avoir un effet incitatif qui serait fort appréciable dans ces conditions de marché. Personne n'exclut également des effets néfastes sur le marché mais tâchons de rester réaliste sur les implications d'une telle mesure. Il n'est évidemment pas souhaitable de mettre le couteau sous la gorge de qui que ce soit et de « forcer » un exploitant à diffuser des films qu'il rejeterait. « On ne va pas imposer à un exploitant qui ne croit pas en un film de le présenter quand même. Par contre, je me dis que quand on prend à rebrousse-poil le marché ou les goûts d'un exploitant, il devrait y avoir un bonus ou quelque chose, cela ne devrait pas être traité comme le tout-venant. Il faudrait qu'il y ait une carotte pour celui qui a pris le risque. »¹⁰⁹ En effet, il s'agit bien plutôt d'essayer de créer un modèle vertueux car l'innovation des films RD va contre l'uniformisation générale, qui malheureusement se joue aussi dans les salles AE.

2. Changement de paradigme : de l'offre à la demande

« Le cinéma est un marché de l'offre, on se rapproche maintenant de la demande. »¹¹⁰ Il y a un changement de paradigme, c'est-à-dire une modification profonde du modèle régissant les principes de diffusion en salles de cinéma. Cette dynamique s'accélère depuis la fin des VPF¹¹¹, depuis la crise sanitaire mais plus encore dans la crise générale de la cinéphilie et qui nécessite une réforme. Puisque le cinéma, même en tant qu'art, reste une industrie selon la formule bien connue d'André Malraux, on doit lui

¹⁰⁸ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹⁰⁹ Entretien avec Emmanuel Chaumet, *Op. cit.*

¹¹⁰ BIDOÛ Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, *Op. cit.*

¹¹¹ *Virtual Print Fee*

appliquer *a minima* quelques principes marchands et tenter de déterminer sa valeur mercantile et la valeur de l'aspect symbolique du label RD.

a. *Déterminer une valeur marchande sur la valeur symbolique*

« Peut-être qu'il y a trop de films de la diversité et trop de diversité finit par tuer la diversité »¹¹² ? Où placer les curseurs entre logiques marchandes et valeurs symboliques ?

Comment un spectateur pourrait connaître la valeur d'un film pour lui donner envie de s'y intéresser ? Les *majors* mettent par exemple en avant la durée du film, des effets visuels saisissants, du *casting*... Autant de données qui dans l'esprit de n'importe qui suppose un investissement financier certain. La grande exploitation participe à la création de l'imagerie d'un événement phare via les logiques de *premiumisation* des salles (qui sont notamment à l'œuvre chez Pathé, au Pathé Parnasse ou Pathé Beaugrenelle, pour ne citer qu'eux) ou d'expériences qui devraient transcender la salle grâce aux nouvelles technologies : les salles 4DX, *Dolby*, *Dolby Atmos*, *Imax*, *Ice*, les écrans LED... qui ont le vent en poupe ! La mise en avant de ces éléments promotionnels soulignent avant tout une certaine *production value*, c'est-à-dire de rendre compte dans la promotion et le visionnage des coûts avant tout financiers qui ont servi à la production du film. La publicité de cela revient à annoncer que le film sera qualitatif parce qu'il aura coûté de l'argent ou parce qu'il y aura eu tant de travail derrière (durée d'écriture des scénarios, nombre d'heures de *rushs*, temps de création des effets spéciaux, etc.).

La majorité de ces innovations techniques ou de ces logiques de *production value* ne se prêtent pas tellement à la diffusion des films RD. La principale donnée tangible et accessible au spectateur pour l'ensemble des films est le prix de la place de cinéma. C'est cet acte d'achat qui fait entrer la pratique cinéma dans une relation de commerce avec le public. Ce coût devrait *a priori* permettre au spectateur de déterminer la qualité de ce qu'il va consommer. Or, le montant selon les films n'est pas similaire. Les innovations technologiques que j'ai pu énumérer sont nombreuses à rajouter un coût supplémentaire au prix total du ticket. Prix par ailleurs déjà élevés car ces « attractions » sont présentes quasi-exclusivement dans des multiplexes où le billet d'entrée est nettement supérieur. « Si nous ne disposons pas de chiffres spécifiques sur les recettes des films RD, on peut avancer qu'elles représentent quant à elles une part encore plus restreinte des recettes

¹¹² *Ibid.*

globales, dans la mesure où ces films ont tendance à être programmés dans des salles aux tarifs relativement plus faibles que la moyenne nationale. »¹¹³ En effet, je rappelle que les films RD sont diffusés à plus de 83,3% dans des salles recommandées AE¹¹⁴.

La valeur des films RD est également décorrélée des logiques de palmarès, qui sont pourtant un des arguments marketing sur les relances d'affiches : déjà 100 000, 500 000, 1 million de spectateurs...» Le monde attire le monde, la phrase est connue de tous les commerçants.

« L'autorité symbolique du palmarès est d'autant plus indiscutable que son fondement est démocratique. Quel choix pourrait être meilleur que celui du plus grand nombre ? [...] Pour faire des choix raisonnables, il faut de la compétence, des dispositifs et du temps. Sans ces ressources, l'alternative se limite au hasard ou à l'abstention. Le recours au palmarès permet, au nom d'une autorité reconnue comme légitime, de concilier le bon choix esthétique, la faible compétence et la rapidité de l'achat ; l'avantage, pour beaucoup, est irrésistible. [...] La commodité présente d'éminents avantages pratiques, mais elle comporte aussi un aspect négatif [...]. Autrement dit, elle provoque non seulement la désingularisation du produit, mais aussi la déqualification du consommateur. »¹¹⁵

Se rendre compte au préalable de ce qu'on va voir en se tournant vers un film à l'image RD (rappelons que cela est implicite pour le public général qui ne réfléchit pas en ces termes mais bien plutôt à une image de marque générale) n'est pas simple. Rien ne flèche le parcours du spectateur, espérant justement que ce dernier va découvrir quelque chose de nouveau. Seule la salle de cinéma constitue un repère dans la découverte des films RD : une salle AE. J'ai déjà pu évoquer les problèmes d'accessibilités de ces cinémas-là, présents principalement dans les zones urbaines et pour un public type CSP+ : il peut également se faire sentir une image de marque dépréciée de ces lieux de diffusion. On évoque souvent le public jeune comme rejetant le cinéma des profs ou celui des parents par exemple.¹¹⁶ Par ailleurs, le côté « salle subventionnée » renvoie une image d'établissement en difficulté, peu fréquenté. Hors ces impressions sont plus ou moins trompeuses selon l'ancrage territorial. « Le seul classement RD des salles ne suffit donc pas, à Paris, à caractériser le profil économique des salles, et il ne faudrait pas trop vite dresser une correspondance entre salle RD et « petite salle ». »¹¹⁷ Le MK2 Beaubourg en est le contre-exemple absolu. « Faire des séances recherche où il y a deux personnes par

¹¹³ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p97

¹¹⁴ CNC, *Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographiques*, *Op. cit.*

¹¹⁵ Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, p216

¹¹⁶ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

¹¹⁷ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p104

séance, ça n'intéresse personne. C'est économiquement un gouffre, même sur le plan culturel et artistique, c'est contreproductif : c'est “*le cinéma de la loose*” pour le dire très simplement, c'est ce que dit l'AFCAE aussi assez régulièrement. »¹¹⁸

Hors de la reconnaissance via un label, il y a un autre aspect « paillette » des films AE sur lequel distributeurs et exploitants tentent de capitaliser : le passage en festival. Une des plus-values d'un passage en festival est que ces derniers sont des outils de qualification des produits. Les festivals servent indéniablement à la qualification, on retrouve des sélections par festivals sur les plateformes ou les sites de SVOD comme Canal+, Mubi, La Cinetek... Cette valeur symbolique de qualité est par ailleurs reconnue pour les plus grands festivals internationaux : Cannes, Venise, Toronto et Locarno, qui ont une importance faramineuse dans les calendriers des producteurs et distributeurs, mais ont aussi une force pour la reconnaissance de la qualité intrinsèque des films, compte tenu que les films qui y sont sélectionnés sont quasi-automatiquement recommandés AE.¹¹⁹ Cela permet également d'avoir une première existence médiatique et la pré-sélection opérée par le festival suppose une certaine qualité (le travail de reconnaissance a déjà été fait par un programmateur, le spectateur peut se permettre plus de passivité). « La présence dans les festivals constitue d'ailleurs l'un des plus anciens marqueurs de qualité des films, puisque l'un des arguments des promoteurs du label AE était précisément de faire sortir les films d'avant-garde de leur statut de *curiosités de festivals* en créant un marché permettant la diffusion auprès d'un public plus large. »¹²⁰ Certains films ont des carrières en festival retentissantes, sont de véritables succès médiatiques et critiques mais ne retrouvent pas ces mêmes proportions dans le nombre d'entrées.

« Labelliser un bien symbolique ne saurait en effet par définition consister en l'édiction d'une liste de clauses d'appartenance à l'avant-garde ou reposer sur des critères explicitement économiques, qui leur feraient courir le risque d'une dévaluation symbolique. »¹²¹ Au-delà du caractère innovant du cinéma RD, qu'est-ce qui constitue sa

¹¹⁸ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹¹⁹ Il existe des exceptions, *Dogman* de Luc Besson sélectionné au Festival de Venise a par exemple perdu la recommandation AE.

¹²⁰ *Ibid.*, p99

¹²¹ PINTO Aurélie, *Op. cit.*, p95

valeur symbolique ? Qui plus est à l'endroit de la salle, qui reste malgré tout un commerce supposant de fait des rapports (plus ou moins) marchands ?

Les travaux de Walter Benjamin décèlent justement une valeur symbolique dans le comportement des spectateurs qui se rendent en salle¹²² ; même si en proposant une lecture modernisée de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* à nos enjeux actuels, on comprendra bien vite que cette valeur s'amenuit. « Depuis toujours, la plus importante mission de l'art fut de susciter une demande dont le moment n'était pas encore advenu de pleinement la satisfaire ». ¹²³ On retrouve ici cette idée de découverte que suppose la RD, celle de proposer un renouvellement ou une originalité face à des formes préexistantes. Dans ce mouvement, il y a une attitude spécifique au spectateur de l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, que l'on peut retrouver dans le concept d'aura¹²⁴. Cela matérialise un rapport sacré à l'art, dont l'unicité et l'originalité sont les clauses *sine qua non* de son existence. « L'aura est liée à son *hic et nunc* [l'ici et le maintenant] ». ¹²⁵ Il y a un comportement spécifique qui prend corps au cœur de tout un rituel qui accompagne une sacralisation de notre rapport à l'art : on entre dans une phase plus contemplative, cela recentre aussi le spectateur sur ses émotions, son ressenti (ce que le cinéma RD tente de faire en réduisant souvent les visées narratives pures). Or, le cinéma diffuse par essence des reproductions, ce de façon très matérielle : on retrouve cela dans l'existence des copies d'un film (bien qu'il ne faudrait désormais plus les nommer comme cela). Or, Walter Benjamin considère qu'il manque « à la reproduction la plus parfaite *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son expérience au lieu où elle se trouve ». ¹²⁶ Ainsi, les techniques de reproduction qui permettent la marchandisation ont fait perdre son aura à l'œuvre d'art. Cette « désaturisation » peut être lue de deux manières. L'œuvre d'art aurait perdu ce qui faisait son caractère sacré, donc sa nature même et dès lors, sa valeur. Il est également possible de considérer que c'est le destin de l'œuvre d'art à l'époque moderne et qu'à l'inverse, sa valeur réside dans la capacité à recréer une forme d'authenticité de l'œuvre, à même justement d'être innovante à travers la reproduction. C'est presque une épreuve : arriver à recréer un rituel et à recréer une aura artistique

¹²² Concept également étayé par Clément Dussart dans son mémoire de fin d'études, *La place du cinéma de recherche au sein de la distribution et de l'exploitation française*, pp40-41

¹²³ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935, p79

¹²⁴ *Ibid.*, p25, définissant « l'aura comme l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il ».

¹²⁵ *Ibid.*, p50

¹²⁶ *Ibid.*, p18

malgré les reproductions. Il me semble que dans le cinéma, les films de qualité RD sont ceux qui s'approchent le mieux de cette deuxième thèse. Ironie du sort, la conjoncture actuelle du marché diminue le nombre de copies (de reproductions), cependant celles-ci – même peu nombreuses – sont moins qualitatives en ne permettant pas l'accès, la durée, se positionnant sur des horaires peu flexibles... : ne permettent tout simplement pas la rencontre¹²⁷. Pour répondre à la théorie de Walter Benjamin, je pense que la salle diffusant des films RD fabrique un ici et maintenant, même si ce dernier est illusoire par rapport aux conditions où Benjamin employait ces termes. La condition reste néanmoins la singularité de l'œuvre, avant tout une authenticité qui lui soit propre (ce qui n'est pas toujours le cas bien entendu même au sein des films RD, où un certain académisme est parfois à noter).

On retrouve aujourd'hui toute une liturgie associée à la salle de cinéma, qui répond de cette sacralisation de l'œuvre d'art et du rituel que cela suppose. Le public est surinvesti par les habitués, en somme des adeptes, des initiés. Les salles sont un des rares endroits d'expression entière de ce rituel. Or, entre ces logiques de palmarès et de définitions d'une valeur marchande, on entre dans des logiques de plateforme et/ou commerciales. Il n'y a plus un avant à la demande, en anticipation de celle-ci avant qu'elle soit formulée, mais une simple réponse à cette dernière.

b. Les salles comme nouvelles plateformes ?

Si la question peut sembler provocatrice, tant le regroupement des deux est effrayant pour bon nombre dans la profession et le créneau salle fermement préservé dans la chronologie des médias, elle m'apparaît légitime pour creuser les modifications qu'implique ce changement de paradigme et la *désauratisation* que subit la venue en salle de cinéma, notamment pour le tout-venant AE. Je ne souhaite pas ici remettre en cause la place de la salle dans la chronologie des médias, bien au contraire, simplement souligner les logiques de programmation actuelles. En évoquant avec lui les perspectives d'avenir de la distribution, Mathieu Berthon disait ceci :

« Aujourd'hui dans cette économie de l'offre et la demande, la ressource rare c'est l'écran, ce n'est pas le film. Il y a un rapport de force incroyablement déséquilibré, pour le cinéma de recherche particulièrement. On est très nombreux également et le cinéma de recherche

¹²⁷ A prendre au sens de la formule d'André Malraux.

n'est pas monolithique : il y a des films à potentiel, des bons films, des mauvais films aussi. Un auteur a le droit de faire des mauvais films, je ne critique pas ça, mais l'exploitant a beaucoup de mal - là encore je ne les incrimine pas - en raison de l'abondance de l'offre, à garder un petit peu de discernement et a tendance à tout accueillir, un peu comme une plateforme. Nous sommes dans une économie qui ressemble presque à celle d'une plateforme selon moi où l'on n'est plus dans une logique de l'offre, mais dans une logique de la demande. C'est-à-dire que vu qu'on ne sait pas vraiment ce qu'on a envie de proposer ou d'affirmer, qu'on ne sait pas trop ce qui va plaire ou déplaire, qu'on a peur de déplaire surtout et bien on accueille tout. Tout ce qui est recherche est mis un peu au même plan. Par contre, il y a un rapport de force qui se retrouve inversement déséquilibré sur les films que tout le monde veut, les 1 ou 2 films par semaine comme *La Zone d'Intérêt*, mais où là d'un coup le rapport de force est inversé : c'est le distributeur qui a la main et qui impose des conditions extrêmement fortes. »¹²⁸

En soi, le nombre d'écrans dans les salles AE – c'est celles-ci qui composent le mieux les plans de sortie des films RD – n'est pas en baisse mais en nette augmentation (10% supplémentaire en 2022 par rapport à la période 2017-2019). L'écran au sens purement matériel n'est pas celui qui fait défaut, mais l'élargissement de la typologie de films qui y sont diffusés : « on observe que la part des cinémas AE progresse dans le plan de sortie des films AE – a priori les moins fragiles – mais également dans celui des films non recommandés et on observe concomitamment une baisse significative de la fréquentation des films AE (-41%), plus importante que celle des films non recommandés (-26%) ». ¹²⁹ A la suite de ces données, Gautier Labrusse, directeur du Lux de Caen et président du GNCR, questionne la véracité de la prise de risque des salles AE.¹³⁰ Il y a une déradicalisation de la programmation des salles AE réelle, ce à quoi se juxtaposent les phénomènes de concentration qui donnent – au-delà des partis pris de programmation – plus de visibilité à un nombre restreint de titres.

Mathieu Berthon expliquait ainsi que la demande était au cœur des réflexions de programmation des salles AE, c'était le cas bien avant pour les salles généralistes et la grande exploitation. Le changement est conséquent. En effet, il ne s'agit plus tellement de programmer ce qu'on souhaite défendre, la logique de l'offre, mais ce que le public demande. Or, j'ai pu évoquer au travers du rapport Kopp notamment que cette demande était incompatible avec la recherche cinématographique, qui se base sur une demande à créer. Bien entendu, je tire le trait pour faire comprendre le renversement de paradigme,

¹²⁸ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

¹²⁹ LABRUSSE Gautier, Edito novembre 2023 du GNCR, *Modèles à défendre*, disponible en ligne.

¹³⁰ *Ibid.*

ce changement n'est pas aussi franc chez les exploitants, les salles sont encore loin d'être des plateformes, mais cette part est grandissante. En ce sens de la demande, il est à souligner que la concentration n'est pas seulement une réalité du point de vue de la fréquentation mais tout autant dans l'ensemble du secteur de la distribution. « L'oligopole »¹³¹ accapare les salles AE, qui semblent travailler toujours avec les mêmes structures que sont les gros distributeurs AE. Qui plus est, il y a des effets d'intégration vertical par le rachat de salles de la part des distributeurs (voire parfois des producteurs-distributeurs) qui permettent d'allonger la vie des films en salle, pour que si ces derniers ne réalisent pas les scores attendus au dimanche, ils ne subissent pas autant de déboires que leurs comparses. Pierre Kopp le résumait ainsi : « L'intégration [des sociétés de distribution] peut également se réaliser vers l'aval, avec un circuit de salles. Cette modalité d'intégration vise à équilibrer l'activité de la distribution par l'exploitation de salles mais aussi à trouver la certitude d'une exposition pour leurs films. Ce faisant, cette intégration contraint les autres distributeurs à un rapport de force d'autant plus difficile. »¹³²

Il y a aujourd'hui une véritable « guerre de la programmation »¹³³. La programmation au lundi – la validité de ce fonctionnement – est remise en question. « Ces chiffres tombent le dimanche soir et la programmation se fait en 4h le lundi matin. On ne regarde pas le nombre d'entrées par séance, ni précisément les horaires des séances, quand on a le malheur de le dire aux salles, on a l'impression de faire de l'ingérence. »¹³⁴ Le geste des programmeurs est majoritairement dicté par des valeurs absolues, il n'y a plus de considération du détail. Qui plus est, ces choix sont faits sur la base de seulement quatre jours d'exploitation, ce qui n'a pas laissé le temps au bouche-à-oreille d'être un tantinet effectif. Il y a une libéralisation certaine du geste de programmation à l'œuvre. Suite à l'élargissement des plans de sortie en première exclusivité, il faut rappeler le rétrécissement de la durée de vie des films. Combinées à la diminution des séances, les films doivent être diffusés dans plus de salles pour réaliser le même nombre d'entrées que ce qu'ils auraient fait avant. Louis Descombes m'expliquait justement qu'il observait cette accélération pour la vie des films Capricci : « Aujourd'hui si ton film sort

¹³¹ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p32

¹³² *Ibid.*, p31

¹³³ Selon la formule employée par Martin Bidou dans *Boxoffice Pro L'Emission*, *Op. cit.*

¹³⁴ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

sur moins de 20 copies, tu sais qu'il est condamné direct. Il est justement hallucinant de voir à quel point nos films tournent sur beaucoup plus de salles qu'avant. Pour dépasser 20 000 entrées sur *Trenque Lauquen*¹³⁵, on circule dans 150 salles, alors que *Blackbird Blackberry*¹³⁶ va bientôt dépasser les 150 salles aussi en faisant moins de 10 000 entrées. »¹³⁷ De façon générale, on peut résumer cela au souhait d'une rotation accrue des films.

La comparaison avec les plateformes type Mubi, Netflix, évoquée par Mathieu Berthon se caractérise autour de l'enjeu de la demande. Le nom SVOD l'indique : *Subscription Video On Demand*, c'est-à-dire avoir un espace (ici numérique) pour simplement satisfaire un souhait – ce de façon complètement « désaturisée » et sans aspect collectif. Qu'est-ce qui peut expliquer que les programmeurs aient abondé vers cette demande ? Est-ce seulement conjoncturel ?

« On travaille pour des abonnés, les salles travaillent également pour des abonnés. »¹³⁸ Cette réflexion autour des abonnés fait tout de suite écho aux cartes illimitées, pour lesquels le spectateur habitué va justement payer un abonnement mensuel ou annuel à un groupe (les principales cartes du marché étant la carte UGC Illimité et le CinéPass Pathé). A ce propos, Pierre Kopp écrivait :

« L'introduction des cartes a engendré le besoin, pour l'opérateur de carte, de programmer une plus grande partie des films disponibles sur le marché et donc de ne plus faire de choix et de partage sur les zones concurrentielles. Cela a pour effet d'accroître le nombre de copie sur un nombre élevé de films et donc mécaniquement pousse à raccourcir la durée d'exploitation des films. Ce raccourcissement prive le film des effets du *bouche-à-oreille* et donc d'une partie du public régulier et occasionnel. »¹³⁹

Les cartes restent un atout, d'abord pour le spectateur qui voit son enveloppe budgétaire réduite mais également pour les exploitants. Elles ont participé à la fidélisation des spectateurs et les dynamisent dans leur consommation.¹⁴⁰ « Elles permettent d'augmenter le taux d'occupation des fauteuils, dans une industrie de coûts fixes où le coût marginal d'un spectateur est faible. »¹⁴¹ Même si le rapport Lasserre conclut que les cartes illimitées

¹³⁵ *Trenque Lauquen 1&2* de Laura Citarella, distribué par Capricci Films (sorti le 03/05/23 sur 21 copies).

¹³⁶ *Blackbird Blackberry* d'Elene Naveriani, distribué par Capricci Films (sorti le 13/12/23 sur 22 copies).

¹³⁷ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

¹³⁸ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

¹³⁹ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p41

¹⁴⁰ LASSERRE Bruno, *Cinéma et régulation*, *Op. cit.*, p33

¹⁴¹ *Ibidem.*

ne sont pas un danger réel pour la concurrence, il rejoint les inquiétudes de Pierre Kopp sur la diversité des films : « Certains indépendants considèrent toutefois que l'économie de la diversité sur laquelle repose les cartes illimitées peut être préjudiciable à la bonne exposition des films. Les porteurs de carte illimitée, pour amortir leur abonnement, ont en effet besoin d'une offre variée et renouvelée. Les données des années 2000 suggèrent qu'ils suivent davantage l'actualité cinématographique et vont voir les films en première ou deuxième semaine. »¹⁴²

Malo Guislain me précisait sa situation lors de notre entretien : le cinéma Les Cinéastes accepte la carte illimitée Pathé, cela avait été stipulé lors de l'implantation du multiplexe. Après calculs, le ticket moyen le plus faible était celui des films RD. Pourquoi ? Justement parce que les détenteurs des cartes Pathé osent aller tout voir, là où le ticket moyen sera plus haut sur les gros films généralistes ou AE, conjointement à un plus grand nombre de spectateurs occasionnels qui vont payer « plein pot » car la logique d'abonnement ne s'accorde pas à leurs pratiques.¹⁴³ Depuis la crise sanitaire, le pourcentage de carte Pathé aux Cinéastes monte de manière exponentielle. La carte des Cinéastes revient à 6€ la place (60€ les 10 places) quand l'offre CinéPass classique est à 22,90€. Un spectateur assidu aura bien vite fait son compte. « Je serais très curieux de savoir ce qui se passerait en termes de programmation chez Pathé et aussi en termes de fréquentation chez nous si on arrêta cette carte illimitée. Je suis quasi sûr que ce serait plus rentable pour nous, parce qu'on gagne tellement peu d'argent sur ces cartes-là, je ne suis pas certain que finalement ce soit une bonne chose. »¹⁴⁴ Il y a un « traquenard économique » à ces cartes illimitées pour les salles indépendantes, souvent AE, qui sont par ailleurs politiquement tenues de proposer des prix inférieurs à ceux pratiqués en multiplexes :

« La carte d'abonnement illimitée a créé un mécanisme à ciseaux sur les prix. D'un côté, la carte engendre une baisse massive et brutale du prix de la séance de cinéma pour le spectateur. D'un autre côté, le prix de la séance vendue à l'unité par les multiplexes a augmenté plus vite que l'inflation. En conséquence, les indépendants ont adopté un rythme d'augmentation des prix juste égal à l'inflation, afin de présenter un positionnement intéressant en termes de prix, ce qui met leur rentabilité en péril. »¹⁴⁵

¹⁴² *Ibid.*, p34

¹⁴³ Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p41

Les cartes n'assurent pas la rentabilité des sites. De la même manière, elles sont à double-tranchant pour la diversité : majoritaires dans les entrées des films RD mais amenuisent le temps d'exploitation des films. Pour pallier ce manque de rentabilité et les difficultés de visibilité, certaines salles AE ont suivi des logiques de vente d'espace publicitaire en tout genre, déjà discutables en multiplexes, mais rappelant fortement ce qui peut se faire en ligne sur les plateformes pour la mise en avant d'un contenu. Le marketing des salles devient de plus en plus payant. Diffusion de bandes-annonces, affichage des préventifs, couverture de magazine et gazettes... les espaces de signalisation des salles de cinéma vont en se monétisant de plus en plus. L'exploitant qui vend ses espaces publicitaires diminue la prise de risque financier du peu de rentabilité d'un film mais augmente celle du distributeur, qui est pourtant le maillon le plus fragile économiquement de la chaîne. Seuls les plus gros distributeurs peuvent saturer ces espaces grâce à des budgets plus importants et cela me semble participer également aux phénomènes de concentration en un fléchage vers les mêmes œuvres, sans cesse. Ces pratiques marginalisent les plus petits distributeurs indépendants mais questionnent aussi la valeur du travail d'exploitation où il n'y a plus cette conversation naturelle entre valeur symbolique et commerciale, préférant la seconde, annihilant de fait la première. « Les bandes-annonces ne devraient pas être payantes, c'est déjà honteux dans les multiplexes mais quand des salles art et essai se mettent à le faire... ce genre de coûts devraient normalement être évités. »¹⁴⁶ Des coûts qui sont particulièrement élevés, les réseaux tels que Médiavision ont pour premier palier 30 000€ pour un réseau de salles AE. Louis Descombes poursuit : « Je pars du principe que si ces salles prennent le film, elles passent déjà la bande-annonce car elles ont tout intérêt à le faire ; je ne vais pas payer 30k€ une régie qui va forcer la salle à faire son travail, ça n'a pas de sens. »¹⁴⁷

3. Des préconisations entre le bâton et la carotte

Loin de moi l'idée d'insulter quiconque d'âne sur ces pages, il s'agit plutôt de comprendre quels sont les rouages entre la part incitative et punitive et comment peut se créer une réelle politique culturelle publique volontariste. L'uniformisation évoquée plus tôt concerne directement la diffusion des films RD et n'exclut pas les salles AE : cela

¹⁴⁶ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

provient de fait d'une sous-régulation du marché. « De l'avis même de l'autorité de la concurrence, avis rendu en avril 2021, il apparaît que le secteur de l'exploitation cinématographique est sous-régulé. [...] On a vu des salles art et essai présenter des *blockbusters* en sortie nationale au nom d'une lutte dans l'intérêt des spectateurs. [...] Sans doute qu'il faut qu'on repense la façon dont on se voit nous-même, l'art et essai c'est très bien mais il faudrait remettre au centre de nos pratiques la notion de recherche. »¹⁴⁸ Or, l'étiquetage des films RD est un problème dans la programmation, desservant parfois le film, car annonçant aux yeux de tous « un petit film » dans la semaine. Comment stimuler le désir de l'exploitant de le montrer ? Si le CNC opte depuis des années pour une vision incitative, certains – *a priori* les plus affaiblis – en appellent à la coercition sachant pour autant que sans réelle envie de défendre ces films fragilisés, rien ne sera opérant. Quelles sont les mesures actuelles ? Comment se positionner pour la suite ?

La réalité économique des salles AE n'est pas toute rose. L'incitation financière à la prise de risque est actuellement moindre ; pour filer la métaphore, la carotte est plus rabougrie que fraîchement sortie de terre. Le label RD se définit d'abord par la prime au label. Il s'agit d'un bonus dont l'attribution est automatique dans le calcul de la subvention AE. Ce bonus est proportionnel au nombre de labels obtenus et se calcule au pourcentage du montant de l'aide attribué à l'établissement : un label rapporte 1,5% de l'aide (avec un minimum de 150€), deux labels valent 3% (300€ minimum) et les trois labels rapportent 6% du montant de la subvention (600€ minimum).¹⁴⁹ La majorité des salles labellisées RD ont les deux autres labels. La réciproque n'est pas vraie, comme le souligne le graphique ci-dessous. Cela souligne le travail exemplaire que réalisent les établissements diffusant les films RD.

¹⁴⁸ SCHNEIDER Clément, *Appel aux états généraux du cinéma*, le 6 octobre 2022, 3h11'

¹⁴⁹ CNC, Notice du classement art et essai 2024, *Op. cit.*, p11



Etablissements classés AE en 2022 selon les labels attribués¹⁵⁰

Les carottes sont disponibles à la botte. Ainsi, il existe également depuis la précédente réforme de 2016 une prime « films fragiles », aide supplémentaire attribuée pour les établissements qui diffusent les films plus fragiles. Pour être pris en compte dans ce calcul, les films doivent être labellisés RD et être sortis dans moins de 80 établissements lors de leur sortie nationale. Le calcul s'intéresse à la fois au nombre de « films fragiles » programmés et au nombre de séances consacrées à ces derniers. Néanmoins, il y a un minimum de 400 séances par salle à valider et l'occupation certaine de ces séances par les « films fragiles »¹⁵¹. Cela exclut de fait les établissements des dernières catégories qui, en zone rurale par exemple, ne totalisent pas autant de séances, encore moins sur des films RD uniquement. Ces conditions font fortement échos aux prérogatives actuelles, initiées par Bruno Lasserre, dans la réforme AE. *A priori*, bien que le CNC n'ait pas tout à fait tranché ce point précis, cette prime « films fragiles » devrait disparaître puisqu'elle se retrouvera intégrée dans les calculs suite à la réforme.¹⁵²

Au-delà de l'appétit que peut ou non provoquer les carottes, il me semble surtout que le bâton est cassé. Le Médiateur du cinéma, actuellement la Médiatrice, est une autorité indépendante agissant au nom de l'Etat, « chargée essentiellement d'une mission de conciliation préalable pour tout litige relatif à la diffusion de films en salles ».¹⁵³ Il est attendu de la Médiatrice du Cinéma la régulation du secteur cinématographique, notamment de l'exploitation. En ce sens, elle doit par exemple examiner les engagements

¹⁵⁰ CNC, Etude prospective, *Géographie du cinéma en 2022*, Op. cit., p18

¹⁵¹ CNC, Notice du classement art et essai 2024, Op. cit., p11

¹⁵² Table ronde du GNCR, Rencontre avec le CNC, *Quels sont les aménagements que le CNC souhaite apporter à l'aide Art et Essai ?*, Op. cit.

¹⁵³ Selon la définition du site www.lemediateurducinema.fr/

de programmation. Tout d'abord, cette autorité manque de moyens humains pour pouvoir pleinement réaliser ces fonctions.¹⁵⁴

Nombreux ont été ceux rencontrés qui ne jugent pas son intervention très concluante. Des injonctions peuvent être rendus en appel, mais le Médiateur du cinéma met avant tout en avant sa valeur de conciliation. Pour ce qui est plus précisément des engagements de programmation, ils « ont pour objet d'assurer la diversité de l'offre cinématographique et la plus large diffusion cinématographique conformément à l'intérêt général. »¹⁵⁵ Ils concernent les établissements de minimum six écrans ou ceux captant *a minima* 25% des entrées dans leur aire d'attraction. Pour être synthétique, les engagements, peuvent entre autres choses, plafonner la multidiffusion, définir un plancher de séances (sur une base de deux semaines pour assurer un minimum de continuation) consacrées aux films européens ou aux cinématographies peu diffusées et favoriser la promotion gratuite des œuvres programmées.¹⁵⁶ Les principes de ces engagements sont louables : ils ont pour but d'assurer une diversité sur tous les territoires et pour cela sont fixés selon les cas précis de chaque établissement, ce qui permet une subtilité dans les attentes.¹⁵⁷ Cependant, ils valent simplement comme indications et n'ont aucune valeur d'obligation pour les différents opérateurs. Les engagements de programmation n'ont pas été renouvelés depuis la crise sanitaire par ailleurs.

Aux rencontres de janvier 2024 du GNCR, le délégué général, Jérôme Brodier, interrogeait le CNC sur une volonté politique de ne pas réguler, en évoquant par exemple le levier que peut être le fond de soutien. Corentin Bichet corrige cela précisant que « la volonté de ne pas réguler le secteur peut aussi s'appeler volonté de laisser aux distributeurs et exploitants la liberté de programmation. [...] L'Etat n'a pas vocation à programmer une salle de cinéma à la place des exploitants. Tout dépend de ce qu'on appelle réguler et promouvoir la diversité. »¹⁵⁸

Néanmoins, il m'est d'avis que des réflexions esthétiques doivent également conditionner le principe de majoration que veut mettre en place la réforme, que cela ne

¹⁵⁴ REGNARD Zoé, Mémoire de fin d'études, *Op. cit.*, p36

¹⁵⁵ CNC, *Les engagements de programmation*, en ligne sur le site du CNC

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹⁵⁸ Table ronde du GNCR, Rencontre avec le CNC, *Quels sont les aménagements que le CNC souhaite apporter à l'aide Art et Essai ?*, *Op. cit.*

se base pas uniquement sur les conditions économiques. Ce serait faire un premier pas dans la réaffirmation de la valeur symbolique du cinéma qui est aujourd'hui mise à mal. Le CNC conforterait aussi ces soutiens sur une base plus qualitative, comme c'est déjà le cas pour la production ou les aides sélectives à la distribution. Partant de ce principe, les films RD doivent réellement être recommandés à partir d'exigences artistiques et non seulement à partir de leur économie, du sujet, du pays d'origine... pour répondre aux principes de qualification du produit attendus. Certes, le cinéma RD se caractérise aussi par son économie, car *de facto* il est contraint à celle-ci, mais ce n'est pas la définition qui doit prédominer.

La réforme art et essai cristallise de nombreuses tensions dans un marché qui s'est uniformisé suite aux différents phénomènes de concentration qui parcourent le secteur de la diffusion cinématographique. Le changement de paradigme fait désormais la part belle à la demande. Il devient nécessaire pour préserver la diffusion des films RD d'avoir un impact incitatif fort, à défaut de proposer de véritables contraintes qui seraient à mon sens pourtant les bienvenues, toutes proportions gardées. La notion de recherche peut redéfinir l'art et essai – comme cela a été le cas historiquement – et niveler par le haut la qualité des films qui doivent la composer et nécessitent un apport financier. A l'heure actuelle, les films RD rejoignent dans une certaine mesure le tout-venant qu'a connu l'AE. Ce cinéma innovant est important pour l'écosystème général. Si, hors d'une vision malthusienne, les spectateurs déjà présents peuvent certes venir plus régulièrement au cinéma, il faut néanmoins élargir la part du public intéressé aux films RD en réaffirmant leurs potentiels et déconstruire les obstacles à son accessibilité (réelle d'un point géographique, modifiable d'un point de vue social et supposée dans ce qui compose intrinsèquement le film).

La recommandation des films, notamment RD, sert l'intérêt général. Je m'explique, il n'est pas question que le distributeur puisse décider ou non de la recommandation, cette réflexion est à prendre collectivement comme c'est le cas actuellement et au travers de plusieurs corps de métier. Or, la programmation en salles AE – puisque c'est majoritairement celle-ci qui nous intéresse, il y aurait beaucoup à dire des salles généralistes – ne s'accorde pas à cette recommandation. Il y a discontinuité. Je pense qu'il faut réintégrer un peu de collectif dans le « voir » général pour endiguer les seules réflexions de rentabilité et de valeur commerciale.

III. DE L'EDITORIALISATION

En parcourant les revues professionnelles, les interviews de distributeurs et d'exploitants, les rapports ou encore les retranscriptions de mes entretiens, j'ai été saisi du nombre de fois où revient le champ lexical de l'éditorialisation. Les termes *éditorialiser*, *ligne éditoriale* ou *éditorialisation* fleurissent un peu partout dès qu'on parle du travail autour de la diffusion des films. A la suite du changement de présidence entre François Aymé et Guillaume Bachy en octobre 2022, ce dernier réaffirmait entre autres choses dans ses projets de mandat vouloir « développer des actions pour aider au retour des publics en salle, en valorisant les films Art et Essai comme une force positive de différenciation et d'éditorialisation de la programmation des salles ».¹⁵⁹ Il m'a à chaque fois semblé que ce terme constituait la base d'une première solution chez les professionnels qui l'employaient. Mathieu Berthon le voit ainsi :

« J'aimerais qu'il y ait quelque chose qui soit plus valorisé chez les distributeurs et chez les exploitants, c'est la ligne éditoriale. [...] J'ai la sensation qu'il faut encourager à une ligne éditoriale, à la sélectivité, la diversité. Je me questionne beaucoup sur la signification aussi de la diversité plus que de la recherche, aujourd'hui j'ai l'impression qu'il y a une multiplicité de l'offre au détriment de la diversité, c'est-à-dire que c'est une multiplicité des mêmes offres. C'est pour ça que je parle de la singularité du regard d'un auteur mais la difficulté aujourd'hui, c'est que nous sommes dans un monde régi par l'économie, par une forme de volonté de rationalisation des choses alors que selon moi, l'art en général échappe à cette rationalisation, il est juste rattrapé par une logique marchande. »¹⁶⁰

Mais alors qu'est-ce que l'éditorialisation ? Ce terme n'est pas présent dans les dictionnaires français et son homonyme anglais « *editorialization* » a un sens bien plus restreint. Editorialisation comme on l'entend ici, est un terme apparu suite au développement et l'avènement du numérique. En 2004, Brigitte Guyot est la première à l'employer « se référer à la fois au dispositif de médiation entre une information et les usagers, et au procès de médiation lui-même. Elle écrit alors : Dès qu'un dispositif de médiation s'intercale dans la relation première entre l'information et celui qui l'exploite, un ordre organisationnel intervient. Il y a une construction, une « éditorialisation », qui introduit une médiation [...] ».¹⁶¹ Dans cette première définition, le terme me semble parfaitement répondre à ce qui se joue dans la diffusion du cinéma RD et plus

¹⁵⁹ Courrier de l'AFCAE n°287, Novembre 2022, Edito de Guillaume Bachy, p1.

¹⁶⁰ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

¹⁶¹ VITALI ROSATI Marcello, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », *Revue Sens Public*, 2016.

généralement AE : comment recréer du sens dans un espace où tout peut exister ? L'offre surabonde mais la demande prime et se concentre sur quelques titres. Pour inverser à nouveau le paradigme et préserver un cinéma innovant moins porteur, il faut que les programmeurs et critiques retrouvent leurs places de prescripteurs (et non plus seulement le marketing). Si cela peut apparaître comme un vœu pieux, je crois que la remise en question de certaines pratiques peut constituer quelques leviers.

1. Le paradoxe de la critique

Nombreux sont ceux qui attribuent les crises de fréquentation et de concentration des entrées à une crise plus générale de la cinéphilie. Les films RD sont les plus concernés par ce point : la pratique du cinéma RD se construit de façon progressive, ce sont des biens d'expériences. Il y a un chemin assez courant dans la vie du cinéphile. Celui-ci ne provient pas tant du contenu des films eux-mêmes que de savoir que ces derniers existent, il faut par ailleurs qu'un cinéma de proximité puisse les diffuser et/ou avoir un passeur près de soi, d'où les différents dispositifs scolaires. Selon Corentin Bichet, cette cinéphilie est un peu en danger¹⁶². Si certaines salles ont réussi par leur travail de terrain à construire un public pour les films RD, il faut néanmoins « tout le temps retravailler la transmission afin d'arriver à faire venir des nouvelles générations sur des offres comme ça. On continue à développer cette typologie du public mais je pense qu'il faut quand même prendre en compte l'affaiblissement du contexte global et notamment du discours cinéphile, qui n'est plus présent dans beaucoup d'endroits, notamment du fait de l'affaiblissement de la presse. »¹⁶³ Qu'en est-il aujourd'hui du débat cinéphile ? Quelles formes prend-il ? Comment le revitaliser ?

La critique est longtemps allée de pair avec l'exploitation cinématographique des films d'art et d'essai. La création de l'AFCAE en 1955 est due à l'association de plusieurs critiques comme Jean de Baroncelli du Monde ou Jeander de Libération avec des exploitants parisiens, qui travaillaient ensemble à diffuser du « cinéma d'essai » jusqu'alors non-programmé dans les salles françaises¹⁶⁴. Dans son mémoire de fin d'études, Clément Dussart évoquait justement ce rapport historique des critiques aux salles AE, qui ont permis de modifier l'image du cinéma pour permettre les conditions de

¹⁶² Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Histoire de la création de l'AFCAE disponible sur le site internet de l'AFCAE, « Depuis 1955... ».

création de la recommandation AE. Il précisait : « Cette relation n'est pas anodine dans la création d'un nouvel espace du commerce de l'art. Le critique fait en effet depuis longtemps partie intégrante de la promotion des films en direction du public. »¹⁶⁵ L'exemple type du rapport entre ces deux pôles dans la création de la cinéphilie de plusieurs générations est la tradition des ciné-clubs en salles AE.

Malgré cet attachement historique de l'une à l'autre, la critique et plus généralement la presse culturelle ont aujourd'hui perdu de leur pouvoir de prescription. Cause ou effet, celles-ci voient le nombre de lecteurs se réduire comme peau de chagrin. Ainsi, Josué Morel, rédacteur en chef de la revue en ligne Critikat et rédacteur régulier pour les Cahiers du Cinéma, précise que dans la crise générale de la presse papier, il y a une crise plus spécifique de la presse culturelle, qui perd en moyenne 6,5% de ses lecteurs par an¹⁶⁶. Selon lui, « la mère de toutes ces crises » est celle de la cinéphilie, en un sens d'élan collectif.

Plusieurs raisons concourent à cette crise de la critique : la modification de nos rapports avec les médias traditionnels, certains changements de pratiques notamment grâce à internet qui a ouvert plus largement le débat critique et l'a déprofessionnalisé et enfin une certaine pression commerciale qui s'est reportée sur la critique.

La presse cinéma indépendante connaît de larges problèmes financiers. Tout d'abord, il me semble bon de rappeler que les coûts d'impression ont largement augmentés depuis la crise sanitaire. « Les coûts d'impression et de transport d'un exemplaire ont augmenté au minimum de 20% et peuvent maintenant atteindre près de 50%. »¹⁶⁷ Pendant la période covid, les annulations et reports des sorties de film par les distributeurs ont logiquement entraîné une crise publicitaire chez ces éditeurs indépendants. Le 6 septembre 2022, plusieurs presses culturelles indépendantes ont sollicité une aide financière pour palier l'inflation des coûts d'impression et la revalorisation des aides annuelles. L'aide annuelle à la revue de cinéma est actuellement peu conséquente : en 2021, treize titres se sont partagés 64 000€¹⁶⁸, quand l'aide à la

¹⁶⁵ DUSSART Clément, Mémoire de fin d'études, *Op. cit.*, p13.

¹⁶⁶ Table ronde du GNCR du 11 janvier 2023 au Méliès de Montreuil pour les premières rencontres professionnelles recherche et découverte, *La salle de cinéma et la critique*.

¹⁶⁷ Lettre ouverte au CNC et au Ministère de la culture, *Quel avenir pour la presse indépendante cinéma ?*, publiée le 6 septembre 2022 et signée entre autres par Revus & Corrigés, Les Cahiers du Cinéma, Positif, La Septième Obsession, Sofilm...

¹⁶⁸ *Ibid.*

création vidéo sur internet distribue des centaines de milliers d'euros lors de chaque commission, sachant qu'il y en a cinq dans l'année. Si l'idée n'est pas de vouloir réduire la part allouée aux vidéastes, car chaque support est important et permet sans nul doute d'atteindre des publics divers, cette différence de chiffres signale que l'intérêt de l'Etat se tourne de plus en plus vers le contenu numérique. Lors de l'appel à des états généraux du cinéma, l'aide exacte attribuée à Revus & Corrigés a été communiquée : ces derniers tirent quatre numéros par an ont touché 3000€ en 2021 sur l'enveloppe des 64 000€. Pour se situer, ce montant ne couvre pas la moitié d'une impression d'un numéro, ni la totalité du coût des pigistes pour un numéro.¹⁶⁹

On comprend dès lors quel type de pression financière subit la presse indépendante. Dans ce contexte auquel s'ajoute la fragilité économique de certains distributeurs indépendants, il peut être voulu d'un commun accord plus ou moins explicite que la critique ait le rôle commercial de devoir accompagner ou défendre les films. En effet, du point de vue du distributeur de films RD, la critique est parfois le seul élément promotionnel réel et s'accompagne ou non d'un partenariat commercial pour intégrer l'affiche en publicité au sein du numéro. En tant qu'ancien responsable de distribution chez Norte Distribution, Clément Dussart reconnaît l'étrangeté d'avoir obligatoirement besoin de critiques positives de la part d'un outil censé ouvrir le débat et la discussion¹⁷⁰. Dans son quotidien de petit distributeur RD, il tente chaque fois avec son attachée de presse de trouver les pigistes les plus susceptibles d'aimer le film¹⁷¹. En tant que spectatrice et lectrice de certains titres, j'ai aussi eu le sentiment – de toute évidence partagé – que les critiques des films étaient toujours positives : on choisit dans la rédaction celui qui a le mieux aimé pour traiter le sujet. A défaut de questionner un débat large sur un film, le texte final n'est souvent même pas représentatif de l'ensemble de la rédaction, les désaccords et les nuances que tous ces avis entraînent ne laissent pas une trace très marquée. Si l'aspect publicitaire est indéniable, cela sonne une franche diminution du débat cinéophile dans son espace de prédilection. Même pour des distributeurs aux frais d'édition plus importants, qui sont mieux couverts par la presse, la critique n'a pas une petite importance. Il y a toujours une bataille pour recouvrir l'espace public et avoir les meilleurs partenaires, surtout s'il s'agit du tiercé gagnant : Télérama, France Inter et Le

¹⁶⁹ Revus & Corrigés, *Appel aux états généraux du cinéma*, le 6 octobre 2022, 1h26'

¹⁷⁰ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique*, *Op. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*

Monde. La rédaction des Cahiers du Cinéma réaffirmait le rôle de la critique quand il s'agissait d'interroger les différentes crises du cinéma :

« Le rôle de la critique est le contraire d'un travail de promotion, il consiste à libérer le cinéma de la machinerie commerciale et publicitaire purement circonstancielle pour le rendre à sa valeur artistique. [...] Il en va aussi d'une certaine temporalité en cette période où prime le très court terme et où les films sortent sur des sièges éjectables. Serge Daney écrivait que dans 'revue' il y a 'revoir' et c'est effectivement ce que proposent les véritables textes critiques : revoir les films, les faire exister au-delà du temps de la vision, dans celui de la pensée, qui est toujours un peu le prolongement ou le commencement d'une parole. »¹⁷²

Le paradoxe est là. Tant la critique que les distributeurs et les salles AE sont en difficulté financière et convergent tous à créer un désir chez le spectateur, une demande pas encore formulée. Pourtant, il faut peut-être désolidariser un peu cet ensemble pour revitaliser le débat cinéophile en général et que tous ne parlent pas d'une seule et même voix. C'est un des leviers évoqué lors de la Table ronde du GNCR. Josué Morel l'affirme, « il ne faut pas que les salles et la critique deviennent alliées, parce que la circulation du désir passe aussi par un débat et un refus d'une forme d'uniformisation. Je suis frappé aujourd'hui d'à quel point la critique se meurt d'unanimisme sur les films. »¹⁷³ Toutes deux travaillent certes à faire venir le public en salle, mais chacun doit tenir son rôle. Celui de la critique est de représenter le débat cinéophile. La difficulté principale à cette belle idée de retourner au cœur du débat critique est la conjoncture actuelle : comment un distributeur peut-il lui-même accepter que l'engouement soit modéré car son choix est déjà le troisième ou quatrième choix des cinéphiles habitués ?

Laura Tuillier, critique à Libération après avoir écrit aux Cahiers du Cinéma et dans Trois Couleurs, écrit justement : « je me demande si je dois tirer sur l'ambulance face à un « petit film » que je n'aime pas. J'ai dans ces cas-là affaire à des attachés de presse bien intentionnés qui cherchent à le défendre. [...] Aux yeux de ceux qui ont financé le film, une presse unanime, une « très belle presse », comme disent les attachés de presse, cela peut être utile. »¹⁷⁴ Face à un film peu porteur, la critique ne réfléchit pas seulement à la qualité du film mais réfléchit à l'ensemble des conditions de

¹⁷² Rédaction des Cahiers du Cinéma, *Cinéma français, situation critique* dans Qui veut la peau du cinéma français ?, Cahiers du cinéma n°793, décembre 2022, p14.

¹⁷³ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique*, Op. cit.

¹⁷⁴ CRITIKAT, Perspectives critiques 8/10, *Laura Tuillier, le stylo-caméra*, disponible en ligne.

sa sortie ayant conscience de l'économie du cinéma, notamment RD. Dans une certaine mesure, la presse dicte la semaine de sortie, surtout celles des films RD pour lesquels il y a peu d'attentes générales, entre les disponibilités des attachées de presse de tel ou telle cinéaste ou les dates de partenariats possibles si le film est très apprécié. Sur le court-terme c'est rendre un service à la sortie, aux attentes de rentabilité immédiate mais à long-terme, cela peut desservir les œuvres : il faut des avis négatifs pour que ceux positifs puissent ressortir. Le débat est un peu « mou » actuellement, la prise de risque a quitté cet endroit-ci. Les critiques réellement négatives concernent simplement les plus gros films, sonnait presque comme des pétitions de principe, c'était le cas sur la critique pamphlétaire d'*Avatar 2 : la voie de l'eau* des Cahiers. Dans ces dynamique de promotion par exemple, les *Notes sur d'autres films* des Cahiers du Cinéma m'apparaissent en tant que lectrice de simples notules semblables à des synopsis allongés, or, 3 doubles-pages sont consacrées à celles-ci pour répondre au besoin de créer de l'information sur la sortie. Sauf que l'accumulation de ces dernières, similaires, participe à l'indifférenciation.

Cela a déplacé à d'autres endroits le débat cinéphile et l'a amoindri. Les réseaux sociaux et autres sites de notation comme AlloCiné, Sens Critique, Letterboxd... permettent à tout spectateur d'exprimer son opinion sur un film de façon instantanée, dès la sortie de la salle de cinéma. De fait, cela a causé une dilution de l'autorité des critiques, parfois moins regardées que les notes spectateurs. L'avènement du numérique n'est pas la seule raison à ceci : les avis spectateurs sont souvent plus directs, francs, puisque décorrélés des enjeux commerciaux dont sont investis la presse critique. Si le baromètre Allociné n'est pas à mon sens très fiable, il n'empêche que pour Josué Morel désormais « les notes spectateurs sont plus représentatives de la réalité que les notes critiques, cela vide de la légitimité de notre travail. »

Néanmoins, ces réseaux sociaux ne permettent pas de sortir des logiques de demande et de découvrir des contre-offres sans le vouloir en effectuant expressément une recherche. Les algorithmes – poussés par la vente des espaces publicitaires en ligne sur AlloCiné par exemple – ont pour principe de continuer à proposer au spectateur des produits similaires à ce qu'il regarde déjà, déterminés grâce à la récupération et l'analyse des données. Compte tenu que le débat cinéphile disparaît de l'espace public, certains professionnels demandent à renouer avec celui-ci sur les télévisions par exemple. Michèle Halberstadt et Laurent Pétrin proposent ainsi de rétablir un ou deux ciné-clubs (dans la

tradition même des critiques) à une heure de grande écoute,¹⁷⁵ afin de rendre accessible facilement diverses cinématographies, de différentes nationalités... et recréer du désir auprès des spectateurs. Pour découvrir de nouveaux films différents, les bandes-annonces sont essentielles mais encore faut-il déjà se rendre en salle, se rendre dans des salles AE qui diffusent du cinéma RD et que ces dernières les diffusent gratuitement. Sortir du champ de la salle est nécessaire pour conquérir un public non-initié, voire récupérer la perte du lectorat de la presse culturelle (qu'il faut potentiellement joindre à la part du public qui a perdu le goût de voir de la RD en salles).

2. L'accompagnement de séances

En dehors de ces solutions exogènes, les exploitants mènent déjà des expérimentations dans la salle de cinéma pour réintégrer le débat dans la salle au travers de rencontres, d'accompagnements de séances, de médiation ou encore d'éducation aux images. Ce sont ces actions que souhaite revaloriser financièrement l'AFCAE quand l'association a pris la parole dans les questions sur la réforme AE : « À notre sens, la prime, qui vient soutenir une politique culturelle publique, doit mieux suivre les efforts des salles en termes d'accompagnements des films Art et Essai : animations, avant-premières, ateliers, organisation de rencontres, éducation aux images, dispositifs scolaires, prise en charge d'emplois et de salaires de médiateur·rices, etc. »¹⁷⁶ Je vais volontairement laisser de côté les publics scolaires qui engagent pourtant de gros travaux de médiation dans la salle. Néanmoins, questionnant le rapport à la demande et à l'image élitiste que renvoie le cinéma RD dans les habitudes de fréquentation, je préfère ne pas rentrer dans le détail des publics captifs, bien que l'image de marque des films RD, ou plus généralement AE, se forge aussi à l'école notamment au travers des dispositifs scolaires.

L'éditorialisation des salles passe avant tout par l'organisation de nombreux évènements (en dehors des temps festivaliers). Economiquement, ces séances accompagnées sont très souvent une réussite : il est évident que ces dernières font bien plus d'entrées que des séances classiques. Pour les films RD, il s'agit aussi de casser une

¹⁷⁵ Cahiers du Cinéma, *Cinéma français, comment ça va ? Michèle Halberstadt et Laurent Pétin*, publié en ligne le 13/10/22.

¹⁷⁶ Courrier de l'AFCAE n°293, Novembre 2023, Edito de Guillaume Bachy, *Op. cit.*, p1.

image d'inaccessibilité en proposant un temps convivial, d'échanges et de débat. Si « le film fait un peu peur sur le papier, on va le rendre un peu plus attrayant [avec une rencontre ou une animation] surtout quand on est sur des offres peu porteuses. Personne n'a besoin d'animer *Mission Impossible* »¹⁷⁷. Malo Guislain voit surtout ces séances comme des compléments à la programmation, pour créer des moments qui dépassent la consommation des films et participent à faire vivre la salle¹⁷⁸. Bien entendu elles permettent aussi de dynamiser les entrées d'un film moins porteur : « *Zorn*¹⁷⁹ sans accompagnement un lundi soir, ça n'aurait pas fait d'entrées, avec la venue de Mathieu Amalric on a atteint les 180 entrées »¹⁸⁰. La rencontre a eu lieu le 27/11/23 à la quatrième semaine du film, cette seule séance constitue 30% des entrées payantes du film (son premier volet) sur sa S4. Par la suite, Les Cinéastes a diffusé le film au rythme d'une séance hebdomadaire les deux semaines suivantes pour un total de 9 entrées. Malgré une telle envolée dans les entrées, il me précise ne pas vouloir trop les multiplier, également pour des aspects financiers.

Néanmoins, il ne suffit pas de faire venir le réalisateur pour que cela fonctionne, ce serait trop simple, parfois il y a des loupés. Les Toiles de Saint-Gratien a une politique d'animation dynamique, de qualité et qui rencontre généralement du succès. Séverine Rocaboy me raconte cependant la séance avec rencontre du film documentaire *Ici Brazza*¹⁸¹ en présence de son réalisateur Antoine Boutet. Le mois de janvier des Toiles à Saint-Gratien a connu un gros regain de fréquentation avec *La Zone d'Intérêt* et *Le Dernier des Juifs*. « Quand Antoine est arrivé, toutes les séances étaient blindées. La seule séance où il n'y avait pas un chat, où s'est retrouvés à 10, c'était la sienne. Effectivement, petit moment de solitude. J'avais pourtant ameuté toutes les associations d'urbanistes, d'architectes du département. Néanmoins l'échange était super. Antoine était déjà très content que le film ait été programmé parce qu'en banlieue parisienne, il n'y avait quasiment aucune salle qui s'était positionnée. »¹⁸²

¹⁷⁷ Entretien avec Corentin Bichet, *Op. cit.*

¹⁷⁸ Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

¹⁷⁹ *Zorn I, II & III* de Mathieu Amalric, distribué par Les Films de l'Atalante (sorti le 01/11/23 sur 7 copies, labellisé RD et soutenu GNCR)

¹⁸⁰ Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

¹⁸¹ *Ici Brazza* d'Antoine Boutet, distribué par Les Alchimistes (sorti le 24/01/24 sur 12 copies, labellisé RD et soutenu par le GNCR et l'ACID).

¹⁸² Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

Si les séances accompagnées sont quasiment toujours plus porteuses en termes d'entrées pour les films RD, elles ne sont pas nécessairement rentables pour le cinéma. Antoine Tillard, directeur-programmateur du Méliès à Villeneuve d'Ascq, l'affirme lors de la Table Ronde du GNCR : « Il faut trouver un moyen de diffuser des films recherche sans recevoir des gens parce que sinon on va être ruinés. »¹⁸³ Le Méliès diffuse beaucoup de films RD, une diversité primordiale dans la banlieue lilloise, ville où le circuit UGC est en monopole. Ces séances représentent de nombreux coûts, surtout en province, hors réalisateur, il faut parfois rémunérer l'intervenant, payer les frais de transports, d'hébergement et de nourriture. A cela peut s'ajouter un minimum garanti demandé par le distributeur hors sortie. Tous ne le réclament pas, Capricci Films opte systématiquement pour un partage 50/50 pour séance commerciale avec une billetterie classique par exemple. La prise en charge d'une partie des coûts est par ailleurs proposée aux salles adhérentes du GNCR pour créer des événements autour des films soutenus. Le montant est de l'ordre de 150€¹⁸⁴. Ces derniers ne travaillent pas seulement avec des cinéastes mais aussi des critiques et spécialistes, ce qui permet à ces derniers de faire revenir le débat dans les salles.

Est-ce que les films RD ont besoin de cet accompagnement de séances pour exister ? Si la plus-value monétaire aux séances accompagnées des films RD, notamment pour les distributeurs, n'est plus à prouver, une question demeure : ces séances concernent principalement des films recherche, préjugés difficiles. Quelle image ces séances renvoient-elles des films RD ?

Je m'explique, s'il est clair que l'intention première est de rendre ces films plus accessibles, plus conviviaux et de réduire les barrières symboliques à l'entrée, il me semble que cela engendre malgré tout un cercle vicieux. *A contrario* de ce qui est initialement souhaité, je crois que cet accompagnement répété participe à l'image élitiste et repoussoir du cinéma RD. J'ai pu échanger sur base de cette intuition au GNCR avec Clément Dussart qui résumait ainsi la chose :

« J'ai l'impression qu'il y a deux réponses peut-être : est-ce que la médiation fait venir des nouveaux publics ? Je pense que oui, des gens sont venus parce qu'ils ont vu un débat organisé par je ne sais quelle association ou qu'un cinéaste serait présent. Après, est-ce que les films RD en ont besoin ? La question est double parce que économiquement, il est évident qu'une séance accompagnée fera plus d'entrées qu'une

¹⁸³ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique*, *Op. cit.*

¹⁸⁴ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

séance non accompagnée. Mais le vrai débat, qui agit chez moi un peu en contradiction cognitive, c'est qu'en tant que spectateur, je ne suis pas forcément très friand de l'accompagnement, je préfère être dans mon cocon-film seul, le 'digérer'. Il y a également le fait de se dire qu'il y a une crise des entrées sur le film de recherche, qui est programmé seul et ne fonctionne pas. L'accompagnement est une des pistes pour que cela se passe mieux : faire des multiplications des tournées, des accompagnements et des choses comme ça. Désormais, lorsque cela va mieux et qu'on se rend compte que c'était une des solutions, voire la solution pour programmer des films de recherche ou du cinéma documentaire, cela peut finir par se retourner un peu contre cette typologie de cinéma en se disant que sans accompagnement, on ne va pas le programmer. [...] Finalement est-ce que tu n'habitues pas les personnes à dire que si tu accompagnes ton film, c'est qu'il est plus difficile : que sans l'accompagnement tu ne vas pas le voir ? C'est une vraie question aussi. Peut-être que finalement cela s'inverse et dessert partiellement, parce que c'est bien aussi qu'il y ait des rencontres et des échanges, mais peut-être y a-t-il un revers de médaille aussi. »¹⁸⁵

Je crois qu'il est important que les temps des rencontres et des événements des films RD ne deviennent pas la norme dans leur diffusion. Or, c'est un des grands thèmes de l'éditorialisation générale souhaitée. Si la réforme AE fait la part belle à la part sélective en encourageant notamment plus à l'animation des salles (celle-ci peut bien entendu aussi se porter sur des animations jeune public ou sur des films plus porteurs), ne va-t-elle pas participer d'autant plus à la marginalisation de cette typologie de films ? Je n'appelle cependant pas à ce que les salles AE deviennent mortifères, elles doivent justement rester un lieu de vie accueillant pour contre-carrer la mauvaise image de certains de leurs films. Comme depuis le début de ces pages, il s'agit encore une fois de justement positionner un curseur. La mécanique de l'accompagnement est elle-même devenue marchande, elle participe à la course à la rentabilité qui traverse le secteur de la diffusion cinématographique.¹⁸⁶

Tous ces processus de médiation participent tout de même à l'élargissement du public RD et à recentrer l'existence de ces films à l'échelle locale, y compris dans des zones plus reculées que la géographie habituelle des films recherche. De ces nouvelles venues en salles AE, il faut permettre la diversification tant des habitudes du voir (en séances sèches ou accompagnées) que des films vus pour que leur valeur de « biens d'expérience » puisse s'activer. Ils questionnent d'autant plus le rapport qu'ont certains professionnels avec le public, une position parfois trop présomptueuse. Cette dissension

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique*, *Op. cit.*

s'est fait entendre lors de l'appel aux états généraux du cinéma où une voix s'est fait entendre pour réprimander : « Arrêtez de mal parler du public ! ».

« Reste que cette prise de parole traduisait bien un malaise : l'insistance de certaines interventions sur l'idée d'« éduquer » le spectateur pouvait induire, même involontairement, l'impression d'une infantilisation de ce dernier à qui l'on a reproché aussi son addiction à « *la drogue* » (dixit Agnès Jaoui), délivrée par les plateformes. Paradoxe d'un tiers état qui se drape alors dans la posture aristocratique de celui qui voit bien et sait mieux. Le problème de l'éducation à l'image est pourtant réel et appelle à une position moins hautaine : le public des salles se renouvelle peu, et l'un des dispositifs mis en place pour inverser cette tendance, le Fonds jeunes cinéphiles, pourrait être débranché moins de deux ans après son instauration. »¹⁸⁷

Est-ce que le sur-accompagnement de séances des films RD, soit ceux désignés par la profession comme étant les plus novateurs, ne participe pas de cette logique d'éducation des publics ? Plus encore, dans cette volonté affichée de devoir rendre accessible le film, une partie de la profession ne préjugerait pas elle-même d'un certain ennui ou désintérêt de films RD ?

C'est un des points soulevés par Malo Guislain lors de notre entretien : selon lui, il faut simplement programmer les films RD, les mettre sous les yeux de chacun pour qu'ils se rendent compte que ce ne sont pas des films élitistes, en tout cas que c'est tout à fait à leur portée¹⁸⁸. Il y a toujours ce problème de vocabulaire néanmoins ou plutôt de présentation du film en amont. Sans pour autant mentir à son public, lui m'explique sa méthode : « J'aime bien parler des films très recherche de la même manière que d'un blockbuster, ne pas prendre les pincettes ; à un moment donné je pense que n'importe qui est capable de regarder ces films-là même si je sais que tout le monde ne partage pas mon point de vue. Beaucoup pensent qu'il faut éduquer les publics. »¹⁸⁹ Lui, trouve ces termes un peu prétentieux. Déjà faudrait-il simplement programmer de bons films pour que les gens commencent à (re)venir, même si cela doit prendre du temps dans certaines régions, celui de créer des habitudes auprès de spectateurs auxquels il n'a jamais rien été diffusé de la sorte. « Je crois que ceux qui disent ça, ce sont les premiers à ne même pas regarder les films, donc eux-mêmes trouvent ça exigeant [...] sincèrement, je crois qu'il y en a beaucoup dans nos métiers, y compris en programmation, qui ne regardent plus les films

¹⁸⁷ MOREL Josué, *Quel tiers état pour les Etats généraux du cinéma ?*, Cahiers du cinéma n°792, novembre 2022, pp63-64.

¹⁸⁸ Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

depuis longtemps et programment des offres, des produits culturels, ont leurs habitudes, regardent les entrées... »¹⁹⁰

3. « Soutenir, c'est voir »¹⁹¹

A l'heure de la concentration du marché, il y a un glissement général vers le plus porteur, tant dans la presse culturelle que les salles AE et ce, à chaque strate « d'accessibilité » des films. Martin Bidou évoquait justement une redéfinition du « public Télérama type » et de celui de France Inter. La question s'était posée pour lui de sortir ou non dans ses salles AE de centres villes des grandes métropoles *L'Abbé Pierre – Une vie de combats*¹⁹² qui n'est pas recommandé AE. Concernant cette sortie, sa réflexion s'est déportée du film au public : ici tout y est, film à sujet, cœur de cible d'un public plutôt âgé (correspondant à la part du public des salles AE qui sont les siennes). Bon gré mal gré, *L'Abbé Pierre* est ainsi sorti à l'Astrée de Chambéry, au Diagonal de Montpellier et au Sémaphore de Nîmes, en tridem sur ces villes. Respectivement, l'Astrée s'ajoute au Pathé et au Mégarama de Chambéry, le Diagonal au Pathé Comédie et au Pathé de périphérie et le Sémaphore rejoint sur ce film le Kinépolis et le CGR de Nîmes : voilà un exemple du changement de paradigme précédemment évoqué. La salle AE de centre-ville diffuse ainsi les mêmes films que les complexes généralistes. La programmation n'est pas absolument similaire sur tous les titres, entendons-nous bien, les salles AE se positionnent plus rarement sur les comédies familiales type UGC ou gros *blockbusters*, même si le cas d'*Avatar : la voie de l'eau*¹⁹³ est un contre-exemple majeur. L'inverse est réciproque, les films recommandés AE les plus porteurs sortent également de plus en plus dans les multiplexes.

Néanmoins, le choix de Martin Bidou a été conforté par le soutien de France Inter dans la matinale du jour de sortie du film¹⁹⁴ (les auditeurs de France Inter se rapprochant du profil spectateur des salles AE) et dans les entrées nombreuses du film en SN dans ses salles : 578 entrées à l'Astrée, 761 au Diagonal et 409 au Sémaphore, des chiffres équivalents aux entrées sur les autres copies généralistes des agglomérations citées. Ce

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Séverine Rocaboy lors de table ronde du GNCR, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, *Op. cit.*

¹⁹² *L'Abbé Pierre - Une vie de combats* de Frederic Tellier, distribué par SND (le 08/11/23 sur 774 copies).

¹⁹³ *Avatar : la voie de l'eau* de James Cameron, distribué par Disney (le 14/12/22 sur 1792 copies réparties sur 811 sites).

¹⁹⁴ BIDOU Martin dans L'Emission Boxoffice Pro France, *Op. cit.*

n'était en aucun cas une erreur commerciale mais cette logique illustre une fois de plus la victoire de la valeur marchande sur la valeur symbolique.

Interrogé sur cette homogénéisation de la programmation des salles, Louis Descombes encourage alors à ce que « chaque film soit à sa place »¹⁹⁵, qu'une salle AE passent des films AE et qu'un multiplexe passe des films de multiplexe (si tant est que ce dernier ne soit pas en monopole sur son agglomération et passe alors des films AE pour assurer une diversité cinématographique sur l'ensemble du territoire). Pour cela, « il faudrait aussi que les distributeurs en soient conscients et n'essayent pas de mettre leurs films partout dans une même ville ».¹⁹⁶ L'explosion générale des plans de sortie, également liée à la fin des VPF et aux économies que cela réalise, n'est pas du seul fait de la demande de la salle mais également des distributeurs indépendants importants qui ont multiplié par deux le nombre de copies en SN. « Quelle place reste-t-il pour les autres films ? »¹⁹⁷

Tout converge vers le plus porteur, et comme tout glissement l'oblige, cela se répercute au sein même des films RD qui essayent, à leur échelle, de devenir commercialement plus forts. Les recommandations de la presse culturelle me semble dès lors marcher du même pas que la recommandation AE et de l'élargissement qu'elle connaît. Clément Dussart faisait également le constat de ce glissement dans la presse et les films RD sept ans plus tôt : « De fait, Les Cahiers du Cinéma, soutien historique des formes artistiques du cinéma, se retrouvent dans une position identique à celle du GNCR : en période de crise budgétaire due à une hémorragie de ses abonnés, la revue se voit obligée d'élargir sa ligne éditoriale afin de capter, avec plus ou moins de réussite, un lectorat plus étendu. »¹⁹⁸

Dès lors, il me paraît essentiel de redéfinir les programmations des salles, notamment de celles parisiennes, cœur du marché des films RD, qui lancent les tendances sur l'ensemble du territoire.

« La programmation est devenue totalement homogénéisée, y compris dans les zones à concurrence, même entre salles de circuit et salles art et essai. Paris étant l'exemple ultime mais Paris préfigure ce qui va se passer selon moi. Les pouvoirs publics n'interviennent

¹⁹⁵ Entretien avec Louis Descombes et Loris Dru-Lumbroso, *Op. cit.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ DUSSART Clément, Mémoire de fin d'études, *Op. cit.*, p25.

pas là-dessus, ne serait-ce que pour encourager à Paris des salles comme le Louxor, le Cinéma des Cinéastes, les 7 Parnassiens à se démarquer par des lignes éditoriales fortes de leurs concurrents MK2 et UGC. Chacun veut être le roi du pétrole donc ils acceptent les cartes... On travaille du coup pour un marché parisien dominé par les porteurs de cartes et ce sont eux qui disent ce qu'ils ont envie de voir, c'est à eux qu'on répond, les plus gros circuits en tête et les autres suivent. Tout le monde établit sa programmation en fonction de ce que font UGC et Gaumont : MK2 travaille en fonction de ce que UGC et Gaumont fait, les indépendants travaillent en fonction de ce que MK2 va faire et ainsi de suite. Il y a un effet de ricochet, peu de gens travaillent avec une vision et une envie de défendre des choses, mais à Paris cela devient vraiment inquiétant. Il n'y a plus beaucoup de discussions de cinéma. »¹⁹⁹

Ce constat rentre en résonance avec l'alerte à propos de la concentration sur le marché parisien que soulignait Pierre Kopp. A Paris, 88,6% des recettes sont totalisées par les trois principaux circuits (contre 52,1% sur l'ensemble du territoire). Or, 40% serait déjà un taux élevé indiquant une dominance selon la Cour européenne de Justice²⁰⁰. « L'indicateur de concentration, particulièrement élevé à Paris, est lourd de conséquences qui s'exercent sur le marché national. [...] Précisément parce que le marché parisien est caractérisé par une intense concentration autour des circuits, les choix de ces derniers s'impriment sur la programmation nationale par un mécanisme de mimétisme. »²⁰¹ Les dynamiques de programmation actuelles, telles qu'elles sont décrites par Mathieu Berthon, sont induites par la concentration des entrées, dans l'idée d'essayer de récupérer un public déjà présent et de l'amener hors des circuits (la programmation parisienne des circuits étant bien plus éclectique et parfois largement AE contrairement au reste du territoire). Par ailleurs, dans une idée de jeu de la concurrence à Paris, il me semble que dès qu'un film se positionne en tandem sur un quartier, ces tandems se reportent sur les autres quartiers : soit un film est surexposé à Paris, soit il est sur un ou deux sites. Récemment, *Dune : deuxième partie*²⁰² est par exemple sorti au MK2 Beaubourg en SN alors même que le film était bien sûr pris à l'UGC Les Halles. Le film réalise au MK2 de très bons scores avec une moyenne par séance de 54,6 en SN mais il est quelque peu étonnant de le voir programmé ici. A l'écriture de mon mémoire, il n'a toujours pas été décidé ou non s'il était recommandé AE. Encore et toujours, il est nécessaire d'allumer

¹⁹⁹ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

²⁰⁰ KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration*, *Op. cit.*, p24.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Dune : deuxième partie* de Denis Villeneuve, distribué par Warner (le 29/02/24 sur 1368 copies réparties sur 809 sites).

des contre-feux face à la demande et face aux logiques marketing qui prévalent dans la construction de cette demande.

La médiation est un outil primordial pour cela, évidemment. Cependant, il y a ce risque à long-terme dans le suremploi de séances accompagnées ou d'éducation aux publics, qui est de déporter les fenêtres restantes du cinéma RD sur les seuls créneaux de médiation existant, logiquement moins nombreux que ce que permet une exploitation classique, même à peu de séances. Partons alors de l'idée de Malo Guislain qui est de dire qu'une « bonne programmation » se suffit pour *a minima* permettre la rencontre avec le spectateur qui vient déjà en salle mais va découvrir de nouvelles œuvres plus singulières – celles RD – et *a maxima* peut donner envie au quidam de pousser les portes d'une salle AE. Et puisque le constat a été fait que, volontairement ou non, la presse critique ne remplit plus son rôle : le programmateur m'apparaît être le premier critique et le plus à même de faire renaître le débat cinéophile, en s'attelant lui-même à la tâche. Programmer revient ainsi à redistribuer les cartes²⁰³, si tant est qu'on accepte de moins jouer à cette partie géante de Monopoly.

Toute ligne éditoriale de salle, qu'elle soit recommandée AE ou non, est avant toute chose défini par sa programmation. Nombreux sont les exploitants dans des plus petites communes qui représentent localement leur cinéma : la proximité fonctionne²⁰⁴, d'abord dans l'incarnation des choix éditoriaux qui passent – selon le principe même de la salle de cinéma – dans le fait de diffuser des films. Lorsque le GNCR demandait à Luc Lavacherie, programmateur de La Coursive à La Rochelle, la manière dont il envisageait la notion de recherche, il plaçait au cœur de son propos la figure du programmateur et en cela son travail quotidien : « La recherche, c'est ça : l'idée de ne pas laisser le cinéma tranquille, de continuer à le travailler, à ne pas savoir ce que c'est, avoir l'arrogance d'avancer sans trop savoir où on va. En tant que programmateur, être dans la recherche est une position inconfortable : il faut assumer des décisions tranchées tout en travaillant à ce que le public nous suive. »²⁰⁵ Or pour assumer des décisions tranchées, il faut naturellement qu'il y ait un débat cinéophile, une base de discussion à partir de laquelle on acquiesce ou on rejette en étayant son point de vue. Plus encore, il s'agit de se soustraire

²⁰³ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique*, *Op. cit.*

²⁰⁴ Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

²⁰⁵ LAVACHERIE Luc dans *30 films, 30 salles, 30 ans du Groupement National des Cinémas de Recherche*, *Op. cit.*, p105.

(du moins en partie) aux demandes formulées par le public pour réinvestir le champ de l'offre. En l'état, « la liberté de programmation est aujourd'hui une forme de libéralisme absolu. [...] Dans les salles, [elle] est au-dessus de tout, même de l'intérêt général. L'intérêt général devrait être au-dessus de tout, la liberté de programmation s'arrête à l'intérêt général. »²⁰⁶ Il n'est pas non plus question d'attendre du programmeur qu'il soit un homme providentiel mais bien plutôt d'interroger le geste de programmation pour y incorporer plus de prise de risque.

Pour Séverine Rocaboy, il est difficile de reprocher aux spectateurs de ne pas voir des films RD si les programmeurs eux-mêmes ne les voient pas et ne les programment pas. Soutenir, c'est voir.²⁰⁷ En ce sens, elle se rend compte que si elle n'est pas présente lors d'une journée de prévisionnements du GNCR, elle ne programme pas ou moins ces films. Voir, est le strict minimum auquel il faudrait s'astreindre. La programmation des films RD ne repose pas sur une volonté commerciale, à défaut d'une politique publique volontariste forte, il faut que ces œuvres éveillent les passions personnelles. La programmation en soi est un soutien aux films. A la sentence « soutenir, c'est voir » elle ajoute bien volontiers un « collectivement ». En effet, ses adhésions au GNCR et à l'ACRIF sont selon elle, nécessaires à la bonne tenue de sa programmation. « Ce sont deux structures qui me maintiennent et m'empêchent de sombrer dans la fainéantise, car on a toujours une petite tendance à aller vers ce qu'on aime et on ne va jamais vers des formes singulières spontanément en étant tout seul. C'est la force du collectif, de voir les films ensemble, qui me pousse à essayer d'être un petit peu alerte. »²⁰⁸ Ses adhésions à la fois au GNCR qui a une ligne éditoriale assez radicale et à l'ACRIF qui fait des pas de côté vers un cinéma un peu plus « pop », « impur », lui permettent de maintenir une gymnastique nécessaire à la programmation d'œuvres différentes²⁰⁹.

L'adhésion à une association régionale ou nationale n'est pas nécessairement pour tous une condition *sine qua non*. Les Cinéastes du Mans par exemple diffusent des films RD en nombre, notamment ceux soutenus par le GNCR, pour autant le cinéma n'y est pas adhérent. Tous leurs choix ne sont pas inattaquables me confie Malo Guislain. Cela souligne à nouveau la difficulté de définir un film comme réellement recherche, ce choix

²⁰⁶ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

²⁰⁷ Table ronde du GNCR, *La salle de cinéma et la critique, Op. cit.*

²⁰⁸ Entretien avec Séverine Rocaboy, *Op. cit.*

²⁰⁹ *Ibid.*

se fait seulement sur base de la somme des subjectivités des votants. Labelliser un bien RD est un acte collectif, il faut encourager à ce que les films qui vont potentiellement être programmés soient vus en salles par les exploitants et puissent être discutés. La réalité géographique rattrape bien vite cette suggestions, le gros des projections ayant lieu à Paris. Néanmoins, le GNCR organise par exemple ses journées de prévisionnements dans plusieurs villes de France en simultanée, celle du 2 avril 2024 a ainsi eu lieu à la Fémis à Paris, à la Maison de la Culture à Bourges, au cinéma Le Cratère de Toulouse ainsi qu'au Clap Ciné à Canet-en-Roussillon.

Enfin lorsqu'on parle de programmation, il ne suffit pas d'évoquer seulement les logiques de SN. Il faut bien sûr un nombre de salles suffisant pour marquer l'évènement d'une sortie et rendre accessible l'information que tel ou tel film existe, mais cette course à la SN, nécessaire, ne doit pas dévorer tout le travail de continuation. Certains distributeurs comme Norte tentent dès que possible de pondérer les séances d'un film sur plusieurs semaines plutôt que de demander un plein programme à une salle par exemple.²¹⁰ D'autres temps d'exploitation existent également et permettent d'appréhender différemment le temps de la sortie d'un film. *First Cow*²¹¹, succès symbolique et commercial, a tenu près de six mois à l'affiche des Cinéastes au Mans, presque comme un jeu avec le public me confie Malo Guislain.²¹² Je ne doute pas que dans un temps aussi allongé, le bouche-à-oreille ait pu se faire. Néanmoins dans des durées plus classiques et réalistes, ce moyen d'information est mis à mal par la vitesse à laquelle les films sont exploités. La gazette de la salle cinéma à l'inverse, qui impose que la salle ne soit programmée au lundi, participe également à l'éditorialisation de la programmation et permet de se couper un peu des logiques de rentabilité en prévoyant au préalable un juste temps d'exposition du film.

Si le film RD est un bien singulier, un bien d'expérience, le marketing qui l'accompagne est quant à lui souvent désingularisé ou du moins standardisé. Sur la communication digitale par exemple, LuckyTime est en position de monopole sur le territoire français, travaillant avec la quasi-totalité des distributeurs. Cette situation de marché révèle bien sûr leur force, sans nul doute leurs compétences, mais il n'en reste pas

²¹⁰ Voir annexe Entretien avec Clément Dussart, *Op. cit.*

²¹¹ *First Cow* de Kelly Reichardt, distribué par Condor Distribution (le 20/10/21 sur 65 copies).

²¹² Entretien avec Malo Guislain, *Op. cit.*

moins la perte de différences. Sur cette réalité, Mathieu Berthon s'interrogeait justement sur des envies d'éditorialisation : comment obtenir une prime à la différence sur les réseaux sociaux.²¹³ « On a tendance aujourd'hui à adapter la communication au langage des réseaux sociaux, plutôt que de se dire qu'on va investir le champ des réseaux sociaux avec le langage de nos 'produits' ». ²¹⁴ Il faudrait ainsi s'adapter aux spécificités de l'œuvre dans la communication, pas seulement en modifiant les visuels mais les méthodes de travail elles-mêmes, de communiquer avec le public ou peut-être de varier les lieux d'affichage. De cette standardisation, on peut aisément comprendre qu'il vienne une indifférenciation des films, aussi singuliers soient-ils.

Si cette idée est enthousiasmante, il faut tout de même signaler que compte tenu de l'économie générale de la RD, les équipes de distribution ou d'exploitations étant petites et tous ces leviers sont donc autant d'heures de travail supplémentaires à ajouter au planning de chacun... Autant dire presque impossible.

Pour répondre de ce problème majeur de la petitesse des équipes, Emmanuelle Lacalm et Margot Merzouk, programmatrice à la salle parisienne L'Archipel, proposent par exemple d'imaginer une TSA (Taxe Spéciale Additionnelle) proportionnelle aux revenus des salles²¹⁵ pour plus d'équité. De façon très pragmatique, elles appellent à une aide à l'embauche dans les salles classées²¹⁶ : les films RD ont besoin de main d'œuvre pour exister dans les salles, ils demandent un grand travail de communication car les frais d'édition actuels ne permettent pas d'être efficace sur l'ensemble du territoire.

²¹³ Entretien avec Mathieu Berthon, *Op. cit.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Cahiers du Cinéma, *Cinéma français, comment ça va ? Emmanuelle Lacalm et Margot Merzouk*, publié en ligne le 13/10/22.

²¹⁶ *Ibid.*

CONCLUSION

Je ne crois pas possible de définir de façon générale le cinéma recherche et découverte, ce que sont intrinsèquement ces films, tant chaque œuvre est un cas particulier. Cette singularité trouve une place difficile sur le marché, qui nie sa valeur symbolique et sa force d'innovation au profit de logiques à court-terme de rentabilité, répondant aux demandes que formulent les spectateurs. Les salles art et essai elles-mêmes se détournent du cinéma RD qui était pourtant déjà portion congrue des fenêtres de diffusion ou ont tendance à le contraindre à des seuls espaces de médiation et d'évènements. La désaffection de la salle pour cette typologie est un risque à long-terme pour la création cinématographique. La demande de politique publique régulatrice est réelle et fait consensus parmi ceux qui souhaitent soutenir la RD. Néanmoins, la réforme art et essai cristallise les tensions autour du positionnement des curseurs nécessaires du fait d'une enveloppe fermée. Les plus petites salles – souvent des catégorie C,D et E – ont besoin de ce classement pour exister et compenser un déficit de financement. Là où d'autres salles ont besoin du classement AE en soutien à une programmation difficile, pour que les subventions incitent à la prise de risque et à diffuser des cinématographies nouvelles. En cela, le label récompense un travail qu'il reconnaît symboliquement et financièrement : c'est le premier geste d'éditorialisation, celui de la programmation. Or, avec le glissement de terrain de l'AE, ce geste perd en sens et en prescription.

Il aurait été intéressant de questionner le rapport à la production et à la création même de ce cinéma, ce que je n'ai pas pu faire dans ces pages pour ne pas dévier des questions de diffusion. Les premiers films par exemple sont bien plus encouragés à l'étape de production qu'au moment de la diffusion : il y a une impasse.

Au-delà de la dépréciation sémantique et économique des films RD, ces derniers sont associés à l'élitisme. Finalement, qu'en est-il ?

Le cinéma recherche et découverte n'est en aucun cas l'aboutissement d'une cinéphilie, une quelconque pointe. La singularité des films invite bien plutôt à l'arborescence et ne rejette pas nécessairement le divertissement. Il est vrai néanmoins que la découverte de ce cinéma s'inscrit dans un chemin qu'il n'est possible d'emprunter qu'en revitalisant le débat critique autour de ces films fragilisés, ne serait-ce que dans l'optique de donner l'information que ce cinéma-là existe. En effet, l'inaccessibilité du

cinéma RD ne vient pas tant des films eux-mêmes à mon sens que de leur difficulté d'accès d'un point de vue très pragmatique. Après avoir laissé les premiers mots de ce mémoire à un cinéaste, je laisserai bien volontiers les derniers à un programmeur :

« La recherche ne concerne pas uniquement les films fragiles, mais tous ceux qui déforment le cinéma et surprennent. L'art et essai est une notion perdue, galvaudée. [...] Aujourd'hui, tout le monde est cinéphile et la partie est gagnée d'une certaine manière, mais désormais, il ne faut pas tomber dans le piège du capitalisme, de l'art et essai comme une marque. La recherche est donc le dernier bastion à sauver, c'est ce qui reste, c'est notre avenir. »²¹⁷

²¹⁷ LAVACHERIE Luc dans *30 films, 30 salles, 30 ans du Groupement National des Cinémas de Recherche*, *Op. cit.*, p105.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, éd. 2018.
- KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Gallimard, Paris, 2017.

Articles :

- BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.13, février 1977, pp.3-43.
Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>
- BUCH, Esteban. *Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun* In : *Théories ordinaires* [en ligne]. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 43-62, 2013.
Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/editionsehess/20846>.
- PINTO Aurélie, « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films "Recherche et Découverte" dans les salles de cinéma », *Revue Française de Socio-Économie*, n°10, 2012, p. 93-112.
Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-socio-economie-2012-2-page-93.htm>

Reuves :

- *30 films, 30 salles, 30 ans du Groupement National des Cinémas de Recherche*, Revue d'entretiens autour du cinéma hors-série n°2, Répliques, Nantes, 2022.
- DEBORDEMENTS, *Cinéma / Politique, Le cinéma commencera quand l'industrie s'arrêtera*, Entretien entre Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Miklos Jancsó, Pierre Clementi et Simon Hartog, Rome, 1970.
Disponible en ligne : <https://debordements.fr/cinema-politique-rome-1970/>
- MOREL Josué, *Quel tiers état pour les Etats généraux du cinéma ?*, Cahiers du cinéma n°792, novembre 2022.

- Rédaction des Cahiers du Cinéma, *Qui veut la peau du cinéma français ?*, Cahiers du cinéma n°793, décembre 2022.
- Rédaction des Cahiers du Cinéma, *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Les armes aux yeux*, Cahiers du cinéma n°794, janvier 2023.
- VITALI ROSATI Marcello, « *Qu'est-ce que l'éditorialisation ?* », dans la Revue Sens Public, 2016.
Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1043383ar/>

Mémoires :

- DUSSART Clément, La place du cinéma de recherche au sein de la distribution et de l'exploitation française, mémoire de fin d'études du département distribution-exploitation de la Fémis, promotion 2018.
- REGNARD Zoé, Vers une adaptabilité de la sortie nationale et des modes de diffusion des films en salles. Le cas des films soutenus par l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID), enjeux et perspectives, mémoire de fin d'études du département distribution-exploitation de la Fémis, promotion 2023.

Rapports professionnels :

- BOUTONAT Dominique, *Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles*, 2018.
- KOPP Pierre, *Le cinéma à l'épreuve des phénomènes de concentration. Menaces sur la filière indépendante du cinéma français*, 2016.
- LASSERRE Bruno, *Cinéma et régulation. Le cinéma à la recherche de nouveaux équilibres : relancer des outils, repenser la régulation*, 2023.

Bilans professionnels :

- CNC, Etude prospective, *Géographie du cinéma en 2022*, à l'occasion du 78^{ème} congrès de la FNCF le 18/09/23
- CNC, Etude prospective, *Premières rencontres des cinémas recherche*, à l'occasion des Rencontres du GNCR au Méliès de Montreuil le 10/01/23.
- CNC, *Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographiques*, Novembre 2023.

Rencontres professionnelles :

- Table ronde du GNCR du 9 janvier 2024 au Méliès de Montreuil, Rencontre avec le CNC, *Quels sont les aménagements que le CNC souhaite apporter à l'aide Art et Essai ? Après l'observatoire de la diffusion, quel regard doit-on porter aujourd'hui sur le secteur recherche ?* en présence Corentin Bichet, Jérôme Brodier, Gautier Labrusse, Séverine Rocaboy et Catherine Verliac.
Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wj0JHSCu9rY&t=1627s>
- Table ronde du GNCR du 10 janvier 2023 au Méliès de Montreuil pour les Premières Rencontres Recherche et Découverte, *Qu'est-ce qu'un film recherche ?*, en présence de Sophie Jardilliet, Corentin Bichet, David Obadia, Cyril Désiré et Roxane Arnold.
Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Lwhy7z6usKA>
- Table ronde du GNCR du 11 janvier 2023 au Méliès de Montreuil pour les premières rencontres professionnelles recherche et découverte, *La salle de cinéma et la critique*, en présence de Clément Dussart, Josué Morel, Séverine Rocaboy, Peggy Vallet et Fabien David.
Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Elc9w_1nI00

Autres ressources en lignes :

- ACID, site web. <https://www.lacid.org/>
- AFCAE, *Résultats des commissions à l'aide sélective 2022*.
<https://www.art-et-essai.org/7/le-classement-des-salles>
- Appel aux états généraux du 6 octobre 2022, Institut du Monde Arabe.
<https://www.youtube.com/watch?v=563FQZN39IA>
- BACHY Guillaume sur Boxoffice Pro, L'Emission, diffusée le 19 octobre 2023.
<https://www.boxofficepro.fr/lemission-du-jour-3/>
- BIDOU Martin sur Boxoffice Pro L'Emission, diffusée le 14 décembre 2023.
<https://www.boxofficepro.fr/lemission-avec-martin-bidou-haut-et-court/>
- CAHIERS DU CINEMA, *Cinéma français, comment ça va ? Emmanuelle Lacalm et Margot Merzouk*, publié en ligne le 13/10/22. <https://www.cahiersducinema.com/non-classe/cinema-francais-comment-ca-va-emmanuelle-lacalm-et-margot-merzouk/>

- CAHIERS DU CINEMA, *Cinéma français, comment ça va ?* Michèle Halberstadt et Laurent Pétin, publié en ligne le 13/10/22. <https://www.cahiersducinema.com/non-classe/cinema-francais-comment-ca-va-michele-halberstadt-et-laurent-petin/>
- CAHIERS DU CINEMA, *Cinéma français, comment ça va ?* Stéphane Auclair, publié en ligne le 20/12/22. <https://www.cahiersducinema.com/non-classe/cinema-francais-comment-ca-va-stephane-auclair/>
- CNC, *Classement art et essai*, Décret du 22 avril 2002. <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000229518>
- CNC, *Les engagements de programmation*. https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/les-engagements-de-programmation_191404
- CNC, *Notice du classement art et essai 2024* https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/classement-art-et-essai_191276
- Courrier de l’AFCAE n°287, Novembre 2022, *Edito de Guillaume Bachy*. <https://www.art-et-essai.org/courrier-art-et-essai>
- Courrier de l’AFCAE n°293, Novembre 2023, *Edito de Guillaume Bachy*. <https://www.art-et-essai.org/courrier-art-et-essai>
- CRITIKAT, Perspectives critiques 8/10, *Laura Tuillier, le stylo-caméra*. <https://www.critikat.com/panorama/entretien/laura-tuillier-le-stylo-camera/>
- GNCR site web. <https://www.gncr.fr/>
- Le Médiateur du cinéma. <https://www.lemediateurducinema.fr/>
- Revus & Corrigés, Lettre ouverte au CNC et au Ministère de la culture, *Quel avenir pour la presse indépendante cinéma ?*, publiée le 6 septembre 2022. <https://revusetcorriges.com/2022/09/06/quel-avenir-pour-la-presse-independante-cinema/>

Entretiens :

- BERTHON Mathieu, responsable de la distribution chez Météore Films, entretien réalisé le 23 février 2024 dans ses bureaux
- BICHET Corentin, chef du service de l’exploitation au CNC, entretien réalisé le 12 février 2024 dans les bureaux du CNC
- CHAUMET Emmanuel, producteur, entretien réalisé le 8 mars 2024 dans les bureaux d’Ecce Film

- GUISLAIN Malo, programmateur au cinéma Les Cinéastes du Mans, entretien réalisé le 13 mars 2024 par zoom
- DESCOMBES Louis (responsable de la distribution) et DRU-LUMBROSO Loris (chargé de communication et partenariats) chez Capricci Films, entretien réalisé le 24 janvier 2024 dans leurs bureaux
- DUSSART Clément, chargé de projet - actions culturelles au GNCR, ancien responsable de la distribution chez Norte Distribution, entretien réalisé le 25 janvier 2024 dans les bureaux du GNCR
- ROCABOY Séverine, responsable et programmatrice du cinéma Les Toiles à Saint-Gratien, trésorière du GNCR, deux entretiens réalisés par zoom les 16 et 19 février 2024

ANNEXES

COLLÈGE DE RECOMMANDATION

Depuis le mois de juin 2018, un nouveau Collège de recommandation a été mis en place. Ce nouveau Collège, qui comprend **50 membres** (au lieu de 100 précédemment), est désormais chargé de se prononcer sur la recommandation des films en **amont** de leur sortie en salles, et non plus a posteriori. Composé à la suite d'une concertation entre l'AFCAE et le CNC, ce collège respecte une stricte **parité** entre femmes et hommes ; il privilégie des professionnels en mesure de visionner un grand nombre de films suffisamment en amont de leur sortie en salle.

Une partie des membres du Collège sera renouvelée annuellement, comme c'était le cas jusqu'ici.

Pour accomplir leur mission, les membres du Collège ont accès à la plateforme de visionnement de l'AFCAE - pour les films qui leur sont mis à disposition par les distributeurs -, ainsi qu'aux projections de presse et prévisionnements professionnels.

Le Collège de recommandation vote dorénavant toutes les semaines sur les films sortant 8 à 6 semaines après l'ouverture de la session de votes. Il se prononce également directement sur les labels Recherche et Découverte, Jeune Public et Patrimoine / Répertoire (pour ces deux derniers labels, sur la base d'une liste qui lui est proposée).

Il est également en charge de se prononcer sur les films en compétition officielle des principaux festivals internationaux qui sont désormais quasi-automatiquement recommandés. Les Festivals concernés sont : Cannes (incluant la compétition de la sélection officielle, Un Certain Regard, la Quinzaine des Réalisateurs, la Semaine de la Critique et l'ACID), Venise (In Concorso), Berlin (Compétition Officielle) et Locarno (Concorso internazionale). Si les films de ces sélections sont recommandés par principe, le Collège les examine néanmoins globalement. Si plus de 15 membres s'opposent à la recommandation de l'un de ces films, celui-ci est soumis à l'ensemble du Collège pour confirmer ou infirmer la recommandation.

Un **Comité d'experts** - composé de 15 membres du Collège - a également été mis en place, en charge d'une mission jusque-là confiée au Conseil d'administration de l'AFCAE : l'examen des films "en ballotage" (faible écart entre les votes pour et contre la recommandation), des films pour lesquels le quorum n'a pas été atteint (nombre insuffisant de votes par les membres du Collège - 15 voix minimum), des films faisant l'objet d'un appel du distributeur et, enfin, de tous les cas spécifiques qui peuvent se présenter.

Ce nouveau Collège et cette nouvelle procédure visent à **moderniser** le dispositif et à faire de la recommandation Art et Essai un meilleur **outil de régulation** du secteur (pour les engagements de programmation des exploitants, les engagements de diffusion des distributeurs sur les films Art et Essai "porteurs", les conciliations devant le Médiateur du

cinéma). Cette réforme fait suite au premier temps consacré à la réforme du classement Art et Essai des salles, dont la mise en œuvre sera finalisée en 2019.

MEMBRES DU COLLEGE 2023 (mars 2023) :

En gras : Membres du Comité d'Expert

EXPLOITANTS (10 dont 3 experts)

Emmanuel Baron, Christine Beauchemin-Flot, Cyril Désiré, Michel Ferry, Cathy Géry, Isabelle Gibbal-Hardy, **Guillaume Bachy**, Sylvain Pichon, Séverine Rocaboy, Charline Tabareau.

DISTRIBUTEURS (10 dont 3 experts)

Roxane Arnold, Stéphane Auclair, Martin Bidou, Sarah Chazelle, Laurence Gachet, **Michèle Halberstadt**, Emmélie Grée, Philippe Lux, Mirana Rakotozafy, Franck Salaün.

MEDIAS (8 dont 2 experts)

Margaux Baralon, Anne-Claire Cieutat, Laurent Delmas, Xavier Leherpeur, Jacques Mandelbaum, **Guillemette Odicino**, Jean-Claude Raspiengeas, Philippe Rouyer.

PRODUCTEURS (5 dont 1 expert)

Marie-Ange Luciani, **Marie Masmonteil**, Milena Poylo, Christophe Rossignon, Agnès Vallée.

RÉALISATEURS, AUTEURS (5 dont 1 expert)

Sébastien Betbeder, Dominique Cabrera, Lucie Borleteau, Constantin Costa-Gavras, **Philippe Faucon**.

RESPONSABLES FESTIVAL (7 dont 2 experts)

Alain Bouffartigue, Elsa Charbit, Pierre-Henri Deleau, Prune Engler, Lili Hinstin, **Nadia Paschetto**, Claude-Eric Poiroux.

PERSONNALITÉS DE LA DIFFUSION (5 dont 3 experts)

François Aymé, Sophie Mirouze (en intérim de Rosalie Brun), **Jérôme Brodier, David Obadia, Pauline Ginot**.

ENTRETIEN AVEC CLÉMENT DUSSART, **réalisé dans les bureaux du GNCR le 25 janvier 2024**

Peux-tu me définir ce qu'est le cinéma recherche et découverte pour toi ?

C'est une définition qui est à la fois professionnelle, c'est-à-dire qu'on a décidé d'établir le nom de recherche à une catégorie de films, qui ne veut pas dire la même chose si on se base sur l'AFCAE, qui donne le label recherche et découverte par exemple, ou sur le GNCR qui attribue parfois ce soutien à certains des films qui sont de toute façon automatiquement et professionnellement labellisés par l'AFCAE. Tous les films RD ne sont pas au GNCR.

Si je dois le définir par des définitions propres, je dirais que c'est un cinéma qui, comme son nom l'indique, serait issu de la question la recherche universitaire, donc si on essaie de calquer cela à l'image, ce serait de la recherche formelle, scénaristique, esthétique.. Cela engloberait un spectre beaucoup plus large que celui de la question professionnelle de la salle de cinéma et de la distribution. Ça irait du cinéma de recherche expérimental à quelque chose de beaucoup plus large, parfois le cinéma hollywoodien essaie de chercher des formes visuelles. Finalement, on peut presque se dire que lorsque *Marvel* essaie de faire du *gloubiboulga* visuel il y a une forme en train de se chercher aussi, même si je ne sais pas si ça aboutira ; en tout cas, il y a une recherche.

Dans un cadre plus professionnel, quelle serait la spécificité du cinéma RD par rapport à l'AE en général ?

La façon dont on l'a cantonné professionnellement, revient à dire que ce sont les films qu'on emploie avec un terme que je n'aime pas beaucoup : les films pointus. On va qualifier la recherche cinématographique aujourd'hui alors que l'essence est un peu ailleurs : il y aurait des films art et essai (les films qui ne seraient pas des *blockbusters*) et ceux qui seraient d'un ton qu'on qualifierait d'artistique, dans un terme très général, et qui pourrait exister économiquement en tant que tel. Il y aurait alors le cinéma de recherche qui serait un peu le parangon de cela, un peu moins accessible dans cette branche du cinéma art et essai.

Pourquoi est-ce que tu n'apprécies pas le terme *pointu*, voire peut-être d'autres termes qui lui sont associés quand on essaye de désigner le cinéma RD, comme "niche" par exemple ?

Pointu ne veut rien dire. On parle d'une pyramide, donc cela voudrait dire que ce serait la pointe de la pyramide, je trouve que cela dévalue beaucoup les films. Toutes ces choses agissent comme les barrières à l'entrée symboliques dont parlait Bourdieu et il me semble que cette question de la pointe contribue à tout ça. On serait à la pointe du cinéma, c'est très élitiste de dire quelque chose comme cela.

Niche, c'est différent parce que cela vient de quelque chose dans la musique, c'est un endroit où, à un moment, quand internet n'existait pas encore chacun avait un peu sa niche, sa spécialité. Je trouve cela moins péjoratif de parler de niche que de pointu.

Est-ce que la nationalité rentre dans les critères du caractère recherche au GNCR ?

Oui, tout de même. Ce qui est surtout mis en avant, ce sont les premiers films malgré tout ; en lien aussi avec le label recherche et "découverte", donc de dire que ce sont des cinéastes dont c'est le premier film ou alors dont c'est le premier film qui nous arrive en France. La nationalité est liée à cela, oui, ça peut rentrer en compte. Parfois il y a des choses assez étonnantes avec des films qui viennent de pays où il y a très peu de cinéma mais qui ne sont pas très recherche. Je pense à un film du Bhoutan qui a été sorti par ARP, *L'école du bout du monde*, typiquement c'est un pays où quasiment aucun film ne sort en France, qui n'a quasiment jamais de film tout court et pourtant il n'a pas vraiment été considéré par le GNCR (je parle sous réserve parce que je n'étais pas présent mais j'ai l'impression que c'est une forme de documentaire beaucoup plus classique que les formes qu'on propose de défendre).

Quels sont les enjeux de la reconnaissance RD d'un film par une classification ? Est-ce que le fonctionnement en l'état de cette classification vous convient au GNCR ou te convenais lorsque tu étais distributeur ?

Les enjeux sont différents en fonction des uns et des autres. Je le vois de plus en plus en travaillant au GNCR. Pour un distributeur comme je l'étais, la question de la recherche ne se posait presque pas parce qu'on savait qu'on était sur une économie et sur une proposition cinématographique qui était de toute évidence une proposition de recherche cinématographique. On mettait même en avant le fait que les films qu'on sortait étaient des recherches formelles entre fiction et documentaire, entre différentes formes. La question ne se posait pas. En revanche, que les films soient labellisés recherche et découverte ne change pas grand-chose pour le distributeur à mon avis : que *Eureka* soit labellisé recherche et découverte ou non ne change pas grand-chose pour Le Pacte je crois. Après, qu'ils aient le soutien du GNCR, c'est encore autre chose puisqu'on leur permet financièrement un certain nombre de choses : on va pouvoir rémunérer les critiques parce que le film est soutenu, c'est un autre aspect.

Si on parle de label, c'est avantageux pour une salle de cinéma parce qu'aujourd'hui, dans le classement tel qu'il est fait, les subventions sont plus fortes avec les trois labels qu'un ou deux. Dans les faits, je trouve très bien qu'on encourage une salle de cinéma à proposer plus de choses, plus de diversité et d'être récompensé pour ça financièrement. Pour un équilibre, je trouve cela important. Il y a évidemment toujours des failles. Si tu programmes *Little Girl Blue* qui est recherche parce qu'il a le double soutien ou si tu programmes *Ici Brazza* qui est sorti hier, ce n'est pas exactement le même champ d'action. Il y a Marion Cotillard d'un côté, il y a une friche industrielle à Bordeaux de l'autre. Tout est toujours perfectible et on ne peut pas demander à des subventions de faire du cas par cas, ce serait tellement vertigineux comme travail.

Dans l'absolu c'est encore très flou, le CNC n'a pas dit grand-chose aux rencontres GNCR mais il y a cette question mise en avant de bonifier les subventions pour des salles qui sortent des films sur moins 80 copies et de dévaluer un petit peu les programmations des films art et essai hyper évidents type *Oppenheimer*, *The Fabelmans*... Dire que c'est plus facile de programmer ces films-là, donc qu'on donne moins de points à ces films.

Il y a encore des failles là-dessus, par exemple *L'Arbre aux papillons d'or* que le GNCR a soutenu l'année passée sort sur 92 copies, or pour moi c'est normal qu'il soit RD, il a d'ailleurs eu la Caméra d'or. Cela me paraît tout à fait logique que ce film rentre dans cette idée de faire monter la subvention, or il sort sur 92 copies. L'AFCAE craint est que les distributeurs restreignent leurs plans de sortie pour rester dans ces clous de limites de copies. Un autre argument est aussi de dire que des films non art et essai sortent en dessous des 80 copies, donc cela ne fonctionne pas non plus...

Il reste aussi la question qui n'a pas tellement été avancé par le CNC quand ils sont venus : programmer c'est bien, mais programmer comment ? Aujourd'hui on voit très clairement que les plans de sortie des films (si on prend juste les labels ou les soutiens) sont plus larges qu'avant le covid par exemple ou que pendant les VPF mais qu'il y a moins de séances.

Le CNC évoquait justement de peut-être s'intéresser au nombre de séances plutôt qu'aux plans de sortie, ce serait une solution à ton avis ?

Ça peut être une piste, je ne sais pas où elle en est. Les films dont on parle sont des films que les distributeurs font rentrer dans une logique qui est celle des studios, celle de récupérer l'argent le plus vite possible, en un temps record et en nombre de séances maximales : tout ramasser en cinq semaines. Des propositions comme celles-ci pour le GNCR ou pour les films RD ne fonctionnent pas du tout. Ces films ont besoin de temps pour être connus, pour qu'on en discute.

En tant que distributeur et avec les salles qui pouvaient le faire, j'ai toujours essayé de ne pas balancer un nombre de séances pas possible pour un film qui va faire peut-être 0 entrée alors qu'on a trois séances par jour, mais d'essayer de proposer des programmations beaucoup plus longues : de rééquilibrer le nombre de séances en engorgeant moins les salles par jour. Je sais que pleins de salles ne peuvent pas le faire pour pleins de raisons, que ce soit de programmation hebdomadaire, d'exigence d'autres distributeurs qui ne veulent pas cela et rentrent justement dans la logique qu'on évoquait juste avant. Par exemple, Séverine Rocaboy pour *Relaxe* a pris le film 5 semaines à une ou deux séances par semaine ; je trouve ça plus intéressant, parce que déjà on ne force pas les gens à se dépêcher de voir le film, on le garde sur la durée puis on concentre aussi les spectateurs sur les séances, ce qui fait que la moyenne par copie et par séance augmente. Cela redonne un peu confiance aux salles pour programmer ce genre de film. Peut-être que c'est utopique et cela ne fonctionne pas plus, je n'en sais rien, mais je ne crois pas que la solution soit d'augmenter le nombre de copies, de les gonfler artificiellement et à la fin faire du 11 en moyenne par copie, ce qui est en train d'arriver pour tous les films qui sortent.

L'après VPF permet de faire des économies pour tout le monde, a fortiori pour les distributeurs. Le nombre de sorties nationales a augmenté mais si c'est pour faire saborder au bout d'une semaine alors qu'avant tu restes à minima deux, ça ne vaut pas la peine.

Ce serait intéressant de penser à valoriser aussi les plans de sorties qui s'étendent sur beaucoup plus de temps et d'essayer de trouver une espèce d'équilibre où il y aurait une économie à deux vitesses entre celle de ceux qui ont décidé de récupérer l'argent le plus vite possible et ceux qui ont besoin que cet argent soit dilaté dans le temps avec des projections qui existent sur un temps plus lent.

Votre travail avec les salles adhérentes du GNCR se fait plutôt sur la durée ?

On essaie dans la mesure où ce que dit justement Jérôme c'est que "quand un film est soutenu, il l'est à vie". Si une salle décide de programmer un film qui a été soutenu par le GNCR même il y a 10 ou 15 ans et qu'elle souhaite faire une séance accompagnée par un intervenant ou une intervenante quelconque, c'est possible et on peut rémunérer ces personnes. En ce qui concerne les actions qu'on mène pour les soutiens des films : on fait un quatre pages historique (également fait par l'AFCAE) qui fonctionne encore bien, même si évidemment cela entraîne des réflexions sur la question du papier. C'est un document qui part très vite et qui est assez prisé des spectateurs. Il y a parfois des entretiens filmés à destination de la salle mais qui sont aussi mis en ligne pour la sortie. Malgré tout ce que j'ai dit sur la durée, la date de sortie reste importante, parce que c'est le moment où sort la presse, où on entend parler du film, ces entretiens contribuent à cette chose-là. Ensuite, il y a une prise en charge des déplacements pour les cinéastes au moment de la sortie du film, qu'on ne peut pas rémunérer en revanche mais on rémunère des critiques et des spécialistes. Parfois cela peut s'étendre jusqu'à tard, plusieurs mois après la sortie nationale ou à l'inverse se resserrer autour de la sortie. Je pense par exemple à *Conan* et la tournée de Mandico, une fois qu'il a fini sa tournée on n'a pas eu trop de sollicitations. Enfin pour parler d'un temps beaucoup plus long, il y a El Pampero qui vient en France pour Regards Satellites à Saint-Denis, on va prendre en charge certains billets de train parce qu'ils vont aussi aller au Cinématographe de Nantes et avec Cinéphare.

Qui peut vous mobiliser pour ces subventions ?

Soit des distributeurs qui calent des avant-premières ou des rencontres avec le réalisateur et ensuite on regarde les salles qui étaient adhérentes GNCR et on rembourse, soit ce sont les salles qui nous partagent leur envie de faire quelque chose sur un film ou attendent des propositions. On essaie d'imaginer de nouvelles choses un peu différentes aussi, par exemple c'est la première fois qu'on soutient une rétrospective, celle de Luc Moullet la semaine prochaine. En dehors des critiques, on essaie de proposer un dispositif d'une petite lecture de l'autobiographie de Luc Moullet en accompagnement des films par une comédienne.

Je m’interrogeais sur l’ancrage territorial du GNCR : vous avez des salles très actives, souvent celles aussi qui sont aussi membre de l’ACRIF, les salles de profondeur me semblent peut-être moins actives et avoir un engagement peut-être plus symbolique ? Quels sont vos contacts avec ces dernières ?

Etant arrivé récemment, je ne pourrai pas te répondre très précisément, mais ces salles dont tu parles, qui sont peut-être moins actives et qui ont un engagement plus politique, même pas forcément qu’en Île-de-France, mais aussi beaucoup plus loin je pense à celles comme Oyonnax, Vesoul, Ciné Cluses... L'idée est d'essayer de renouer des contacts un peu plus marqués avec elles. Nous faisons des réunions assez régulières, qui ont commencées avant que j'arrive, avec les coordinateurs régionaux des associations régionales pour essayer de faire venir un peu plus de monde dans les projections du GNCR. Ces dernières se désemploient un peu. Avec Hervé, qui est administrateur, nous allons le mois prochain à Caen pour une projection de coordination avec Macaron 7e art pour aller voir les adhérents qu'on ne voit pas souvent justement, les adhérents à qui on parle peu ou moins ou ceux qui ne connaissent peut-être pas bien notre travail. Beaucoup de rendez-vous se passent également au Festival de Cannes, même si je ne suis pas là depuis assez longtemps pour pouvoir l’expérimenter. Nous changeons de région tous les mois pour échanger avec le plus de salles possibles. Il y a quelque chose à faire, c’est sûr, je n’ai pas encore réussi à le mettre en place parce que je ne suis pas là depuis assez longtemps mais effectivement, les appeler une par une individuellement pour leur dire : « bon vous avez un soutien : il est important pour nous, il est politique on le sait, mais on aimerait aussi vous entendre et peut-être travailler mieux avec vous sur ces films-là ; quelles sont vos attentes ? ».

Dans cette démarche, quelle serait la plus-value pour une salle non-adhérente de vous rejoindre ? Une salle en zone plus rurale par exemple ?

Financièrement les prises en charge et les rémunérations, malgré tout. Plein de petites salles ont adhéré récemment, notamment celles adhérentes au GRAC comme Montbrison. Malgré le fait que la gare soit plus difficile d’accès, ils ont réussi pour *Little Girl Blue* à faire venir un critique pour une présentation. J'ai l'impression que peu sont au courant de cela, l’AFCAE ne fait pas ça par exemple. Leur seul poids, qui est fort, est d’avoir 1000 adhérents. Qui plus est, ils ont le collège de recommandation, donc ils ont peut-être la possibilité de programmer plus largement. On parle des petites salles dans les milieux ruraux qui sont très importantes, pour lesquelles on pourrait trouver des solutions auxquelles je ne pense pas depuis mon bureau à Paris, mais il faudrait voir directement avec ces salles ce qui pourraient les faire adhérer. Je peux avoir des idées mais je ne vois pas pourquoi elles n’en auraient pas également, voire plus. Il y a aussi plein de salles des grandes villes qui sont triple labellisées, qui ont une programmation hyper importante pour certains films recherche mais qui ne sont pas adhérentes comme Le Concorde à Nantes, La Roche-sur-Yon, Rennes... il faut essayer de comprendre pourquoi. Certaines pourraient se dire qu’elles n’ont pas besoin du GNCR pour programmer de la recherche, ce qui est vrai ; justement à nous de dire “vous n’avez pas besoin de nous dans l'absolu,

mais peut-être qu'on peut réfléchir ensemble à des choses à vous apporter, à ce qui vous permettrait d'adhérer". Par ailleurs, en adhérant, cela permettrait également d'avoir un portefeuille plus large pour pouvoir faire plus d'action.

Quel est le tarif d'adhésion ?

4% de la subvention art et essai, sachant que c'est par pallier.

Pour *Eureka* par exemple vous travaillez avec Le Pacte, un distributeur indépendant mais tout de même important dans le marché ; est-ce qu'il y a une réflexion d'adapter vos dépenses à la taille du distributeur, selon leurs économies ?

On pourrait l'avoir mais tel que c'est configuré, ça ne changerait finalement pas grand-chose parce que la demande de prise en charge vient souvent des mêmes salles qui programment les films. Au final, que le film soit sorti par un petit distributeur ou un gros, on va avoir environ le même nombre de demandes, de l'ordre de 5, 6 ou 7 par film. Je ne vois pas comment est-ce qu'on pourrait essayer de réfléchir à une prise en charge supérieure pour un petit distributeur mais c'est une question vraiment intéressante, par exemple il a été soulevé la question pour *Ici Brazza* car le distributeur s'est retrouvé avec une déconvenue sur le logement du réalisateur : est-ce que c'est notre rôle de prendre en charge le logement ? Je n'ai pas la réponse. Mais par exemple qu'est-ce qu'on pourrait faire de moins ou de plus pour accompagner *Eureka* que pour accompagner *Ici Brazza* dans la mesure où il va y avoir autant de prise en charge ? Je pense que nous n'avons pas ce pouvoir malheureusement, on n'est pas assez solide par notre nombre d'adhérents. Le Pacte nous a assez vite dit que ce serait une sortie qui leur ferait perdre de l'argent et sur laquelle ils n'attendaient pas énormément de copies en plan de sortie. Ils trouvaient que c'était important pour eux d'avoir le soutien du GNCR parce que c'est sans doute un film qui allait être montré en grande partie par nos salles adhérentes ; ils étaient très intéressés quand on leur a parlé de la prise en charge de différentes choses notamment de la rémunération des critiques. Donc même un distributeur comme Le Pacte est intéressé par cette prise en charge, quand bien même c'est de l'ordre de 150€.

Vous participez beaucoup à la création de séances événementielles des films dans les salles : où est-ce que vous situez l'importance de la médiation ? Est-ce impératif pour un film de recherche ?

J'ai l'impression qu'il y a deux réponses peut-être : est-ce que la médiation fait venir des nouveaux publics ? Je pense que oui, des gens sont venus parce qu'ils ont vu un débat organisé par je ne sais quelle association ou qu'un cinéaste serait présent.

Après, est-ce que les films RD en ont besoin ? La question est double parce que économiquement, il est évident qu'une séance accompagnée fera plus d'entrées qu'une séance non accompagnée. Mais le vrai débat, qui agit chez moi un peu en contradiction cognitive, c'est qu'en tant que spectateur, je ne suis pas forcément très friand de l'accompagnement, je préfère être dans mon cocon-film seul, le 'digérer'. Il y a également

le fait de se dire qu'il y a une crise des entrées sur le film de recherche, qui est programmé seul et ne fonctionne pas. L'accompagnement est une des pistes pour que cela se passe mieux : faire des multiplications des tournées, des accompagnements et des choses comme ça. Désormais, lorsque cela va mieux et qu'on se rend compte que c'était une des solutions, voire la solution pour programmer des films de recherche ou du cinéma documentaire, cela peut finir par se retourner un peu contre cette typologie de cinéma en se disant que sans accompagnement, on ne va pas le programmer. Ça peut devenir très triste car pour un empêchement X ou Y bien que le film soit beaucoup aimé par le programmeur, il ne soit tout de même pas diffusé. Notre action aujourd'hui au GNCR ou lorsque je programmais en tant que distributeur, était d'essayer de trouver des possibilités d'accompagnement pour que le film soit programmé.

Finalement est-ce que tu n'habitués pas les personnes à dire que si tu accompagnes ton film, c'est qu'il est plus difficile : que sans l'accompagnement tu ne vas pas le voir ? C'est une vraie question aussi. Peut-être que finalement cela s'inverse et dessert partiellement, parce que c'est bien aussi qu'il y ait des rencontres et des échanges, mais peut-être y a-t-il un revers de médaille aussi.

Est ce qu'il y aurait un potentiel limité de spectateurs au cinéma de recherche qui serait intéressé à ça, compte tenu également d'un certain profil sociogéographique ? Un seuil d'entrées indépassable ?

De toute évidence, nous sommes sur des films où les spectateurs sont limités. Ce n'est pas pessimiste de le dire. Évidemment on peut se dire qu'il y a plein de films recherche qui mériteraient d'être vus par plus de monde, parce qu'ils sont beaucoup plus accessibles qu'on ne le pense aux yeux de tout un tas de gens et qu'ils pourraient faire bien plus d'entrées. Il y a une barrière symbolique à l'entrée qui est toujours la même, celle de savoir ce que l'on va voir. Il existe sans doute un plafond, même si on ne veut pas se le dire, il existe certainement. En revanche, je pense que si la recherche a dégingolé en termes d'entrées, cela veut dire qu'un jour des gens étaient prêts à se rendre en salle pour ces films et ne sont plus prêts à le faire, il faut savoir pourquoi.

Pleins d'explications peuvent être données : le prix du ticket qui empêche la curiosité, se dire qu'on a fléchi les gens sur tout un tas de choses, que ce soit dans la communication, dans les devantures de salle de cinéma, sur l'accompagnement des films qui constitue un fléchage... On fait croire aux spectateurs qu'ils sont beaucoup plus bêtes qu'ils ne sont. Si par curiosité, qu'on leur donnait la possibilité d'être curieux, d'aller voir des trucs qu'ils ne connaissaient pas, je suis sûr qu'ils trouveraient ça super. Peut-être que je suis illusoire, je ne sais pas. Mais *Jeunesse* a été montré la semaine dernière avec Wang Bing à Saint-Nazaire, une ville ouvrière. Il y avait 130 personnes dans la salle pour un film de trois heures avec 1h30 de débat. Ça existe, ce n'est pas rien. C'est une ville, mais une ville ouvrière pour un film qui traite en plus de la condition ouvrière. Quant au travail d'accessibilité, certes on est en surface, ce n'est pas la même chose d'aller au Jacques Tati à Saint-Nazaire que d'aller dans je ne sais quelle petite ville de la Corrèze ou des Deux-Sèvres mais je suis sûr qu'il y a des choses qu'on n'arrive pas à comprendre.

Penses-tu que l'idée que le cinéma RD serait élitiste peut être en cause ?

Je ne pense pas que la perte du public soit liée à l'élitisme. Je pense que ça a toujours été là ; il y a toujours eu ce truc avec la recherche d'un côté comme le cinéma des intellectuels, sûrement un peu mis en avant par Marguerite Duras dans les années 70, 80. Même du temps de Godard, il y avait des gens dans la rue interrogés qui répondaient que ce cinéma était ennuyeux, pareil pour *L'année dernière à Marienbad*. Pourtant cela faisait beaucoup d'entrées, même si ce ne sont pas du tout les mêmes temporalités, *A bout de souffle* tourne pendant près de 2 ans. Ça ne vient pas de nulle part tout de même, c'est en train de changer évidemment et il y a pas mal de cinéastes qui ne seront pas du tout dans ce que je vais énoncer, mais c'est un cinéma qui vient d'universitaires, d'intellectuels, de la critique, de gens qui ont pensé le cinéma... Par son essence et sur certaines formes, tout cela donne une étiquette un peu élitiste. Après, il y a d'autres personnes qui viennent de société beaucoup moins élitiste, plus populaire, qui se sont aussi emparées de ces formes-là pour tout un tas de raisons et ont attrapé ce fardeau malgré elles et qui finissent par se prendre ces remarques. Tout cela est très théorique. J'imagine qu'on peut aussi se poser la question de l'exposition de ces choses-là : ces films faisant moins d'argent, ont de fait moins d'argent pour être exposés et seront plus difficiles d'accès pour une personne très éloignée des centres-villes et des villes où il y a des cinémas art et essai. Ne serait-ce que pouvoir avoir accès à l'information que tel film est sorti. Alors que je ne sais quel film sorti par Pathé n'aura pas ce problème, tant ils ont leur puissance financière est large pour mettre en avant leurs sorties.

Comment vous positionnez-vous face aux propositions qui se dessinent de la réforme art et essai ?

On sait d'où vient Dominique Boutonnat, évidemment que ça inquiète quand on essaie de réfléchir à la diversité et quelle rentabilité on essaye de lui apposer alors que c'est le principe même de la diversité de n'être pas rentable. Quelle que soit l'issue de cette réforme, elle est attendue pour tout un tas de raisons, de manière positive ou négative.

Dans la préface de la revue sur les 30 ans du GNCR, Boris Spire écrivait : "Je suis cependant arrivé dans un contexte de crise d'identité et de personnes, deux courants s'affrontaient, les tenants d'un radicalisme certain - où les films RD devaient être défendus coûte que coûte - et une voie plus douce qui supposait de mieux prendre en compte le réel et un certain ralentissement de la fréquentation sur notre corpus de films". Où en êtes-vous aujourd'hui ?

J'ai l'impression que ça n'a pas beaucoup bougé (rires). J'imagine qu'il fait aussi mention de la création du GNCR qui est vraiment liée à cela pour le coup : une scission de dissidents de l'AFCAE qui ont reproché trop de généralisme et sont partis pour "défendre le vrai cinéma" pour schématiser grossièrement. Aujourd'hui, le GNCR existe toujours depuis 30 ans pour ces raisons-là, parce qu'il y a justement une volonté de

défendre des choses beaucoup moins évidentes. Après, le constat est fait que c'est de plus en plus difficile - cela rejoint ce que j'avais également écrit dans mon mémoire - il y a une attente parfois des salles à ce que nous soyons peut-être plus conformiste au sein de la recherche, c'est-à-dire que nous avons toujours besoin d'avoir une espèce de film recherche un peu "paillette" si je puis dire, à l'échelle recherche bien entendu, pour pouvoir essayer de mobiliser des gens dans les projections. Le prochain Godard, il a beau faire 20 minutes, c'est Godard, peut-être que ça va attirer les gens. Finalement nous essayons de faire en sorte que la convention puisse exister quand même dans les formes qu'on essaye de trouver. Alors ce n'est plus le cas pour *Daaaaali* ! mais pendant longtemps je sais que le GNCR a été content de montrer les films de Dupieux, depuis *Le Daim*, il commence à faire un certain nombre d'entrées, ce qui gonfle les statistiques : c'est une question délicate.

Autant je pense qu'il faut continuer d'être radical, car c'est important de montrer la radicalité. C'est de là qu'émergent des grands cinéastes qui finissent par peut-être devenir plus conventionnels. C'est quelque chose qui est dit souvent, c'est devenu presque un poncif mais l'exemple beaucoup donné en ce moment c'est Justine Triet : *La Bataille de Solferino* était soutenu par le GNCR et l'ACRIF et aujourd'hui on voit où elle en est. C'est aussi un des arguments du GNCR dans cette réforme : si on n'a plus l'espace pour faire découvrir des nouveaux talents qui seront ensuite sortis par Diaphana, Le Pacte, Pyramide, comment on fait pour avoir des nouveaux cinéastes qui vont finir vos Oscar demain ? C'est ce que disait Justine Triet aussi, donc finalement on n'a pas tellement changé sur cette division.

Penses-tu qu'il faudrait sortir le terme recherche de sa seule existence professionnelle ? Ou à l'inverse ça accentuerait l'aspect repoussoir ?

Le public s'en fout aujourd'hui, au même titre qu'il s'en fout de l'AFCAE, c'est très méconnu du public, même un distributeur par ailleurs. Je pense qu'il y a tout à gagner à être plus transparent sur comment les films arrivent aux spectateurs, même sur la question de distribution. J'ai souvent été amené, quand il n'y avait pas des cinéastes disponibles, à venir parler de mon travail aux spectateurs, c'était très intéressant, il y avait pleins de questions. Il y aurait tout à gagner à ce que les spectateurs soient plus proches de ce qu'on peut proposer en termes d'éditorialisation dont ils n'ont pas connaissance ; ils sont super contents déjà quand leurs salles leur proposent un programme. J'ai souvent entendu des spectateurs ou des spectatrices dire "il fait un super programme, on discute avec eux..." En effet, la proximité fonctionne.

En février, nous organisons une journée professionnelle centralisée à Caen et le soir une rencontre avec le cinéaste pour *La Grâce*, film soutenu par le GNCR. C'est ouvert au public. Je crois qu'il n'y aurait que des avantages à faire soit des accompagnements, soit des avant-premières de films soutenus ouverts au public. On risque de le refaire pour *L'île* de Damien Manivel parce que la prochaine projection est organisée à Martigues, le film a eu le prix GNCR au FID, donc on fera sans doute une AVP du film à Martigues. C'est un début, bien sûr c'est perfectible et ça n'est pas suffisant. Il faut vraiment essayer

de renouer avec le public. La preuve c'est que l'ACID ça fonctionne, parce qu'ils ont des bénévoles adhérents, des gens qui font des textes pour eux, des ambassadeurs... tout un tas de gens qui sont très intéressés à l'idée de suivre ce que fait cette association.

ENTRETIEN AVEC CORENTIN BICHET, réalisé dans les bureaux du CNC le 12 février 2024

Comment définissez-vous le cinéma recherche et découverte ?

Pour nous, le CNC comme administration, on essaye de s'en tenir à des définitions techniques, des définitions qui ont une valeur opérationnelle en termes de mise en œuvre de nos politiques, donc pour rester sur ce prisme comme ça un peu étroit : les films recherche et découverte sont des films qui sont qualifiés de recherche et découverte par le collège de recommandation, qui est la commission professionnelle chargée d'émettre la recommandation art et essai et qui peut adjoindre cette qualification recherche et découverte. C'est à partir de ce plan strictement technique que nous travaillons sur périmètre de films. Il y aurait évidemment plein de définitions possibles.

Quelle est pour vous sa spécificité du cinéma art et essai ?

Nous avons une recommandation art et essai volontairement assez inclusive, dont le rôle est vraiment de différencier les films qui ont une place sur le marché quasi-acquis, qui sont les *blockbusters* américains, la comédie française pour faire dans les très grandes lignes, puis tous les autres films étant donc plutôt des films art et essai. Après à l'intérieur de ces films art et essai, il y a ce périmètre de recherche qui sera plutôt autour des films essayant de proposer des formes de cinéma émergentes, nouvelles... Cela fonctionne un peu à deux étages avec un premier pas qui est la recommandation, puis un deuxième quand on est dans cette recherche formelle qui sera le label recherche et découverte.

Quels sont les enjeux de la reconnaissance RD d'un film par une classification ? Et ceux d'une salle labellisée RD ?

Ce sont des enjeux de diffusion, d'abord de faire connaître, parce qu'il y a énormément de sorties dans le contexte actuel : ce qui permet de pouvoir distinguer tel film par rapport à tel autre a évidemment une importance. La recommandation, au-delà du collège de recommandation, c'est aussi ce que font les associations professionnelles qui travaillent sur la recherche, que ce soit l'ACID ou le GNCR essentiellement, mais aussi un peu l'AFCAE, qui va permettre de mettre en avant ces films-là. Puis c'est une reconnaissance pour le distributeur du film, un certain nombre d'outils qui vont être déployés par ces organisations professionnelles : des outils pédagogiques, des documents, des petites vidéos qu'on va pouvoir passer en salles, le montage de tournée... Tout cela a une force de reconnaissance, puis après il y a aussi un petit impact économique puisque le label recherche et découverte va ensuite s'appliquer aux salles de cinéma elles-mêmes. C'est un enjeu identitaire aussi pour les salles et en partie économique, puisque cela va rentrer dans le classement art et essai, même si ce dernier repose essentiellement sur la recommandation globale art et essai, beaucoup plus que sur ces dimensions-là qui sont plus pointues.

Les primes aux labels vont selon le nombre de labels obtenus, en plus de celui recherche et découverte, il y a celui jeune public et patrimoine et répertoire, l'aide pour les trois labels correspond à 6% de la subvention AE. On réfléchit à aller plus loin en termes de promotion des films dit fragiles.

Quels sont vos rapports avec l'AFCAE, l'ACID, le GNCR et tous les groupements que vous avez évoqué ?

On a des rapports plus quotidiens avec le GNCR et l'AFCAE puisque je m'occupe d'exploitants et que ces deux associations sont des associations d'exploitants, qui vont donc représenter chacun un groupe de salle. Je parle moins souvent avec l'ACID parce qu'ils vont être plutôt du côté des cinéastes ; néanmoins le mouvement récent a été de s'appuyer de plus en plus sur le travail qu'ils font de repérage des films, puisqu'au-delà de ce que fait le collège de recommandation, les films soutenus par le GNCR et soutenus par l'ACID (notamment via sa sélection Acid Pop' à Cannes) sont des films qui obtiennent le label recherche et découverte. Il y a d'un côté ce que fait le collège de recommandation autour de l'ensemble des sorties de film, de l'autre, ce que font ces organisations professionnelles qu'on soutient financièrement de façon assez forte chaque année.

Il me semble que c'est assez récent cette classification RD automatique des films soutenus par le GNCR et l'ACID, c'était notamment débattu aux tables rondes du GNCR au début de l'année 2023. Avez-vous proposé une définition commune pour que chacun puisse s'accorder à dire que tel ou tel film est RD ?

On préfère s'appuyer sur l'analyse des professionnels eux-mêmes, qui vont définir ces films comme recherche via le soutien du GNCR par exemple, plutôt que d'imposer une définition administrative qui sera forcément contestable, parce que reposant sur une part de subjectivité. Il en va de même pour la recommandation art et essai. Le CNC ne fait pas de programmation et ne souhaite pas émettre de jugement esthétique sur les films. Ce n'est pas le rôle de l'administration, en tout cas ce serait une place inconfortable et un peu dangereuse.

Quelles sont les attentes et les besoins qui ont été identifiés en vue de la réforme que vous êtes en train de mettre en œuvre ?

C'est compliqué parce que nous sommes en cours de réflexion, c'est toujours un peu délicat de parler des travaux avant qu'ils soient finalisés sans trahir telle ou telle position. Pour être synthétique, je pense qu'il y a deux grands enjeux sur cette réforme art et essai.

Le premier, c'est arriver à discriminer davantage entre les salles celles qui font le travail de prise de risque le plus grand, qui est un enjeu traditionnel de l'art et essai, toute la question de l'art et essai est contenue dans cette interrogation. Il y a aujourd'hui un nombre de salles art et essai assez vaste, ce dont on est très contents et qui reflète un

mouvement réel. Il y a 1300 établissements art et essai, c'est une politique à succès mais cela crée une forme de tension. Il y a une hétérogénéité des salles assez grande et cela crée une tension budgétaire : du moment qu'il y a un périmètre aussi large de salle, il faut les servir toutes. Elles ont toute une légitimité à faire partie du classement, mais il y a des questions de répartition de cette enveloppe d'argent et puis de reconnaissance plus grande de tel ou tel travail par rapport à tel ou tel autre. Ce sont des questions perpétuellement posées mais qui sont assez fortes aujourd'hui. Il s'agit d'essayer de remettre la question de la prise de risque au centre du sujet, même si la prise de risque ne peut pas être le seul paramètre, parce que nous avons un paramètre territorial qui est quand même une chose très importante. Il faut voir la prise de risque des salles mais ne pas oublier que notre but est la diffusion de l'art et essai sur l'ensemble du territoire. On ne peut pas simplement s'occuper des salles qui effectuent un travail magnifique, exemplaire dans les centres-villes des grandes villes pour le dire très simplement, ça ne peut pas être que ça. Il faut toujours rester sur ces deux aspects.

La question de la prise de risque est envisagée à travers les propositions qu'a fait Bruno Lasserre dans son rapport, qui est de discriminer à l'intérieur même des films, en se basant sur un critère objectif et qui paraît simple et maniable - parce qu'après il faut bien entendu voir les questions opérationnelles - qui est le plan de sortie des films.

L'autre dimension est la sélectivité, c'est-à-dire d'éviter de faire un classement art et essai qui soit largement automatique en ayant toujours une analyse de l'ordre de l'appréciation, avec une part de subjectivité qu'on est bien obligé d'assumer, notamment sur le travail d'accompagnement des films. La sélectivité correspond vraiment à l'idée d'avoir une analyse plus poussée sur la position de la salle en termes de sociologie, de concurrence sur la zone dans laquelle elle est, d'accompagnement des films, de communication, d'animation... et de donner plus de place aux commissions pour évaluer le travail de la salle plutôt que d'être uniquement sur un volet de diffusion. Afin d'éviter la simple comptabilisation des points selon les films passés pour calculer un montant, ce qui est une approche un peu pauvre, puisqu'au-delà de la diffusion, il y a tout ce que la salle peut déployer comme actions, ce qui est de plus en plus essentiel. On constate et de façon très consensuelle avec l'ensemble des professionnels que mettre un film à l'affiche c'est formidable, mais que c'est insuffisant. Tout le travail d'exploitation ce n'est pas ça.

Pour revenir justement sur cette question d'animation des salles et peut-être en général de toute la part sélective que vous attribuez, est-ce que vous pensez que cette animation est impérative pour les films RD précisément ?

Il faut de toute façon avoir une approche de terrain, ce sont des questions très localo-locales parce que les publics ne se ressemblent pas nécessairement et qu'on n'accompagne pas les choses de la même façon dans une ville de 10 000 habitants qu'au cœur de Paris. Néanmoins, il y a un engouement réel du public sur des séances plus conviviales avec des invités où on peut discuter... Si on ne prend pas en compte cette attente-là du public, je pense qu'on n'arrive pas à faire en sorte que les films rencontrent

leur public, surtout quand sur le papier ils peuvent un peu inquiéter : si le film fait un peu peur sur le papier, on va le rendre un peu plus attrayant surtout quand on est sur des offres peu porteuses. Personne n'a besoin d'animer *Mission Impossible*.

Comment comptez-vous faire rentrer cette sélectivité dans la nouvelle réforme de l'art et essai ?

C'est une machinerie un peu complexe parce qu'elle s'est construite au fil du temps et qu'elle s'est affinée, mais le classement art et essai c'est d'abord un calcul automatique de diffusion et puis ensuite une part d'appréciation de bonus, malus.

De 80%/20%, c'est bien ça ?

En effet, 80%/20% c'est le résultat, quand on regarde à l'arrivée ce qui a été fait on voit qu'il a 80% du montant final qui a été déterminé par le calcul automatique de diffusion, ce qui est une moyenne parce que c'est très variable d'une catégorie de salle à l'autre (pour les catégories AB, c'est-à-dire les grandes villes, cette part d'appréciatif est bien plus importante). On agit sur les deux volets, sur le volet automatique l'idée est de modifier les termes du calcul pour que les films art et essai les plus fragiles soient survalorisés, cela veut dire que diffuser la Palme d'Or rapporte moins de points que diffuser un film recherche sorti sur 80 copies pour faire très court. Le périmètre sur lequel on avait travaillé jusqu'ici était celui de considérer les films les plus risqués, ceux recherche sortis sous moins de 80 copies. Cette définition peut changer, la question de savoir justement si le critère recherche doit rentrer dans ces réflexions et c'est une vraie question qui est aujourd'hui débattue.

La question de savoir justement si le critère recherche doit rentrer dans cet aspect est une vraie question qui est débattue. C'est certain que la légitimité du critère RD va s'en trouver fortement modifiée suivant qu'on prenne une option ou une autre. Soit on est dans une logique relativement économique qui serait plutôt celle des distributeurs de film, qui revient à dire que la fragilité est de sortir sur moins de 80 copies puisque cela voudrait que le potentiel du film n'est pas assuré... donc les films fragiles sont ceux-là, recommandés art et essai évidemment. Dans l'option inverse ; on ajoute une dimension esthétique, c'est-à-dire qu'on dit que ce qu'il nous intéresse de diffuser sur l'ensemble du territoire, ce n'est pas simplement les films qui sont fragiles sur le plan économique mais ce sont ceux qui sont intéressants artistiquement et qui vont permettre à des nouveaux auteurs d'émerger. Ce sont deux options un peu différentes.

Pour la partie volet automatique, on change les modalités de calcul, puis on travaille ensuite sur l'autre volet sélectif en disant qu'on souhaite (les chiffres restent à calibrer exactement) que 50 % du montant d'aide, quelle que soit la catégorie, soit constitué de l'appréciation de la commission ou ce type de chose.

Aujourd'hui êtes-vous plus en faveur d'intégrer le label recherche et découverte dans sa réflexion ou de rester à ce seul seuil de copie ?

C'est une énorme question, je me garderais bien de dire de quoi on est en faveur (rires). Le classement art et essai est toujours perçu un peu différemment par les distributeurs et par les exploitants. Pour le dire de façon très schématique, les exploitants estiment qu'il s'agit pour eux d'une aide pour programmer des films différents et plus risqués, alors que les distributeurs considèrent que c'est un mécanisme qui leur permet d'avoir un meilleur accès aux salles, ce que ça n'est pas en réalité. Le classement art et essai rejoint plutôt la première version.

J'étais présente aux tables rondes du GNCR lors desquelles vous évoquiez l'idée de partir du nombre de séances plutôt que des plans de sortie. Est-ce toujours en projet ?

Pour l'instant, nous en sommes tenus au nombre de copies dans les plans de sortie, on n'est pas rentré dans la problématique séance. C'est vrai que c'est une problématique qui tend à se développer parce qu'on voit bien que les modalités de programmation sont en train d'évoluer, cela dit on a quand même encore l'impression que le nombre de copies, [Copies qu'on ne devrait plus du tout appelé comme ça par ailleurs, mais bon ma mère fait ses courses chez Mammouth depuis au moins 30 ans donc je pense qu'on va continuer à appeler cela copie pendant un petit moment (rires)] mais cela continue à refléter les potentiels du film, les attentes.

Vous disiez justement aux rencontres du GNCR qu'il fallait différencier les questions de diffusion de celles de la fréquentation, que les films recherche pouvaient encore être bien diffusés avec beaucoup de copies notamment en première exclusivité mais trouver moins leur public, notamment suite à la crise covid. Pensez-vous qu'il y a un seuil d'entrée indépassable ou limité aux films recherche et découverte ?

Indépassable, jamais. Cela pose une question qui est complètement liée à celle de la cinéphilie selon moi, c'est-à-dire que je pense qu'il n'y aura jamais un monde où les gens iront voir des films de recherche en première approche. On arrive aux films recherche quand on a une certaine pratique du cinéma et qu'on a été progressivement amené à aller voir des choses de plus en plus pointues, de plus en plus confidentielles, parce qu'on s'est intéressés à des auteurs et qu'on a déployé des choses comme ça... On ne commence pas à 13 ans par aller voir des films de recherche, c'est tout le cheminement de cette cinéphilie. Cette cinéphilie est à mon sens un peu en danger. Elle s'est construite assez spontanément dans les années 60, 70, 80, autour d'une génération que ça a intéressé et pour laquelle le cinéma a eu une place très importante dans les imaginaires, relayée par la presse cinéma avec tout un environnement qui s'y prêtait et dont on a l'impression aujourd'hui qu'il est quand même assez affaibli. A mon sens, c'est autant une question de contexte global et de place du cinéma dans nos vies que des films eux-mêmes, parce

qu'après sur les écrans, il y a pleins de choses intéressantes à voir. Il faut travailler sur la construction du public, il y a un certain nombre de salles qui ont une puissance sur ce terrain, ce sont celles qui ont construit un public. Tout cela se construit, s'installe dans la durée, se transmet... il faut tout le temps retravailler la transmission, le fait d'arriver à faire venir des nouvelles générations sur des offres comme ça. On continue à développer cette typologie du public mais je pense qu'il faut quand même prendre en compte l'affaiblissement du contexte global et notamment du discours cinéphile, qui n'est plus présent dans beaucoup d'endroits, notamment du fait de l'affaiblissement de la presse.

Cela me fait également penser à la concentration des films sur le marché qui est largement évoquée comme problème de diffusion et je crois me souvenir que lors de votre intervention à la Fémis, vous disiez que c'était peut-être une concentration qui était à relativiser par rapport du point de vue historique. Pouvez-vous développer cet aspect ?

Si vous faites un peu d'archéologie ou que vous allez voir le film français des années 90, vous allez avoir les mêmes discours notamment sur la concentration, c'est un peu une constante. On ne constate pas dans les chiffres d'accroissement de cette concentration, qui est par ailleurs difficile à mesurer, parce qu'il est toujours possible de débattre éternellement parce que certains ont pris la part des entrées que représentent les 5 premiers films, puis d'autres les 10, ou d'autres qui disent que la concentration se joue sur les 100 premiers... ce n'est pas très probant. Je ne crois pas que ce soit vraiment ce qui menace, il ne me semble pas en tout cas qu'il y ait un danger particulier à ce que *Barbie* fasse l'énorme succès qu'il fait pour les films recherche par exemple. Je trouve que c'est une vision assez malthusienne où on se dit qu'il y a un gâteau qui est à partager et qu'en prenant telle part, il ne reste que cela aux autres. Je dirai que ce n'est pas forcément ici qu'il faut chercher les solutions.

A propos de phénomènes de concentration, les rencontres ont évoqué les engagements de programmation : est-ce que ces derniers ne pourraient pas enrayer le glissement général vers les films les plus porteurs ?

L'objectif est de s'assurer qu'il y a une forme de diversité sur les écrans, notamment dans des villes moyennes où il y a une forme de monopole sur l'exploitation : souvent il y a un multiplexe dans la ville, il est donc important que le multiplexe fasse ce boulot de diversité qui est attendu de lui et ne se contente pas de faire l'offre la plus évidente. De là à ce qu'il arrive à l'offre la plus pointue pas forcément... Toute la subtilité des engagements de programmation, c'est que on va attendre ça dans d'un multiplexe en monopole sur sa ville mais on va attendre quelque chose d'assez différent d'un multiplexe qui va se trouver dans une ville où il y a déjà un cinéma AE de trois salles en centre-ville, selon la répartition un peu classique, où là au contraire on va plutôt souhaiter qu'il ne marche pas trop sur les plates-bandes du cinéma qui est par définition fragile, a besoin de faire son public et ne peut pas partager des copies très aisément. Le but est de s'assurer

que sur tous les territoires il y ait cette forme de diversité. La politique de diversité sert l'art et essai en général mais elle sert forcément la recherche à l'arrivée, ce sont des outils importants de régulation du marché, qui sont même des contre feux au marché qui aurait tendance à privilégier l'offre la plus facile. Nous sommes dans un pays où tous les opérateurs de l'exploitation comprennent très bien ce sujet et savent que bloquer quatre écrans sur le même film peut certes faire une bonne semaine à court terme, mais n'est pas du tout une bonne idée sur le moyen et long terme ; en faisant cela, vous faites certes du monde mais vous n'avez qu'un seul public et avez oublié tous les autres qui ne reviendront pas nécessairement derrière. C'est quelque chose qui est assez basique du commerce : dans un supermarché le choix plaît aux gens, même si à la fin 80% achètent le même shampoing, le choix est néanmoins déterminant.

Les engagements de programmation sont individuels par établissement et sont analysés de cette façon, c'est-à-dire qu'on demande à l'exploitant la façon dont il peut s'engager compte tenu du contexte dans lequel il est, de leur propre analyse aussi du public, de ce qui est possible de faire, souhaitable ou non souhaitable, parce que cela reste leur métier et pas le nôtre. L'idée est d'avoir ce dialogue pour les encourager à plus de diversité.

Guillaume Bachy dans l'édito du courrier AFCAE de novembre 2023 évoquait un éventuel problème pour les salles AE s'il y avait une mise en avant trop forte dans la réforme du cinéma recherche dans le volet automatique : celui de cantonner les films fragiles aux salles art et essai et de peut-être les plomber commercialement en empêchant l'accès à du plus cinéma porteur. Qu'en pensez-vous ?

Cela voudrait dire qu'en poussant les salles art et essai à avoir une programmation plus pointue, elles abandonneraient la partie plus large de leur programmation ? C'est donner beaucoup de pouvoir aux politiques publiques, c'est-à-dire qu'on ne réoriente pas comme ça une programmation. L'aide art et essai aujourd'hui c'est 14 000€ par salle et par an, je ne pense pas que cela détermine l'entièreté de la ligne éditoriale de la salle et j'espère que non. Une programmation centralisée depuis Paris me semble une catastrophe totale, heureusement il y a des gens sur le terrain qui connaissent un public et sont capables de calibrer une offre, qui leur garantissent à la fois un équilibre économique, des salles qui soient vivantes... Ce critère est déterminant, faire des séances recherche où il y a deux personnes par séance, ça n'intéresse personne c'est économiquement un gouffre et même sur le plan culturel et artistique c'est contre-productif : c'est "le cinéma de la loose" pour le dire très simplement, mais c'est ce que dit l'AFCAE aussi assez régulièrement. J'encourage les salles à se sentir libres dans leur programmation. C'est à elles de faire ce choix de programmation ; je ne crois pas une seule seconde que les salles vont arrêter de programmer les grands auteurs art et essai qui sont par ailleurs attendus de leur public, ont un certain succès... et tant mieux. Même sur le plan économique, elles ne peuvent pas. On peut toujours voir des effets néfastes ou contradictoires à tout ce qu'on fait mais il faut tout de même être un peu réaliste.

Lors de la table ronde, certains ont justement pris la parole lors de table ronde du GNCR contre la minoration dans la pondération des films mais s'est positionné en faveur de la majoration des films recherche...

On joue sur les mots. Quand on fait une surpondération, cela veut tout de même dire que le film qui n'en bénéficie pas est sous pondéré par rapport aux autres. C'est une question de présentation pure et simple. Dans un cas vous donnez l'image sympathique d'une sur-majoration pour encourager et dans l'autre cas vous avez un message moins positif de la sous pondération. La grande crainte de l'AFCAE c'est que cela ait un impact sur la programmation elle-même, c'est-à-dire qu'effectivement des distributeurs au moment de programmer *Dune* dans une salle art et essai par exemple ne le donnent pas car le film ne serait pas vraiment AE ou qu'en partie.

Je ne sous-estime pas la mauvaise foi des distributeurs dans les arguments qu'ils peuvent avancer auprès des exploitants quand ils n'ont pas envie de mettre un film. Je ne crois par contre pas du tout au fait que cet argument puisse être réellement fondé, puisqu'en fait au moment où *Dune* est programmé dans un circuit, ils ne se demandent pas si le film est à sa place ou non, ce n'est pas leur problème. Ils ont leur propre stratégie. Le classement art et essai n'est pas là pour s'inscrire dans la stratégie des distributeurs d'ailleurs, le CNC a toujours refusé le fait que la recommandation art et essai puisse être un acte volontaire du distributeur, puisse être un acte de positionnement : je positionne mon film art et essai ou à l'inverse je refuse qu'il le soit, comme le souhaiterait un certain nombre de distributeurs américains qui ne veulent pas que leurs films soient art et essai, justement pour des raisons de positionnement. Ce n'est jamais ce qu'on a fait : le film va passer auprès du collège de recommandation et s'il a un intérêt artistique, selon les critères de l'art et essai, il sera recommandé et ce ne sera pas un choix. La distribution est faite en fonction de critères largement économiques et concurrentiels, je ne crois pas du tout que le classement vienne polluer cette discussion.

Une dernière chose sur le cinéma recherche ?

Ce qui est difficile avec le cinéma recherche, c'est qu'on est sur des périmètres de film assez étroits, donc les chiffres de diffusion de la recherche sont à prendre avec un tout petit peu de pincettes, parce que autant dans le panel art et essai il y a beaucoup de films, ce qui permet d'atteindre une espèce de stabilité où on peut observer les évolutions de façon assez fiable, autant quand vous êtes sur un panel de 100 films, il suffit d'un bon succès une année et pas l'année suivante pour obtenir des chiffres potentiellement ultra inquiétants. Dans ce système fragile, il faut faire attention et ne pas prendre une évolution de 4 % au pied de la lettre dans un sens ou dans l'autre tellement c'est étroit ; ce serait comme faire un sondage électoral sur 100 personnes. Par ailleurs il y a eu un peu moins de films recherche et découverte dans les dernières données. Le label systématique sur les films GNCR et l'ACID va pouvoir contrer un peu cette tendance.