



HAL
open science

Le cinéma d'art et essai et l'UGC-Ciné - Ciné La Défense

Mary Milojevic

► **To cite this version:**

Mary Milojevic. Le cinéma d'art et essai et l'UGC-Ciné - Ciné La Défense. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01045104

HAL Id: dumas-01045104

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01045104>

Submitted on 24 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE

UFR 04 ARTS PLASTIQUES

2013-2014

Mémoire de Master 2 en Etudes Cinématographiques,

Soutenu par Mary Milojevic

Le cinéma d'Art et Essai et l'UGC-Ciné-Ciné La Défense

Sous la direction de M. Frédéric Sojcher,

Professeur des universités

« Qu'il est difficile, en dehors de la sensation d'harmonie la plus générale de parler d'un chef-d'œuvre ! Il y a certainement des paramètres indiscutables pour le distinguer et l'apprécier parmi d'autres phénomènes voisins. Mais la valeur d'une œuvre est également fonction de celui ou celle qui la regarde. On a l'habitude de penser que l'importance d'une œuvre d'art se révèle par son contact avec les gens, avec la société. D'une façon générale, cela est exact. Mais le paradoxe est que l'œuvre devient alors tout à fait dépendante de ceux qui la regardent. Or, tout le monde n'est pas capable de voir ce qui la relie au monde ou à l'homme, car cela dépend aussi des rapports que chacun entretient avec la réalité Goethe a eu mille fois raisons de dire qu'il est aussi difficile de lire un bon livre que de l'écrire. »

Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1989 (page 44)

Table des matières

Introduction	7
Partie 1 : la diffusion du cinéma art et essai au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense	17
<u>I. Une difficile mesure de l'inscription « art et essai »</u>	19
<u>A. L'art et essai, une définition volatile</u>	21
1. La « situation cinématographique » le jugement du goût, et le film de cinéma	22
2. L'originalité et la cohérence d'une œuvre filmique	24
3. Légitimité artistique et film d'auteur	26
<u>B. L'Art et Essai en pratique</u>	31
1. L'Art et Essai à l'épreuve du juridique	31
2. La protection des Salles Art et Essai : un instrument de la politique culturelle française	34
3. Quel positionnement pour l'UGC-Ciné-Cité de La Défense, vis-à-vis du cinéma d'art et essai ?	36
<u>II. Une programmation diversifiée donnant une place aux programmes « Art & Essai »</u>	37
<u>A. Enjeux de la programmation</u>	38
<u>B. Etude de l'évolution de la programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense (2006-2014)</u>	41
1. Des programmes multiples : pour quelle diversité ?	41
2. Identification des films recommandés par l'AFCAE au sein de la programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense depuis 2006	43
3. La part « art et essai » à l'UGC La Défense : au carrefour des enjeux du concept	46
Deuxième partie : La salle de cinéma et l'art et essai, le modèle de la Défense	47
<u>I. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et les enjeux du secteur de l'exploitation face à l'art et essai</u>	49
<u>A. Les défis du secteur de l'exploitation, l'art et essai, et l'UGC La Défense</u>	51
<u>B. Le modèle de la Défense : multiplexe d'un quartier d'affaire implanté dans un centre commercial</u>	56
1. Une position stratégique	56
2. Caractéristiques du multiplexe La Défense	58
<u>II. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et la politique UGC</u>	62
<u>A. Relation au spectateur et l'UGC-Ciné-Cité La Défense</u>	65
<u>B. La politique de l'offre chez l'UGC-Ciné-Cité La Défense, pour quelle diversité de consommation ?</u>	71
1. Les Halles, un modèle cosmopolite	71

2. Divertissement versus 7^e art : quelles consommations possibles ?	73
3. Quelle expérience de l'art et essai à l'UGC-Ciné-Cité la Défense pour quelle cinéphilie ?	75
Troisième partie : L'Art et Essai à l'épreuve de l'UGC-Ciné-Cité la Défense, état des lieux et enjeux	78
I. La salle Art et Essai	80
A. La Défense, contre-modèle de la salle art et essai : quels clivages ?	81
1. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et la salle Art et Essai	81
2. La salle Art et Essai, entre résistance et innovation	84
B. Evolution de la définition de « l'Art & Essai »	87
1. Dispositif « Art & Essai » : Enjeux et évolution du modèle	87
2. Des avant-gardes à la salle Art & Essai	89
II. Les films art et essai	91
A. Quelle diffusion possible pour le film artistique et/ou expérimental ?	92
1. Cinéma artistique, légitimité, irréductibilité	93
2. Quel rayonnement de l'UGC-Ciné-Cité la Défense pour le cinéma art et essai ?	94
B. Quel avenir pour la diffusion Art et Essai ?	96
Conclusion	101
Bibliographie	104
Annexes	108

Introduction

Si « la valeur d'une œuvre est également fonction de celui ou de celle qui la regarde »¹, que reste-il d'un film qui n'est pas soumis au regard d'autrui ? Qu'est-ce qu'un film sans sa valeur d'usage ? La rencontre entre œuvre et spectateur est la raison même de toute création, elle est vitale pour les arts du spectacle. Elle l'est donc aussi pour l'œuvre de spectacle cinématographique, notamment compte tenu de son rapport à la narration et de sa nature même d'« image-temps » et d'« image-mouvement », contenant sa propre durée de projection. Dès son apparition, la machine mise au point par les frères Lumière est à la fois le siège de l'enregistrement et de la projection : en effet, elle est capable d'enregistrer des images en mouvement mais aussi de les projeter, de les restituer, en spectacle. Notons également que la naissance du cinéma historiquement admise est celle du 28 décembre 1895, date de la première projection payante du Cinématographe des frères Lumière, au Salon Indien du grand Café. C'est sous le sceau d'une immixtion entre création et projection qu'est né le cinématographe. Que reste-il aujourd'hui de ce spectacle ? Comment le secteur de l'exploitation a-t-il évolué, dans le monde, et en France ? Le cinéma peut-il exister hors de la salle de spectacle ? La rencontre dont parle Tarkovski, qui va jusqu'à déterminer un degré de valeur du film, peut-elle avoir lieu ailleurs que dans une salle de projection ? Oui, cela est aujourd'hui certain, le film de cinéma peut être découvert à la télévision, sur un support DVD, sur internet, sur une plateforme Vidéo à la Demande... Mais que faut-il d'ailleurs entendre derrière l'expression « film de cinéma » ? L'expression désigne-t-elle une valeur d'usage, à savoir que le film en question a bien été projeté en salle à un moment donné ? Ou bien cela renvoie à ses qualités esthétiques, intellectuelles, plastiques, ses savoir-faire techniques etc. ? Différentes appréciations sont possibles, en fonction du terrain sur lequel on se place, le film de cinéma recouvre donc plusieurs niveaux de réalité, de perception. De même, ses conditions de projection recouvrent elles aussi des enjeux de nature différente, selon qu'il s'agisse d'une projection en salle, d'un téléchargement, d'un achat DVD etc. Quels sont les enjeux de la salle de cinéma ? Quelle expérience propose-t-elle aujourd'hui ?

1. ANDREI TARKOVSKI, *Le temps scellé, de l'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1989, page 44

Depuis son apparition à la fin du 19^e siècle, la salle de cinéma a muté et avec elle le cinéma lui-même au gré des évolutions techniques et artistiques. En France, les films seront d'abord exploités dans les théâtres avant qu'apparaissent les premières salles fixes (fin 19^e), pour être ensuite consacrés dans des palaces cinématographiques (de la première guerre mondiale à l'arrivée du parlant), avant que des salles de quartier et d'exclusivité ne prennent le relais. Dès les années soixante, alors que la télévision serait responsable d'une chute considérable de la fréquentation, des complexes voient le jour, réunissant plusieurs salles dans un même cinéma et permettant des économies de gestion. Aujourd'hui, l'arrivée des multiplexes depuis les années 1990 a encore modifié le paysage de l'exploitation, sans pour autant occuper tout l'espace : « dans certains pays, notamment la France, même si les effets de la concentration restent une menace pour la pluralité des types d'établissement, un parc relativement diversifié a pu être maintenu »². Le dispositif de réception cinématographique pose de nombreuses questions, dans le sens où d'un dispositif à l'autre, la salle de cinéma ne donne pas à voir les mêmes films, ni de la même manière, changeant ainsi le regard sur le cinéma lui-même. Le multiplexe, la salle Art et Essai, le cinéma de quartier, le cinéma en plein air...ces dispositifs induisent des consommations de films différentes, donnent-ils tous leur chance au cinéma artistique si tenté qu'on puisse l'identifier et le définir ? Faut-il penser le divertissement comme opposé au cinéma intellectuel ? Comment identifier clairement le cinéma « standardisé » ? Ces questionnements liés aux films, résultent peut être du clivage lié au cinéma dès ses origines : entre art et industrie.

« Muse impure »³ le cinéma, « dont l'ambiguïté est riche de tensions qui contribuent sans doute grandement à son alchimie créative »⁴, partage une réalité artistique et industrielle à tous les stades de la création et de la diffusion, et ce depuis ses origines. Art impur par excellence, le cinéma brasse de nombreux enjeux : esthétiques, artistiques, économiques, institutionnels etc. Le médium cinématographique s'affirme par sa modernité reproductible, permettant une diffusion large et accessible, comme véritable industrie culturelle. Ses exigences de rendement, la recherche de maximisation du profit, donnent lieu à des stratégies de réception et de normalisation importantes (comme aux États-Unis par exemple, où pour les grandes productions des majors le *final cut* est soumis à de nombreux tests de projection). Pour réglementer et préserver le secteur cinématographique, en France l'Etat intervient depuis

2 LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis, Perspectives*, Armand Collin Recherches, Paris, 2013, page 12

3 LAURENT CRETON, *L'économie du cinéma en 50 Fiches*, 3^e édition, Armand Collin, 2012, page 7

4 *Ibidem*

les années 1940, plongeant l'industrie cinématographique dans une économie mixte. Des systèmes d'aides viennent tenter de rééquilibrer à tous les stades la filière du cinéma, notamment concernant la diffusion.

Le secteur de la diffusion demeure vital au sein de la filière cinématographique, pour que les créations trouvent une raison d'exister, car il facilite l'accès à une pluralité de regards capable de subsumer l'œuvre, de la révéler, une fois la réalisation achevée. La diffusion est donc un moment central, elle permet une rencontre avec le public, mais aussi de mesurer le succès d'un film de cinéma, son niveau de rentabilité, ses qualités. Ce moment apparaît crucial pour le film et son rayonnement, son équipe de réalisation, la production, et la distribution engagées pour le film. La diffusion est aujourd'hui de plus en plus étendue, la salle de cinéma ne constituant souvent que le premier maillon possible de la course à la rentabilisation. Elle est toutefois, le premier espace d'exploitation du film de cinéma, donnant « son identité cinématographique au film »⁵, créant un « capital symbolique et de notoriété destiné à se rentabiliser tout au long d'une chaîne de valorisation sur plusieurs médias »⁶.

Se rendre au cinéma demeure une pratique culturelle importante en France, mais elle a sensiblement diminué depuis les années 60 et l'apparition concurrentielle de la télévision. Une forme de dépendance vis-à-vis du système télévisuel caractérise d'ailleurs aujourd'hui le secteur économique cinématographique, dès la mise en production d'un film.

En 2011, le cinéma en salles ne représente que 1,4% des dépenses culturelles et de loisirs, « son poids économique est sans commune mesure avec l'aura qu'il conserve et la place qu'il occupe dans les médias, comme dans les débats »⁷. Quels sont les enjeux de la salle de cinéma aujourd'hui au delà de son importance traditionnelle et symbolique ? Que reste-il de la salle de cinéma hormis son rôle de « vitrine qui participe des lancements promotionnels nécessaires pour une rentabilisation ultérieure »⁸ ? Comment mesurer et apprécier son rayonnement symbolique ? Face à une multiplication des supports de diffusion filmique, de la télévision à internet, comment le spectacle de cinéma résiste-il aujourd'hui ?

L'exploitation cinématographique, est dépendante du niveau de la fréquentation. Dès son effondrement dans les années 60, une restructuration du parc de salles a été plus que nécessaire, réorganisant l'espace de réception des films et leurs conditions de projections, notamment en misant sur le confort, et la course à la modernité (numérique, 3D etc.) : le

5 *Ibidem*, page 31

6 *Ibidem*

7 *Ibidem*, page 27

8 *Ibidem*, page 31

spectacle cinématographique doit « (...) sans cesse réaffirmer une singularité et susciter un désir qui tend à s'évaporer face à la profusion des images accessibles sur de nombreux supports »⁹. Faire du spectacle ce cinéma un moment unique, de découverte, de détente, d'évasion, ou de rencontres, est au cœur des stratégies de l'exploitation pour sensibiliser les nouvelles générations, et conserver une place de choix dans les habitudes culturelles.

La fréquentation a considérablement diminué depuis l'origine du spectacle cinématographique, avec le plus bas taux historique enregistré entre 1982 et 1992 (116 millions d'entrées)¹⁰. Depuis 2001 on considère que la fréquentation annuelle est relativement stable entre 173 et 203 millions d'entrées. Pour l'année 2013, les données provisoires du Centre National du cinéma et de l'image animée ont enregistrées une fréquentation de 192, 79 millions¹¹ contre 203, 56¹² l'année précédente. Une étude de l'évolution des publics des salles de cinéma¹³ considère que pour l'année 2012, près des deux tiers des Français sont allés au moins une fois au cinéma (65,1%¹⁴). Le secteur de la distribution est caractérisé par une augmentation de l'offre de films obtenant un visa d'exploitation depuis les années 1990, mais le nombre d'écran a très peu progressé en comparaison, générant une concentration des copies et une inégalité dans l'exposition des films. Quels films valorisent la salle de cinéma aujourd'hui ? Comment s'apprécie qualitativement la rencontre entre film et spectateur ?

Dans un discours introductif aux « Assises pour la diversité du cinéma », le 8 janvier 2014, la présidente de CNC, Frédérique Bredin, a rappelé à quelles difficultés se confrontaient et actuellement la filière cinématographique (notamment bouleversée par les débats de l'exception culturelle et de la convention collective) et le système de soutien public :

« Les principes fondateurs de notre système ont démontré leur force et leur efficacité. Depuis plus de soixante ans maintenant, ils ont fait du cinéma une filière d'exception. Une filière importante pour l'économie du pays, comparable aux plus grandes industries françaises. Une industrie créatrice pour le seul cinéma (...). C'est aussi bien évidemment un secteur de création d'une puissance exceptionnelle, par sa qualité, sa diversité et unique pour le rayonnement de la France dans le monde. Néanmoins il est essentiel d'améliorer on le sait nos mécanismes de

9 *Ibidem*, page 30

10 *Ibidem*, page 43

11 CNC, estimations de l'année 2013, données provisoires de janvier 2014

12 *Ibidem*

13 CNC, Etude de l'évolution des publics des salles de cinéma 1993-2012, les études du CNC, septembre 2013, page 8

14 *Ibidem*

soutien pour résoudre certaines difficultés, pour corriger certains déséquilibres : manque de fond propre du secteur, hausse du coût de certains films, insuffisance de transparence dans la remontée et le partage des recettes, partages des risques parfois déséquilibrés, bipolarisation de la production, difficulté d'exposition des films les plus fragiles...nous connaissons les sujets ¹⁵». Parmi les problèmes rencontrés, il apparaît que tous les films ne semblent pas ainsi valorisés par le système d'exploitation actuel. Qu'entendre par « films fragiles » ? Cette difficulté d'exposition concerne-t-elle uniquement la salle de cinéma ou d'autres dispositifs de visionnage ?

La surexposition de certains titres porteurs, caractéristique certaine de l'exploitation actuelle, donne à penser que ce sont les films « difficiles », certains films « intellectuels », certains films « art et essais », qu'il faut comprendre par films « fragiles », ou encore certains films « d'auteur ». Par « fragiles », il faut sans doute comprendre déficit budgétaire, film à petit budget. Les films d'auteur sont-ils nécessairement des films à petit budget ? Comment sont exposés en salle les films aux enjeux résolument artistiques aujourd'hui ?

Selon une étude issue du groupe CNC 2013 intitulée « Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur » le secteur de l'exploitation, serait aujourd'hui marqué par une « politique de marchandisation »¹⁶ (logique purement commerciale de grande distribution dans l'achat des films) et par une augmentation considérable du « poids de la promotion »¹⁷ essentiel pour faire connaître un film mais plus difficilement rentable pour les films d'auteur. Ces films, souvent déjà fragilisés, le sont encore davantage, laissant apparaître des « inégalités de traitement »¹⁸ grandissantes.

Ceci souligne un problème d'impuissance latente des aides publiques, destinées à la base à rééquilibrer les inégalités de traitement pour protéger les œuvres exigeantes plus fragiles. Un travail de réflexion est nécessaire pour repenser et recadrer ce système qui semble se vider peu à peu de sa substance. Les inégalités qui menacent le cinéma d'auteur selon ce rapport, à savoir l'augmentation des budgets promotionnels mais surtout leur concentration sur les films à hauts budgets (qui n'en ont, souligne le rapport, pas forcément besoin, car de part l'importance budgétaire du projet les intervenants ont déjà été rémunérés), affectent ses chances de rendement : avec une mauvaise ou faible publicité, le film perd toute chance de

15 Frédérique Bredin, discours 8 janvier 2014, "Les Assises pour la diversité du cinéma", vidéo CNC

16 Groupe CNC 2013, Réalisateur/Techniciens/Producteurs, Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur", l'exploitation

17 *Ibidem*

18 *Ibidem*

visibilité, *de facto* sa carrière en salle sera compromise (si le succès n'est pas rapidement au rendez vous, le film risque d'être déprogrammé rapidement faute d'avoir fait ses preuves).

La salle de cinéma se met-elle au service de l'ensemble des œuvres cinématographiques dans leur diversité ? Qu'en-est-il pour le cinéma d'« art et essai » et que comprendre sous cette terminologie ? Menacée à chaque révolution technologique, la salle obscure demeure pourtant une pratique culturelle incontournable, qu'il faut sans cesse réadapter pour garantir quantitativement et qualitativement son efficacité : « (...) il convient aussi et surtout d'adapter le cinéma à la révolution numérique qui le traverse et le bouleverse. Après l'apparition du petit écran au début des années soixante, où beaucoup à l'époque voyaient la mort annoncée du cinéma. Après l'arrivée des chaînes privées et de la vidéo dans les années quatre-vingt où l'on redoutait une baisse irrémédiable de la fréquentation Nous vivons aujourd'hui une mutation bien plus grande encore : celle de la révolution numérique. Le numérique a métamorphosé les conditions de production des films, le paysage des industries techniques, les conditions de diffusion des œuvres, et plus profondément, toute la chaîne de valeur du cinéma... »¹⁹

Présentation du sujet : Le cinéma d'art et essai et l'UGC-Ciné-Cité La Défense

L'étude en question vise à questionner deux réalités constitutives du secteur de l'exploitation en France : la première est idéologique et politique, elle concerne l'une des mises en application de l'exception culturelle, ayant donné naissance à la notion Art et Essai ; la seconde est concrète et concerne l'avènement du multiplexe comme nouvelle génération d'établissement doté d'un nombre important d'écrans et de qualités de condition de projection. L'étude du cinéma d'art et essai au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense permet d'interroger qualitativement le secteur de l'exploitation en France, ainsi que les enjeux de l'élaboration étatique de la notion « Art et Essai », constitutive de l'exception culturelle et de la réglementation française liée au cinéma.

Créé en 2006 dans le centre commercial de la défense, « l'UGC-Ciné-Cité La Défense » remplace le cinéma des Quatre Temps, également un cinéma UGC, mais qui n'était pas situé au même endroit du centre. Sa création accompagne la rénovation du centre commercial, afin de dynamiser et de développer le quartier. Elle a été assurée par l'architecte et concepteur de « l'UGC-Ciné-Cité Les Halles » : « sa problématique essentielle fut de s'adapter aux

19 Frédérique Bredin, discours 8 janvier 2014, "Les Assises pour la diversité du cinéma", vidéo CNC

contraintes du lieu, le cinéma étant aménagé dans le bâtiment créé en 1992 pour recevoir un musée de l'automobile et le Dôme IMAX, tous deux fermés en 2001 »²⁰. L'une des 16 salles a justement été emménagé dans le Dôme, bénéficiant d'un grand écran (135 mètres carrés) et d'une grande capacité d'accueil (394 places). Dès sa conception, l'UGC-Ciné-Cité La Défense entend proposer une programmation éclectique : « l'ambition d'UGC est de proposer à La Défense une programmation ouverte sur le cinéma mondial, du film à large audience au film d'auteur, pour s'adresser à tous les publics. »²¹. Quelle est la place du film « d'auteur » au sein de ce cinéma depuis sa création ? Quelle est celle du cinéma « art et essai » ?

La notion « d'art et essai », qui dans le langage courant évoque les films à caractère intellectuel, artistique et expérimental, a été établie dans le but de protéger des salles de cinéma diffusant ces catégories de films.

A l'origine, en 1955, 5 directeurs de salles parisiennes ainsi que des critiques de cinéma fondent « l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai », l'AFCAE afin de promouvoir leurs salles de cinéma, dont les films proposés apparaissaient comme résolument en marge par rapport aux projections des autres salles. Le réseau de l'AFCAE s'est progressivement étendu au fil des années.

En 1991, un décret issu du ministère de la culture, consolidé en 2002, établit une liste de critères donnant droit au statut de « Salle Art et Essai », et par la même à un système de soutien. Ces critères concernent à la fois la salle elle-même (géographie, conditions d'exploitation générales) et les œuvres présentées qui doivent elles aussi être recommandées « art et essai » pour une certaine concentration, mais aussi la politique d'animation du cinéma (l'exploitant pouvant obtenir des labels). Une commission composée de membres de droit étatiques, de représentants de la profession, d'un membre critique, de personnalités qualifiées permet d'évaluer si le cinéma bénéficiera ou non du statut Art et Essai. C'est l'AFCAE qui quant à elle recommande quelles œuvres cinématographiques sont d'art et d'essai ou non, sous l'accord du Président du CNC.

Ce système de soutien est l'une des déclinaisons qui caractérise la réglementation française en matière de cinéma. Depuis sa création en 1946, le CNC supervise et participe au rayonnement du cinéma et de l'audiovisuel français, notamment par le biais de systèmes d'aides effectives à tous les stades de la création et de la diffusion. En matière d'exploitation, il existe, entre autres, un régime de soutien en faveur des salles Art et Essai soutenant les établissements.

20 Laura Matesco, "Un nouveau cinéma ouvre ses portes à la défense", article, dans *L'Internaute*, avril 2006

21 *Ibidem*

Problématisation du sujet :

La part des films dits « art et essai » est-elle représentée au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense ? Un cinéma privé a-t-il intérêt à programmer du cinéma d'auteur ?

D'emblée des problèmes de définition se posent : faut-il voir le cinéma d'auteur et le cinéma d'art et essai comme le même cinéma ? Différentes définitions sont possibles, selon la manière dont on se place, il faudra explorer un ensemble de points de vue pour mettre en lumière toutes les définitions possibles.

Quels types de films rencontrent aujourd'hui le succès dans la salle de cinéma ? Un multiplexe induit-il un type de consommation filmique particulier ? On pourrait le penser, mais un tel constat a toujours ses limites, notamment si l'on pense au multiplexe Art et Essai créé en 2012 « Cinéma des Lilas », ou si l'on songe, chez UGC même, à la programmation très hétéroclite de l'UGC-Ciné-Cité Les Halles.

Néanmoins, il est vrai que le multiplexe n'apparaît pas comme « l'allié naturel » de l'art et l'essai, mais plutôt comme le lieu d'un perfectionnement et d'une standardisation des besoins : « les multiplexes mettent en avant le grand écran, la qualité technique de la projection et du son, le confort, l'importance des structures d'accueil, les services associés et la présence d'autres offres commerciales qui contribuent à l'attraction et à la rentabilisation de l'espace. »²². De part la modernité de son équipement, certains films avec un certain travail de rendu, comme les films en 3D par exemple, sont programmés très régulièrement. Les films « porteurs », souvent américains, et souvent de divertissement sont également au rendez vous (ils peuvent d'ailleurs évidemment être également en 3D). Ils apparaissent comme les « immanquables », notamment grâce à un effort promotionnel conséquent (parfois égal au coût de production du film), et une forme de standardisation des besoins du public (comme l'action, une certaine qualité d'effets spéciaux etc.). Mais les « immanquables » peuvent être aussi des « films d'auteur » populaires comme les derniers Scorsese, Tarantino. Or, c'est bien l'AFCAE qui a classé comme « art et essai » le dernier film de Quentin Tarantino, *Django Unchained*, ainsi que le dernier Martin Scorsese, *Le loup de Wall Street*. Ces films ont été projetés à l'UGC-Ciné-Cité La Défense. Très vite, il apparaît difficile de distinguer les films d'auteur, des films porteurs, des films standardisés...

L'étude propose de se poser la question suivante : quels sont les enjeux du cinéma d'art et essai chez l'UGC-Ciné-Cité La Défense ?

22 LAURENT CRETON, *L'économie du cinéma en 50 Fiches*, 3e édition, Armand Collin, 2012, page 47

L'étude du cinéma d'art et essai, au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, permettra de comprendre son inscription, tout en interrogeant les définitions de l'art et essai aujourd'hui et l'efficacité de la mise en application de la notion. Il s'agira aussi, de comprendre quelle place occupe le cinéma d'auteur, le cinéma artistique et expérimental, dans un cinéma multiplexe à fréquentation importante, aujourd'hui.

Différentes disciplines seront convoquées, des données économiques seront utiles, mais aussi sociologiques, ainsi qu'une mise en perspective politique et philosophique. De mai 2006 à aujourd'hui, il s'agira d'analyser presque huit années de programmation du cinéma UGC-Ciné-Cité La Défense, eut égard le paysage de l'exploitation cinématographique actuel, la politique culturelle, et l'art et essai.

Enjeux du sujet : Cinéma, Regard, Création

Si la production et la réalisation sont des étapes essentielles à la création filmique, il appartient également de considérer, et surtout en l'état actuel des choses où les frontières distributives se brouillent, la diffusion et la distribution des films comme un enjeu fondamental de l'avenir du film de cinéma. Car sans regard, sans rencontre concrète avec un public (spectateurs, cinéphiles, professionnels du cinéma, critiques, esthéticiens, historiens etc.), il est difficile de reconnaître l'existence réelle du film de cinéma.

Apprécier le cinéma d'auteur en fonction de son potentiel créatif et esthétique, c'est permettre de mener une étude sur le cinéma artistique, et sur son avenir. Toute cinématographie est hétérogène, et le cinéma, plus sans doute que les autres arts, souffre, mais c'est aussi sa richesse, d'une schizophrénie latente, d'une dualité entre « art » et « industrie ». Plutôt que d'opposer rigoureusement ces deux notions, qui d'ailleurs, peuvent être réunies pacifiquement comme en témoigne l'histoire du cinéma, il faudra admettre que plusieurs cinématographies coexistent, et que toute création filmique ou audiovisuelle n'est pas à proprement parler une création artistique. La création sera donc ici envisagée dans une perception plutôt absolue que relative : la création comme miracle, comme invention artistique, comme renouvellement formel, comme pensée autonome...

Le groupe UGC s'affirme par une diversité de l'offre, une uniformisation des normes de diffusion tournée vers l'innovation technologique. Valorisant plus que jamais le dispositif spectaculaire salle en réaffirmant sa spécificité, UGC se place en garant de l'exploitation classique d'un film de cinéma. En englobant des films de nature différente, à la fois

standardisés, mais aussi exigeants, authentiques, UGC se veut le théâtre totalisant du cinéma, et nombreuses sont les tentatives d'élargissement de la salle pour affirmer sa spécificité à l'UGC Ciné-Cité La Défense : 16 salles de projection différentes présentant au moins un film par jour, donnant un vaste choix ; des œuvres de répertoire présentés par des « spécialistes » depuis fin 2012 ; revue gratuite avec interviews ; mise en rapport de films actuels avec des films « anciens » comme récemment *The Great Gatsby* ; carte UGC prolongeant le spectacle dans d'autres cinémas...etc.

L'étude de l'inscription du cinéma à fort potentiel artistique chez l'UGC-Ciné-Cité La Défense, permet d'aborder la question de la diversité de programmation à l'heure actuelle. Parvenir à comprendre quel est l'avenir de l'exploitation cinématographique, permet de questionner également la création future en elle-même. Le cinéma est aussi une affaire de rencontre de regards : la rencontre avec le cinéma artistique ne peut qu'être déterminante pour les œuvres futures, souvent façonnées par le choc esthétique d'une rencontre passée avec le 7e art.

Plan :

Dans un premier temps, il conviendra de mesurer la diffusion du cinéma art et essai au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, au regard des outils de mesure disponibles et de la législation (première partie) ; l'analyse du modèle de la salle de l'UGC-Ciné-Cité La Défense permettra de saisir les nouveaux enjeux de la salle de cinéma notamment au regard de la programmation art et essai (deuxième partie) ; enfin, l'art et essai à l'épreuve de l'UGC-Ciné-Cité La Défense permettra de saisir les enjeux de la diffusion du cinéma artistique (troisième partie).

Partie 1 : la diffusion du cinéma art et essai au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense

La place des films art et essai dans le paysage de l'exploitation française semble de plus en plus ambiguë. En effet, certains films se retrouvent à l'affiche dans les salles Art et Essai, ou indépendantes, mais aussi dans les salles « standardisées » type Gaumont, UGC, MK2. Des salles différentes, des conditions de projection différentes, des tarifs différents, pour parfois les mêmes titres.

Le spectateur pouvait, par exemple voir indifféremment dans une salle Art et Essai ou dans certaines salles UGC (notamment l'UGC-Ciné-Cité La Défense) au cours des années 2013 et début 2014, les films français suivants, reconnus d'ailleurs « films art et essais » par l'AFCAE : *La vie d'Adèle*²³, *La Bataille de Solferino*²⁴, *Aimer boire et chanter*²⁵, *La cour de Babel*²⁶. Evidemment, en analysant plus précisément les films cités, on comprendra peut être mieux le fait qu'ils aient été programmés dans ces différents types de salles.

Le plus évident est sans nul doute l'exploitation élargie du film *La vie d'Adèle*, qui a obtenu la Palme d'or au Festival de Cannes en 2013. Ceci pose la question de l'importance de la consécration critique et du poids de la légitimité des prix décernés lors d'un festival important par rapport à l'exploitation en salle. *La Bataille de Solferino*, premier long métrage de Justine Triet, a été diffusé à l'UGC-Ciné-Cité La Défense, certes, mais à raison de peu de séances et en journée, ce qui pose la question des conditions de programmation : il ne suffit pas de savoir si un film a été programmé ou non, en effet la durée d'exploitation, et les conditions de son exploitation sont également déterminantes pour la bonne exposition du film. Quant à *Aimer, boire et chanter*, et *La cour de Babel*, ils ont été exploités de manière plus importante, à raison de plusieurs séances par jour, mais à quelle catégorie de films arts et essais renvoient-ils ? *Aimer, boire et chanter* est le dernier film d'Alain Resnais, figure majeure du cinéma français, dont la carrière cinématographique, très variée a été consacrée par la critique, et a fait histoire. *Aimer, boire et chanter* a également obtenu l'Ours d'argent au festival de Berlin 2013. La carrière d'un réalisateur peut être déterminante dans la diffusion de ses films : les œuvres d'un auteur comme Alain Resnais, se voient presque automatiquement qualifiées d'art et essai. Sans qu'il s'agisse de remettre en cause le statut d'auteur de Resnais, qui apparaît

²³ *La Vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche, sortie en mai 2013

²⁴ *La Bataille de Solferino*, Justine Triet, sortie en mai 2013

²⁵ *Aimer, boire et chanter*, sortie en mars 2014

²⁶ *La cour de Babel*, Julie Bertucelli, sortie en mars 2014

d'un point de vue esthétique et historique, parfaitement justifié, ceci pose de nombreuses questions en terme de qualification de films d'art et essai. Jusqu'où la paternité d'une œuvre peut elle être déterminante dans la qualification art et essai d'une œuvre cinématographique ? Quant à *La cour de Babel*, il s'agit d'un documentaire issu d'une commande télévisuelle publique, réalisé par Julie Bertucelli, abordant l'insertion éducative d'enfants immigrés, non sans émotion. Le film est proposé par le truchement du « label des spectateurs UGC ». Le sujet d'un film, son traitement, ainsi que le contexte de sa commande et d'exploitation (ici appuyé par le label spectateur) peuvent justifier d'une diffusion à la fois relativement étendue et jouissant du statut art et essai. D'emblée, il apparaît difficile de savoir de quels films on parle lorsque l'on aborde les œuvres « arts et essais », mais aussi quel espace de réception on considère pour les aborder.

Mais il n'y a pas que certains films « art et essais » de première exclusivité que l'on retrouve à l'UGC-Ciné-Cité La Défense. En effet depuis l'année 2012, dans certains cinémas UGC, des films de répertoire sont proposés par le biais du label « UGC culte », dans l'idée de « voir et revoir des films qui ont fait la légende du cinéma »²⁷. Il est arrivé que certains films de répertoire, parce qu'ils venaient d'être restaurés, fassent l'objet d'une nouvelle sortie sur grand écran, et soient diffusés simultanément dans certaines salles Art et Essai et dans certains UGC. Le film d'Elia Kazan *Le dernier Nabab*²⁸, a par exemple été simultanément diffusé à l'UGC-Ciné-Cité La Défense et au cinéma Le Champo²⁹, alors qu'il jouissait d'une restauration. D'autres films de répertoire sont présentés chaque semaine à l'UGC-Ciné-Cité La Défense, mais aussi des films de catalogue déjà diffusés ultérieurement par UGC et ayant obtenu un certain succès comme par exemple l'*Arnacoeur*³⁰.

Au regard de ces projections de films arts et essais, mais aussi de projections de films de répertoire, une étude de l'inscription concrète du cinéma art et essai au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense apparaît intéressante. Avant de faire état de cette inscription et d'interroger la prégnance de la diffusion art et essai dans ce cinéma (II), il convient de questionner le sens de l'appellation « art et essai » sous tous ses angles ainsi que son utilisation juridique (I).

²⁷ Site internet UGC.

²⁸ *Le dernier Nabab*, *The last Tycoon*, Elia Kazan, première sortie en 1976

²⁹ Cinéma Le Champo, Espace Jacques Tati, 51 rue des Ecoles, 75 005, Paris.

³⁰ *L'Arnacoeur*, Pascal Chaumeil, sortie en mars 2010

I. Une difficile mesure de l'inscription « art et essai »

Dans une scène de *L'extravagant Mr. Deeds*³¹, le personnage de Longfellow Deeds (porté à l'écran par Gary Cooper), qui vient d'hériter d'une importante somme d'argent par un grand oncle alors qu'il menait une existence tranquille et modeste à la campagne, reprend les affaires de ce dernier dans sa résidence new-yorkaise. Les directeurs d'opéra de la ville espèrent que Mr. Deeds poursuivra les activités de mécénat que menait son oncle, et prennent rendez-vous avec lui. Mr. Deeds s'offusque à l'idée de financer des spectacles n'obtenant qu'un très faible succès, ce à quoi les directeurs répondent qu'il ne peut en être autrement pour l'art, qui doit être financé par des donateurs bienveillants. Non convaincu, Mr. Deeds se refuse à comprendre l'utilité de financer des spectacles « qui ne marchent pas ». Frank Capra, dont les comédies tendres et populaires étaient d'un réconfort important pour les spectateurs américains (à en juger par le succès en salles) notamment pendant la grande dépression, met en quelque sorte ici en scène, en rendant notamment fort ridicules les directeurs d'Opéra (qui apparaissent véreux et calculateurs) sa définition de l'art. L'art, se doit, comprend-on dans cette scène, d'être proche du peuple pour exister. Cette mise en abîme n'étonne pas d'autant qu'elle consacre le cinématographe par rapport aux autres arts, et par extension l'art cinématographique de Capra, résolument populaire, dans les thématiques qu'il aborde.

Comment aborder la notion « art et essai » dans le domaine cinématographique ? A quoi renvoie-t-elle esthétiquement ? A quoi renvoie-t-elle juridiquement et pourquoi a-t-elle été érigée institutionnellement ? Quelle place occupe le cinéma d'art et essai dans la salle de cinéma ? On pourrait penser, en envisageant très restrictivement la caractérisation artistique de l'art et essai, que la place de ces œuvres est au musée plutôt qu'au cinéma. Si l'art est ce qui ne sert jamais à quelque chose de concret, mais existe en quelque sorte pour exprimer sa nécessité d'exister, sans autre raison d'être, sa place est davantage au musée qu'au cinéma. C'est en tous cas une manière de voir les choses, à laquelle l'art contemporain, dans toute la complexité qu'il incarne, n'est pas totalement étranger. Mais comment appliquer une telle réflexion au cinématographique, qui est à la fois né sous le sceau du spectacle populaire et de l'avant-garde ? Que penser aussi des films de commande, qui rejoindraient une grande partie de l'histoire de la peinture ? Irait-on sous prétexte qu'il s'agissait d'une commande, et non d'une inspiration strictement individuelle dès l'origine contester le travail des toiles de

³¹ *L'extravagant Mr. Deeds, Mr. Deeds goes to town*, Frank Capra, 1936, Etats-Unis

Rubens ou le talent de Michel-Ange ? *La Joconde*, malgré ses mystères infinis n'était-elle pas peut être issue d'une commande ? Le fait que Léonard de Vinci ait peut être cherché à la conserver pour lui seul, se déroband à l'autorité du commanditaire a-t-il quelque chose à voir avec, au delà du caractère incontesté de ses qualités esthétiques et techniques, la fétichisation hors pair qui l'accompagne depuis des siècles ?

L'art et essai renvoie à différents niveaux de réalité, tant les conceptions de l'art sont plurielles et parfois contradictoires. Dans le domaine du cinéma, comment identifier un film artistique ? Comment distinguer par exemple, un film d' « art vidéo », d'un téléfilm, ou d'un film de cinéma, dotés chacun de qualités artistiques ? Dans quelles mesures les conditions de réception d'une œuvre conditionnent ses qualités ? Il est souvent considéré qu'un film de cinéma, aura plus de chance à cet effet d'avoir des qualités artistiques qu'un téléfilm par exemple, dont la recherche qualitative apparaît plus ténue. Mais encore une fois, ceci ne peut être considéré comme une vérité absolue, d'autant plus que de nombreux films de cinéma français sont financés par la télévision (qu'il s'agisse de Canal +, d'autres chaînes privées, ou de télévision publique) dans le but de cumuler les deux supports de diffusion. Aussi, certains films sont produits dans l'espoir d'obtenir une diffusion en salle mais n'obtiendront de réponse qu'une fois le film achevé. Enfin, nombreux sont les cinéastes ayant donné naissance à des projets cinématographiques d'une part, et liés à l' « art vidéo » d'autre part, comme Agnès Varda ou des cinéastes travaillant étroitement avec les arts visuels comme David Lynch. Faut-il considérer que les photographies de David Lynch sont supérieures artistiquement à ses films de cinéma sous prétexte qu'elles sont exposées dans le lieu du musée ? Répondre à ces questions n'amènerait que de nouvelles interrogations, et mettrait sans doute à mal une certaine objectivité. Il convient dans cette étude de s'attacher au film de cinéma, c'est-à-dire un film diffusé en salle, et de chercher à comprendre en quoi ce film peut être ou non qualifié de film art et essai.

La définition de l'art et essai renvoie à l'esthétique, la philosophie de l'art, mais aussi en tant que réalité institutionnalisée à la sociologie, aux sciences politiques, et à l'économie du cinéma. L'art et essai échappe à une définition restrictive et figée dans son essence (A), mais s'éprouve aussi en pratique en tant qu'instrument de l'exception culturelle (B).

A. L'art et essai, une définition volatile

Que faut-il entendre derrière l'expression « art et essai » en matière cinématographique ? Plusieurs classifications peuvent être rapprochées de l'art et essai, à savoir le film de nature artistique, le film indépendant, et le film d'auteur. Ces notions renvoient, bien qu'elles soient également floues, parce que liées à l'art, à des réalités différentes : le film artistique est un film dont l'expression formelle est d'essence artistique, il renvoie essentiellement à la dimension formaliste de l'œuvre filmique ; le film indépendant renvoie plutôt aux conditions de production et de diffusion filmiques, perçues comme « hors des sentiers battus » ; enfin, le film d'auteur renvoie à la dimension auteuriste d'une œuvre filmique et à la figure d'autorité de son auteur : bien qu'un film de cinéma soit l'œuvre d'une pluralité d'intervenants, le film d'auteur est celui qui reconnaît au réalisateur un rôle prépondérant d'écriture et de style.

Le film d'art et essai serait en toute logique un film artistique, ou du moins un film qui s'inscrit dans une recherche artistique. Est-il réellement possible de définir ce qu'est un film d'art et essai, de même que l'on peut se demander s'il est possible de définir en quoi un objet peut-il être ou non un objet artistique ? Une définition rigide apparaîtra tout de suite subjective, et dangereuse pour l'art, qui par essence, se refuse à toute logique de catégorisation abrupte. En philosophie de l'art et en esthétique, différents points de vue peuvent s'affronter quant à la qualification d'un objet d'art, l'intérêt principal étant de comprendre comment ces critères peuvent évoluer au fil du temps, et différer d'une pensée à l'autre. Dans un ouvrage de Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*³², l'auteur affronte l'immanente subjectivité de la question en analysant tout ce qui peut potentiellement influencer, provoquer, la perception d'un film comme « bon » ou non. Il démontre qu'une œuvre peut prendre un sens différent en fonction de la manière dont il est reçu, diffusé, mais aussi en fonction de la manière dont il est apprivoisé : la question du regard est donc déterminante en la matière. S'agissant de la qualification artistique d'une œuvre, il faut reconnaître que de nombreux paramètres exogènes à l'œuvre entrent en jeu, comme par exemple le regard que peuvent porter des instances reconnues légitimes sur un film, et les conditions de diffusion de ce dernier (1). D'autres paramètres sont inhérents à l'œuvre et peuvent permettre de mieux appréhender le film art et essai (2). L'histoire du cinéma a progressivement, échafaudé, par le biais d'analyses esthétiques, historiques, sémiotiques,

³² LAURENT JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Deuxième édition, La Dispute, 2012

philosophiques etc., une certaine vision du cinéma artistique à partir de ses préceptes formels consacrant notamment la figure de l'auteur (3).

1. La « situation cinématographique »³³ le jugement du goût, et le film de cinéma

Dans son ouvrage, Laurent Jullier expose ce qu'il entend par « situation cinématographique » : l'expérience cinématographique a son importance dans la perception que l'on aura du film, mais aussi tout ce qui l'entoure. En effet, « l'opération de « compréhension » du film déborde largement le cadre d'un décodage automatique de ce qui tombe de l'écran : il s'agit plutôt d'un flux de reconnaissances, d'associations d'inférences, de prévisions et de révisions. »³⁴. Autrement dit, la démarche de qualification d'un film, qu'il s'agisse de décider si le film est « bon » un pas, ou s'il est « art et essai » déborde le cadre du film lui-même. Laurent Jullier prend l'exemple des communautés cinéphiliques, dont les attentes d'un « bon » film diffèrent d'un groupe à l'autre, en fonction des connaissances et goûts déjà acquis par le groupe. La situation cinématographique met ainsi en jeu deux critères contextuels : « l'adéquation aux attentes »³⁵ par rapport à ce que l'on attendait du film ; « l'adéquation à la situation »³⁶ évaluant en quelque sorte le retour sur investissement consenti pour le film (argent, sociabilité, déplacement, etc.). Pour appuyer sa démonstration, Laurent Jullier prend l'exemple du dernier film d'un metteur en scène apprécié par le spectateur : la connaissance, l'empathie, ou l'exigence que porte le spectateur vis à vis du travail du metteur en scène pourra influencer sa perception du film. S'agissant de la notion « art et essai », il convient de penser la notion au regard de l'histoire même de l'art cinématographique, de la construction de la pensée critique dans le domaine. En d'autres termes, le critique d'art, le cinéophile averti, l'esthète, l'universitaire disposerait d'un bagage extérieur au film lui permettant de l'analyser, de le situer, d'identifier la part créative. Mais même cette catégorie de spécialistes n'arrive jamais, et c'est sûrement tant mieux, à se mettre d'accord sur la « valeur esthétique » d'un film. S'intéresser aux facteurs exogènes propres à la situation cinématographique permet de prendre conscience de l'importance du regard et son irréductibilité : « ce n'est pas le film qui compte, à ce stade, c'est le regard. »³⁷ Laurent Jullier poursuit en ces termes, donnant des conseils aux étudiants souhaitant savoir quoi regarder

³³ *Ibidem*, page 23

³⁴ *Ibidem*, page 26

³⁵ *Ibidem*, page 39

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*, page 54

comme type de films « réfléchissez à la *situation* : interrogez vous sur la façon dont vous réagissez devant le film, que cette réaction soit d'abord constituée d'ennui, d'indifférence, de passion, ou d'aversion. Car il y a moins de différences entre les films (...) qu'entre les regards que l'on pose sur eux et sur les demandes implicites qu'on leur fait »³⁸. Quelle est la personne capable d'identifier les films à portée artistique ? Faut-il avoir été sensibilisé à l'histoire de l'art, faut-il connaître l'histoire du cinéma pour y parvenir ? Faut-il rapprocher la qualification « art et essai » du jugement de goût ? Même lorsque la rencontre entre un film et un individu se fait dans un contexte professionnel (s'il s'agit par exemple d'un critique de cinéma dont le métier est de porter un jugement sur l'œuvre et de la situer par rapport à l'héritage cinématographique), elle donne lieu à une expérience unique, et consacre une forme de subjectivité orientant le propos sur tel ou tel aspect du film, qu'aura relevé l'individu en question au regard de sa sensibilité, de sa connaissance, de son patrimoine culturel, de ses attaches. L'identification « art et essai » dépend donc à la fois du film en question, mais aussi de la nature du regard qui le définit comme tel et le reconnaît. Faut-il d'ailleurs penser que si un critique d'art fait l'apologie d'une œuvre il sous-entend que cette dernière est une œuvre artistique ? Sans doute, encore faut-il que les « principes ultimes »³⁹ qui permettent de définir une œuvre soient également exposés pour objectiver sa prise de position.

Lorsqu'un film est identifié comme artistique, comment ensuite mesurer sa part de beauté, d'esthétique, de créativité, de novation ? Sont-elles des réalités palpables ? Non, elles renvoient toujours à une part d'ineffable, d'irréductible. Difficile à définir, l'art et essai demeure une notion subjective qui renvoie à différents niveaux de réalité en fonction de la nature du regard qui se pose sur elle, qui varie selon les discours, les communautés, les sensibilités, les rôles, les époques...etc.

Les critères mis en avant par Laurent Jullier au sujet d'un « bon » film sont intéressants en ce qu'ils renvoient aux critères de « qualité »⁴⁰ d'un film. Ces critères sont au nombre de six : le premier est celui du succès d'un film (à condition d'une large diffusion ; le succès d'un film peut évoluer dans le temps), le deuxième est la « qualité technique du film »⁴¹ (technologie, savoir faire technique ; investissement financier important ; exigences spectatoriennes propres à la continuité, la mise en scène, la cohérence scénaristique etc.) ; le troisième est celui de la

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*, page 98

⁴⁰ *Ibidem*, page 137, « Les critères de qualité du film »

⁴¹ *Ibidem*, page 143

capacité du film à être édifiant (il apprend quelque chose, que ce soit sur nous-même, sur autrui, sur le cinéma, sur le langage etc.) ; le quatrième est fonction de la capacité du film à être émouvant (éthique, distance, symbiose, purgation, etc.) ; le cinquième est l'originalité ; enfin, le dernier critère est la cohérence. Les deux derniers critères sont « (...) très utilisés par le monde de l'art du cinéma (...) (car) ils supposent de poser sur les films un regard « dans » (cela peut être « contre ») une histoire du cinéma, et notamment une histoire des formes, styles et solutions plastiques »⁴². Il convient d'observer ces critères d'un peu plus près.

2. L'originalité et la cohérence d'une œuvre filmique

L'originalité d'un film de cinéma et la cohérence d'une œuvre peuvent constituer deux critères d'analyse pour penser la notion « art et essai ».

« Le critère de l'originalité est un cheval de bataille de la Modernité, qui est volontiers néophile, surtout lorsque le nouveau est « dérangeant » dans sa forme (...). Ce qui compte c'est de célébrer la novation, en suggérant que l'originalité choquante d'aujourd'hui est la norme de demain. Cependant, cette attitude est perméable à la volonté d'être dans le vent, branché, *hype*, etc. (...) Elle conduit aussi à applaudir à toute nouveauté de peur de manquer le nouveau Van Gogh de tel ou tel art – alors même cette histoire est une légende, comme l'a montré Nathalie Heinrich.. »⁴³. Si une œuvre est de nature artistique, elle s'affirme sous une certaine authenticité, il apparaît donc intéressant de lier l'originalité à la notion d'art et essai. De plus « l'essai » semble contenir l'idée de l'expérimentation pouvant être incarnée par une recherche formelle. Cela étant, la mesure de l'originalité en tant que telle est à nouveau complexe, et difficile. En effet, « ce qui complique (...) l'application du critère de l'originalité, c'est la faculté avec laquelle il s'adapte aux différentes dimensions de l'objet-film. Un film peut par exemple être original parce que son réalisateur s'est distingué (...) ou encore, un film peut être original parce qu'il est le premier à présenter un procédé technique inconnu à ce jour (...). Le contexte stylistique à son tour, joue dans de nombreuses dimensions : temporelle (...), géographique (...). Le lieu joue aussi : une apparition de Woody Allen ou de Raymond Devos est originale dans un Godard (*King Lear*, *Pierrot le fou*) pas ailleurs.⁴⁴ » L'originalité, qui désigne une forme de novation et d'authenticité, est elle aussi une notion vague qui peut avoir différents niveaux de réalité pour un même film.

⁴² *Ibidem*, page 205

⁴³ *Ibidem*, pages 207-208

⁴⁴ *Ibidem*, page 209

« De plus, comment être certain du caractère *neuf* de ce qui arrive à l'écran ? On se montre volontiers magnanime : une œuvre est originale aussi longtemps que la preuve du contraire n'a pas été établie. Encore faut-il préciser par rapport à quoi elle est originale »⁴⁵.

Autre problème, être sûr de la force de la novation implique une certaine connaissance de l'histoire du cinéma, et du langage filmique. Il faut aussi comprendre en quoi l'originalité d'une œuvre, une fois identifiée, permet de se poser la question de la présence des qualités artistiques ou expérimentales de l'œuvre. Opérant à plusieurs niveaux, l'originalité ne suffit pas pour décider du caractère artistique d'une œuvre : une technique nouvelle d'enregistrement de l'image utilisée lors d'un tournage d'un film ne peut attester seule du caractère artistique de ce dernier, et il est de même pour la recherche d'un caractère expérimental. Lorsque Francis Ford Coppola invente une nouvelle manière de travailler l'image dans *Coup de cœur*⁴⁶ (imposants décors en studios, contrôle des prises par le biais d'une régie par moniteurs vidéo interposés) c'est pour servir la mise en scène du film. Dans *Coup de cœur*, Francis Ford Coppola crée par le biais du cinéma « électronique » un espace théâtral fluide et poétique : « son désir était de réaliser (...) un film sans montage qui déroulerait d'un élan *sa robe sans couture*, selon l'expression d'André Bazin (...) A revoir le film marquent surtout les longs plans-séquences qui suivent les personnages et les artifices de théâtre qui permettent de passer d'un espace à l'autre dans le même plan »⁴⁷. Sans le regard du réalisateur, qui saura comment et pourquoi les utiliser, l'originalité de nouveaux outils techniques n'est qu'un état de fait. De plus, ces outils peuvent justement permettre, en dépit de leur modernité, de réaliser une expérience qui ne consacre pas directement cette modernité : « Au moment même où il prône les métamorphoses électroniques, le vrai désir de Coppola est de faire du théâtre »⁴⁸.

D'emblée le critère de l'originalité pose la question du regard de l'auteur du film, et du langage filmique. Bien que nécessitant une équipe de tournage, l'auteur d'un film artistique peut être vu comme le chef d'orchestre de l'aventure filmique, imposant son regard et sa force d'écriture filmique : c'est à lui de donner corps au film, de le « réaliser », de le mettre en forme. Les choix opérés par ce dernier seront déterminants pour évaluer la démarche artistique du film : y-a-t-il dans le film la trace d'une réflexion sur le médium et ses possibilités expressives ? Un écrivain qui ne se préoccupe pas de la forme littéraire de son

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Coup de cœur, One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1982

⁴⁷ STEPHANE DELORME, *Francis Ford Coppola, Le livre*, Cahiers du Cinéma, Le Monde, 2007, pages 46-47

⁴⁸ *Ibidem*

travail est-il un artiste ? La recherche formelle est une donnée essentielle pour toucher à la notion art et essai en cinéma, mais elle se heurte, elle aussi, à une forme de subjectivité.

Le critère de la cohérence renvoie pour Laurent Jullier à « (...) juger de l'adéquation des moyens artistiques déployés par le film à ce qu'il entend produire comme sens et comme effet. Le problème est qu'il est souvent difficile pour le dire vite, de séparer le fond de la forme »⁴⁹. Encore faut-il aussi que le réalisateur ait eu la conscience exacte de ce qu'il voulait dire au moment du tournage, ce qui n'est pas toujours le cas, et d'ailleurs souvent pour certains films artistiques et expérimentaux (notamment certains documentaires).

Mais le critère de la cohérence, appliqué à l'analyse filmique, peut être utile pour mesurer la minutie d'un film, son éloquence aussi: « la cohésion (...) relève de l'analyse interne. Minuscule exemple : que Norma Desmond, l'héroïne de *Sunset Boulevard*⁵⁰, se parfume à la tubéreuse, et pas à la rose, ni à violette, et encore moins au Chanel n°5, ajoute à la cohésion du film. La tubéreuse est une racine, or le film nous donne quantité d'indices qui montrent que Norma, star déchue qu'on ne voit plus, est virtuellement *morte*.»⁵¹. Ce « minuscule exemple » résulte d'une observation particulière du film et en l'occurrence de celle de ses accessoires allégoriques. Bien que subjective, la cohérence s'apprécie avec rigueur, nécessitant du temps, du recul, et des connaissances liées aux méthodes de tournage et propres à l'histoire du cinéma. La cohérence, c'est aussi la pertinence de l'œuvre par rapport au travail du réalisateur et du reste de l'équipe sollicitée pour le film, par rapport au sujet choisi, par rapport à l'histoire racontée, et, par rapport aux enjeux de l'œuvre filmique elle-même. Cohérence et originalité permettent d'éprouver sous certains angles la notion versatile d'art et essai. Une œuvre ne saurait exister sans auteur, et l'art sans recherche formelle.

3. Légitimité artistique et film d'auteur

Envisager le cinéma comme un art permet de l'analyser formellement, et de tenir compte de l'écriture cinématographique d'une œuvre pour apprécier sa créativité (scénario, mise en scène, montage). Lorsque l'on se place depuis l'œuvre, et uniquement à partir de celle-ci, il

⁴⁹ LAURENT JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Deuxième édition, La Dispute, 2012, pages 216-217

⁵⁰ *Sunset Boulevard*, (*Boulevard du Crépuscule*), Billy Wilder, 1950

⁵¹ LAURENT JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Deuxième édition, La Dispute, 2012, page 219

convient d'analyser les formes audiovisuelles. De même qu'en peinture, on observera les techniques et résultantes picturales pour en saisir l'éloquence artistique, la modernité.

« Lier de manière indissociable l'œuvre d'art et son auteur, constitue une démarche critique moderne »⁵². Dans son ouvrage *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, René Prédal démontre comment la notion d'auteur est née au 19^e siècle, forgée à l'origine en littérature, notamment par le poète, critique et romancier Sainte-Beuve. Dans le domaine cinématographique, on peut bien sur considérer que « l'auteur » a existé dès l'origine des premières créations, qu'il s'agisse des œuvres des frères Lumière ou de celles de George Méliès, mais à l'époque la « conscience » de l'auteur n'était pas encore établie et construite : « comme tous ceux qui font des films à l'époque, il est *cinémateur* ou *écraniste* quand on veut accuser nouveauté et spécificité du cinématographe, plus tard *metteur en scène* quand au contraire, pour ennoblir l'invention décriée, on lui cherche un parrainage artistique du côté du théâtre et bientôt *réalisateur*, terme consensuel auquel se rallient assez spontanément professionnels, spectateurs et critiques, sans doute parce qu'il n'induit aucune pratique particulière et se trouve vierge de tout passé historique ou esthétique dans d'autres spectacles, arts, moyens d'expression ou industries »⁵³. Progressivement, la construction de la figure d'auteur au cinéma, a trouvé une forme reconnue et admise (par les cinéastes eux mêmes, l'université, la critique, le public), notamment par le biais de l'émulation critique et créatrice de la Nouvelle Vague. Notons que cette figure de l'auteur permet d'évaluer le travail d'un cinéaste sous l'angle de la création, et d'analyser au travers de son « style », le langage cinématographique. René Prédal estime que le cinéma d'auteur est le garant d'une véritable approche critique et analytique : « c'est pourquoi toute approche pertinente du 7^e art doit se présenter comme une défense et illustration du cinéma d'auteur puisque c'est celui-ci qui, par son exigence esthétique, développe le mieux toutes les spécificités et les possibilités de ce moyen d'expression »⁵⁴. Il poursuit ainsi : « montrons (...) comment *Citizen Kane*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Chantons sous la pluie*, *La Dolce Vita* ou *Pickpocket* doivent tout au cinéma parce qu'Orson Welles, S.M. Eisenstein, Stanley Donen, Gene Kelly, Federico Fellini ou Robert Bresson sont des auteurs qui ont puisé dans les seuls moyens cinématographiques la source même d'une inspiration ne devant absolument rien à la littérature ou à la peinture. »⁵⁵.

⁵² RENE PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Les Editions du Cerf, 2001, page 5

⁵³ *Ibidem*, page 10

⁵⁴ *Ibidem*, page 14

⁵⁵ *Ibidem*

De ce point de vue, le « cinéma d'art et essai » et le « cinéma d'auteur » sont proches : en tous cas, il apparaît que le cinéma d'art et essai doit beaucoup à la mise en place de la figure de l'auteur comme gage de création artistique et de notion de style. Elle a en effet permis de consacrer le geste du cinéaste, et par la même de consacrer ce langage, de la même manière qu'en peinture, ou en littérature, c'est à dire en envisageant ce langage comme une écriture à part entière, dont est responsable principalement un artiste. Le film, peut être perçu comme œuvre auteuriste ou œuvre collective, ce qui pose encore parfois aujourd'hui la question de la recherche de paternité : il est en effet un produit « hybride, résultant d'un processus de fabrication complexe au cours duquel interviennent un certain nombre de personnes »⁵⁶.

La construction du film d'auteur a été initiée par de nombreux textes critiques fondateurs qu'il serait vain d'énumérer ici, mais elle a toujours rapproché la figure de l'auteur de l'autonomie du langage cinématographique : « (...) le cinéma est en train (...) de devenir un moyen d'expression, (...), il devient peu à peu un langage. Un langage c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou d'un roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge celui de la caméra stylo.»⁵⁷.

Le triomphe de la figure de l'auteur, que l'on peut situer dans les années soixante et soixante-dix se fera avec le triomphe de la Nouvelle Vague comme nouveau genre cinématographique, mais aussi comme nouvelle manière d'appréhender le cinéma (et même le cinéma passé) puisque nombreux parmi les acteurs de la Nouvelle Vague, sont les cinéastes également critiques. La consécration de l'auteur de cinéma sera notamment incarnée par « la politique des auteurs », défendue par les auteurs des *Cahiers du Cinéma*, presque tous réalisateurs : « cette conception du cinéma détonnait à une époque où dans le cinéma du monde entier le scénariste avait la part belle »⁵⁸. Cette consécration accompagnait une rupture des pratiques de création cinématographique de la part des cinéastes, notamment par le truchement d'une souplesse de réalisation (abandon des tournages de studio et de lourds appareillages), et une nouvelle manière de concevoir la narration, une certaine audace pour chaque cinéaste engagé dans cette révolution formelle et esthétique. Des cinéastes comme François Truffaut et Claude Chabrol adoptèrent la vive défense auteuriste des œuvres d'Alfred Hitchcock, ce qui n'était, compte tenu de l'inscription commerciale des œuvres de ce dernier, pas évident pour

⁵⁶ *Ibidem*, page 23

⁵⁷ ALEXANDRE ASTRUC, « Prisonniers du passé », *L'écran français* n°6, 8 août 1945, à propos de la « caméra-stylo »

⁵⁸ JEAN DOUCHET, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française, Hazan, Paris, 1998, page 98

l'époque. En s'intéressant à la thématique et au style des films d'Alfred Hitchcock, ils dégagèrent sa force créative. D'autres réalisateurs, comme Howard Hawks, « prototype de l'excellent artisan hollywoodien »⁵⁹, furent désignés comme « auteur », comme Jacques Rivette, qui effectua pour cette défense une analyse poussée du langage cinématographique de l'œuvre étudiée : « pour la première fois, une critique cinématographique ne se limitait pas à l'écorce d'un film mais tenait d'en saisir l'organisation interne, d'en pénétrer la vie organique même »⁶⁰. Progressivement, la politique des auteurs se met en place, valorisant le travail de cinéastes très hétérogènes, parfois d'ailleurs très éloignée à de nombreux égards du cinéma des réalisateurs de la Nouvelle Vague. Jean Douchet cite Chabrol à ce titre : « La politique de l'auteur, c'est formidable, à condition que l'on sache ce que c'est. Les gens s'imaginent qu'un auteur est un cinéaste qui doit écrire son scénario. Les deux exemples-types d'auteurs étaient deux hommes qui ne mettaient absolument pas la main au scénario, à savoir Hitchcock et Hawks. L'idée c'est que le metteur en scène, s'il avait suffisamment de volonté, de personnalité, et un monde à lui, était l'auteur du film. Il amenait le film à lui. Le cinéma, ce n'était pas le scénario, mais le film. Ce qui semble évident »⁶¹.

Le film en ce qu'il contient en matière de mise en scène est ce qui permet d'évaluer ses qualités et son style. La notion de film d'auteur a donc permis d'explorer les possibilités infinies du langage cinématographique, et d'identifier son aura formel : analyse du plan comme image-espace, comme image-temps, comme image-mouvement ; plan comme unité de création et de perception ; gros plan comme figure cinématographique ; plan-séquence et ses approches esthétiques et théoriques ; hors-champ comme passage et empreinte ; plan-subjectif etc.

Le dénominateur commun de la notion de film d'auteur, qui peut désigner plusieurs niveaux de réalité et de perception (le film autobiographique, le film engagé voire militant, etc.), semble bien être l'identification d'un point de vue stylisé à travers le langage cinématographique, même si cette stylisation est discrète et ténue, elle oriente et conduit le film, et lui donne sa forme finale. Si l'on rapproche le film d'art et essai de celui du film d'auteur, on considérera un film issu d'un regard créatif unique.

La politique des auteurs peut également s'apprécier juridiquement et institutionnellement puisqu'elle eut des conséquences politiques directes dès les années soixante. En effet, le

⁵⁹ *Ibidem*, page 101

⁶⁰ *Ibidem*, page 103

⁶¹ *Ibidem*, page 105

ministre de la culture André Malraux développe le système « d'Avance sur recette » en matière de production dans le but d'aider le cinéma à s'affranchir de la nature industrielle et commerciale qui pesait sur lui. Ce nouveau mode de subvention opère avant la réalisation du film, et par un apport financier permet à des producteurs de se rallier à un projet réputé difficile, « (...) c'est-à-dire des films d'auteur qui risqueraient de ne pas se rentabiliser sur les marchés »⁶². La protection des films « art et essai » telle qu'on la connaît aujourd'hui dans l'espace public, est de ce point de vue née sous le sceau de la consécration du film d'auteur, pris comme film résolument artistique, dont la prégnance de l'auteur serait le gage de la recherche artistique du film. « Désormais, le cinéma d'auteur est donc réglementé : c'est un film à ambition artistique avouée, écrit par celui qui compte le mettre en scène et dont la nature, l'intérêt, la forme et le contenu peuvent être présentés avantageusement par écrit dans un long plaidoyer pro domo élaboré par le réalisateur lui-même »⁶³.

Il convient d'observer à présent comment s'inscrit la notion d'Art et Essai telle qu'élaborée politiquement et institutionnellement dans l'espace public, et à quelle réalité elle renvoie.

⁶² RENE PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Les Editions du Cerf, 2001, page 85

⁶³ *Ibidem*

B. L'Art et Essai en pratique

Aujourd'hui le cinéma « d'auteur », le cinéma « d'art et essai » peut être subventionné à différents niveaux, de la production à la diffusion, notamment par le biais des salles Art et Essai. « (...) Le cinéma d'auteur est donc entré dans le secteur de la culture subventionnée, ce qui n'est que justice, mais a sans doute quelque peu forcé les choses en nécessitant une structuration assez raide et rapide de ce créneau auteuriste »⁶⁴. En effet, selon René Prédal, cette protection a peut être été mise en place trop rapidement : en effet alors que le cinéma d'auteur était encore une notion floue, il a été « (...) contraint de se couler dans le moule d'une catégorie au sein du CNC »⁶⁵. D'emblée, le cinéma d'auteur semble avoir été installé dans une forme de typologie, pouvant être perçue dans certains cas comme réductrice. Comment s'est mis en place l'aide à la diffusion du cinéma art et essai ? Celle ci est plutôt récente, elle a été mise en œuvre une première fois par un décret du ministère de la Culture en 1991.

A quoi renvoie l'Art & Essai à l'épreuve du juridique ? Dans quelle politique culturelle s'inscrit la notion ? Il s'agira d'observer les modalités d'application de la notion de l'Art et Essai telle que consacrée par la loi (1) avant de saisir son inscription dans la sphère de la politique culturelle (2), et de comprendre comment UGC peut jouer un rôle dans la diffusion du cinéma art et essai compte tenu de ces notions (3).

1. L'Art et Essai à l'épreuve du juridique

Du point de vue juridique, « l'Art & Essai » renvoie à une notion fabriquée par la loi, dans le but de protéger la diffusion du cinéma artistique et expérimental, souvent plus fragile, à plusieurs titres. En effet, nombreux sont les films artistiques précaires dès la mise en production, et qui de ce fait ne pourront faire face aux frais de distribution nécessaires pour assurer la bonne publicité du film. Ce sont souvent *de facto* les films à la publicité faible qui seront ensuite très peu exploités en salles. Pour trouver un public, un film doit nécessairement faire connaître son existence, mettre en avant ses qualités. Une fois considéré comme « art et essai », comment favoriser la diffusion d'un film réputé difficile ? Comment la loi sur l'art et essai intervient en matière de diffusion ?

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ *Ibidem*, page 86

La notion d'Art et Essai juridiquement ne renvoie pas directement à un film art et essai, mais à la salle de cinéma, qui peut être ou non définie comme « Salle Art & Essai » en fonction de certains critères fixés par la législation. Par un décret du ministre de la Culture datant du 25 octobre 1991, ensuite consolidé le 22 avril 2002, sont développés et arrêtés les critères permettant de déterminer une salle Art et Essai. Evidemment par le biais de la salle de cinéma, les films art et essais sont indirectement protégés, et c'est là l'un des objectifs de la loi. Les salles élues bénéficient d'un soutien économique. D'emblée il est intéressant de remarquer que la salle de cinéma, est pensée comme le meilleur allié du film art et essai.

Pour qu'une salle obtienne ce statut, plusieurs critères sont à remplir. Tout d'abord, il importe que la salle diffuse des œuvres recommandées art et essai. Le décret du 22 avril 2002 érige les critères permettant de définir ces créations. Ainsi, une œuvre recommandée art et essai est :

- « une œuvre possédant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elle méritait
- une œuvre Recherche et Découverte, c'est-à-dire ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique
- une œuvre reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France
- une œuvre de reprise représentant un intérêt artistique ou historique, et notamment considérée comme « classiques de l'écran »
- une œuvre de courte durée, tendant à renouveler l'art cinématographique

Peuvent également être comprises dans les programmes cinématographiques d'art et d'essai ;

- des œuvres récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique
- des œuvres cinématographiques d'amateurs présentant un caractère exceptionnel »⁶⁶.

Il conviendra de revenir sur ces critères, qui apparaissent d'emblée assez larges, mais aussi pour certains externes aux qualités intrinsèques à l'œuvre filmique en question.

Chaque année, un nouveau classement est effectué pour déterminer le statut des salles Art et Essai sur le territoire national. Il est effectué par le directeur du CNC, d'abord à partir de l'avis de 7 commissions régionales, puis d'une commission nationale chargée de l'harmonisation, composée de 21 membres (un président, trois membres de droit représentant

⁶⁶ « Qu'est ce qu'une œuvre recommandée art et essai ? », définie par le décret du 22 avril 2002, Classement art et essai 2014, une publication du CNC www.cnc.fr, page 3

l'Etat, neuf membres représentant la profession, un membre représentant la critique, sept personnalités qualifiées⁶⁷).

La décision finale annuelle repose sur des critères précis, liés à la part de films « recommandés art et essai » dans chaque salle de cinéma, mais aussi aux conditions de diffusion de la salle. Des calculs sont effectués pour mettre en avant la diversité de la programmation Art et Essai : est alors appréciée la proportion de séances de films différents recommandés art et essai, en fonction des séances totales, et également en fonction du type de salle et de son implantation géographique et sociologique. En effet, le classement repose :

- « sur un indice automatique indiquant la proportion de séances réalisées avec des films recommandés art et essai par rapport aux séances totales offertes
- sur une pondération de cet indice automatique par : un coefficient majorateur qui apprécie le nombre de films proposés, la politique d'animation (en tenant compte des moyens dont la salle dispose, l'environnement sociologique, l'environnement cinématographique, ...) ; par un coefficient minorateur qui prend en compte : l'état de la salle, la diversité des films art et essai proposés, l'insuffisance de fonctionnement (nombre de semaines et de séances hors période de travaux) »⁶⁸.

Les calculs effectués dépendent de la référence de « l'unité urbaine »⁶⁹ ou « agglomération »⁷⁰, c'est-à-dire l'environnement dans lequel se situe l'établissement. Ainsi deux types de calcul différents opèrent selon que le cinéma soit implanté dans une « communes-centre des unités urbaines de plus de 100 000 habitants »⁷¹ (cette catégorie est elle-même subdivisée selon que la commune dépasse 200 000 habitants) ou qu'il soit implanté dans une commune moins peuplée (de moins de 100 000 habitants) regroupé sous la dénomination « autres localisations »⁷². Pour la première catégorie, le titre de Salle Art & Essai est donné lorsque la part de films recommandés art et essai représente au minimum de 70 % à 50 % des séances. Pour la seconde catégorie, l'éligibilité minimum varie selon un indice de 0,4 à 0,2. Le montant de la subvention art et essai dépendra du barème obtenu.

Il apparaît que plusieurs critères interviennent quant à la détermination de la salle Art et Essai, dont certains liés à la localisation de l'établissement, mais aussi au nombre d'écrans que contient la salle. Plus la salle est petite (nombre d'écrans faible) et plus elle s'inscrit dans

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Ibidem, page 4

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ Ibidem

⁷² Ibidem

une petite commune, plus la proportion de films art et essai minimale requise est faible. De ces critères, il ressort que l'attribution du statut Art et Essai s'inscrit dans une politique culturelle dont les enjeux dépassent la diffusion de films reconnus comme artistiques, indépendants ou expérimentaux.

2. La protection des Salles Art et Essai : un instrument de la politique culturelle française

Une fois déterminée annuellement salle Art et Essai, la salle peut également prétendre, en fonction de son identité de programmation et d'animation, à l'obtention d'un label plus spécifique à celui « d'art et essai », comme le label « Recherche et Découverte », le label « Jeune Public », « Patrimoine et Répertoire », octroyé par des données indicatives prenant en compte toute une série de données (le nombre de titres de l'établissement, le nombre de séances, le nombre de séances par titre, le nombre d'écrans, la taille de la commune et l'environnement, la VO, la régularité de l'offre art et essai, le résultat par rapport à l'offre, la qualité de l'information spécifique, la qualité de la politique de l'accompagnement des films⁷³). Ainsi, il est à remarquer que la protection de ses salles par le biais de l'obtention de subvention s'opère en fonction de la manière dont le film reconnu artistique est programmé. Il ne suffit pas qu'une grande proportion de films soit programmée pour obtenir un label, mais il faut que la salle démontre sa capacité à entourer, accompagner les films, les valoriser dans son espace de réception publique.

Cette protection du dispositif de réception cinématographique, comme espace social, d'enrichissement culturel et de divertissement, est à rallier à la politique culturelle française, exemplaire à ce sujet. En effet, le CNC, créé en 1948, n'est autre aujourd'hui qu'une branche du ministère la Culture, et s'inscrit à ce titre dans l'histoire et les enjeux de ses missions, même si sa création lui est antérieure. Le ministère des affaires culturelles fut créé en 1959, dans un désir originel de démocratisation de la culture, notamment si l'on pense à la conception qu'en avait son premier chef de file, André Malraux. C'est d'ailleurs Malraux lui-même qui rattacha le CNC au nouveau ministère de la Culture en 1959, veillant à insister sur la nécessité de la protection du domaine cinématographique, soumis aux aléas économiques propres à sa nature industrielle. Déjà en 1946, dans un ouvrage « Esquisse d'une psychologie du cinéma »⁷⁴, il rapproche le cinéma des autres formes d'expressions artistiques, en

⁷³ Ibidem, page 10

⁷⁴ ANDRE MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Nouveau Monde édition, 1946

soulignant son autonomie de langage, sa modernité, ses enjeux stylistiques, clôture son discours lyrique par la dernière phrase « Par ailleurs le cinéma est une industrie. »⁷⁵. Cette fermeture implique qu'il faudrait faire appel à un autre ouvrage pour aborder la nature industrielle du cinéma, ses enjeux et implications, elle sous-entend la complexité de cette fatalité.

Le CNC a pour mission de protéger et de favoriser la naissance et la circulation des créations cinématographiques, face aux dérèglements et instabilités financières que le 7^e art rencontre. La mission du CNC s'inscrit dans la mission générale du Ministère de la Culture et de la Communication, à savoir de « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France. À ce titre, il conduit la politique de sauvegarde, de protection et de mise en valeur du patrimoine culturel dans toutes ses composantes, il favorise la création des œuvres de l'art et de l'esprit et le développement des pratiques et des enseignements artistiques »⁷⁶. De même, le CNC opère à tous les stades de la vie d'un film pour favoriser sa création, mais aussi sa diffusion, avec une attention particulière dévolue au cinéma de nature artistique. Un système de redistribution des richesses et de mutualisation des risques a été mise en place pour rééquilibrer certaines irrégularités, opérés notamment par des taxes prélevées sur le chiffre d'affaire des salles de cinéma depuis 1948, ainsi que plus tard sur les chaînes de télévision, et enfin la vidéo et la VOD, ainsi que le média internet.

C'est le secteur de l'exploitation qui intéresse ici les questions relatives aux Salles Art et Essai. Celui bénéficie d'aides différentes : une en matière d'aménagement de la salle de cinéma (qu'il s'agisse d'une construction sur terrain nu ou d'une rénovation), ainsi que l'aide « sélective » occupant notre étude propre à la Salle Art et Essai, dont la subvention résulte de la politique de redistribution propre au fonctionnement du CNC. Autrement dit, l'ensemble de l'assiette-diffusion sur tous les supports confondus alimentent un fonds d'aide redistribués dans toutes les strates de la vie d'une œuvre.

Comment s'inscrit UGC dans cette politique de redistribution des richesses ? En quoi UGC trouve une implication en matière de diffusion de films « arts et essais », et plus précisément si l'on pense à l'UGC-Ciné-Cité La Défense ?

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ Ministère de la Culture et de la Communication, www.culturecommunication.gouv.fr

3. Quel positionnement pour l'UGC-Ciné-Cité de La Défense, vis-à-vis du cinéma d'art et essai ?

Compte tenu des critères appréciés par les Commissions annuelles responsables de la qualification des Salles Art et Essai sur le territoire national, qui touchent à la fois à la taille de l'agglomération, mais aussi au nombre d'écrans, il apparaît que le lien entre « film art et essai » d'un côté et institutionnalisation de la notion chez UGC n'opère pas. Plus particulièrement, l'UGC-Ciné-Cité La Défense ne saurait acquérir ce statut, compte tenu à la fois de la taille de l'agglomération dans laquelle il s'inscrit, mais aussi du nombre d'écrans qui le caractérise. L'espace de réception consacré par le modèle de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, qui revendique par sa dénomination même une attractivité en terme de quantité et qualité d'écrans, échappe aux critères « externes » aux œuvres filmiques.

D'emblée, et sans même connaître la proportion de films « recommandés art et essai » à l'UGC La Défense, il apparaît que la politique de soutien sélectif envisage la diffusion de films artistiques en tenant compte de la nature dudit dispositif de diffusion : films et supports de diffusion sont envisagés dans une certaine continuité. Ceci pose alors les questions suivantes : un même film « recommandé art et essai », diffusé dans une Salle Art et Essai d'un côté, et de l'autre le même film diffusé au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense ne renvoient pas à la même expérience filmique ? Et ceci dans quelles mesures ?

Plus encore, la consécration de la salle Art & Essai recouvre deux réalités : celle de l'espace de réception et celle du film. L'UGC-Ciné-Cité La Défense ne peut en tant qu'espace de réception être consacré juridiquement, mais cela ne veut pas dire que ce cinéma ne diffuse pas de films artistiques, ou de films « recommandés art et essai ». Le cinéma de La Défense est un cinéma privé, tourné vers le divertissement, et une offre pléthorique filmique, en ce sens il échappe à la protection publique de la salle Art et Essai. Toutefois, comme toutes les salles de cinéma, il contribue pour chaque billet vendu à la politique générale de redistribution. Il s'inscrit de ce fait dans le paysage de l'exploitation politique française. Aussi, en fonction des films qu'il diffuse, et de la manière dont ces derniers sont diffusés, ce cinéma peut contribuer à la diffusion d'une part de films artistiques et expérimentaux. Il est difficile de mesurer une telle proportion, puisqu'il est difficile de définir le cinéma d'art et essai. Mais il est possible de mesurer rétrospectivement la part des films recommandés par l'AFCAE. Aussi, le fait que l'UGC-Ciné-Cité La Défense diffuse depuis 2012 des films de répertoire permet d'envisager et questionner le rôle de ce cinéma dans la diffusion art et essai, alors même que la salle échappe à la qualification juridique de salle Art et Essai.

II. Une programmation diversifiée donnant une place aux programmes « Art & Essai »

La programmation d'une salle de cinéma est le centre névralgique du secteur de l'exploitation. On ne va pas au cinéma seulement pour se divertir ou s'enrichir, on y va aussi pour voir un film précis qui, pour différentes raisons, a su éveiller notre intérêt. Il existe différentes manières de programmer des films. Par exemple, certaines salles Art et Essai comme le *Reflét Médicis*⁷⁷, diffusent différents films par jour au sein de la même salle, usant de ce que l'on appelle la « multi-programmation », très fréquente dans les cinémas au nombre de salles assez faible (inférieur à cinq salles en moyenne). De plus, le « type » de films choisis donne souvent à la salle son identité, au fil des années. Par exemple, au Reflet Médicis, implanté dans le 5^e arrondissement, composé de 3 salles (d'une capacité de 94 places à 150), il s'agit de poursuivre une programmation spécifique « harmonisant l'exposition de grands classiques du répertoire (« Les 100 plus beaux films ») et de nouveaux films en sortie nationale »⁷⁸. Ce cinéma est également connu pour accueillir les films de recherches, ainsi que des festivals de cinéma étranger, et enfin organiser une rétrospective de la catégorie « Un Certain Regard » issue du Festival de Cannes. La programmation introduit de ce point de vue de véritables événements, des rencontres entre films, spectateurs, mémoire du cinéma, films de première ou seconde exclusivité reconnus par une certaine autorité (Les 100 plus beaux films, le festival de Cannes etc.). L'identité de la salle, à travers tous ces choix de programmation, prend une certaine forme.

De manière générale, la programmation implique d'effectuer des choix, d'organiser une rencontre filmique, de respecter les attentes potentielles des spectateurs, de faire découvrir et progresser le regard cinéphilique du public, de penser l'événement. Quels sont les enjeux du secteur de la programmation ? (A)

L'UGC-Ciné-Cité La Défense, composé de 16 salles, propose donc un nombre important de film simultanément, essentiellement des films de sortie nationale de première exclusivité.

Comment analyser la politique de programmation de ce cinéma ? Quelle a été son évolution en matière de programmation, notamment au regard de la diffusion art et essai ? (B)

⁷⁷ 3 rue Champollion, 75 005 Paris

⁷⁸ www.lesecransdeparis.fr

A. Enjeux de la programmation

L'activité de programmation implique de sélectionner, hiérarchiser chaque semaine une série de films. En effet, d'abord il faut choisir quels films seront projetés au sein du cinéma, ensuite dans quelle salle ils seront départagés, sachant qu'il est rare que les salles soient similaires (en terme d'espace et de capacité) dans un même cinéma. Parmi les films choisis, on présume que certains accueilleront davantage de spectateurs par rapport à d'autres. En fonction des résultats antérieurs de fréquentation en salle, un cinéma peut se faire une idée des types de films « immanquables », mais il y a toujours une grande part d'imprévu, étant donné que les spectateurs découvrent le film en allant au cinéma (à l'exception de la redécouverte de films de répertoire ou de catalogue mais même une rediffusion connaît des aléas).

C'est à l'exploitant de la salle de cinéma d'assurer l'activité de programmation, elle est au cœur des fonctions de ce dernier, en ce qu'elle cherche le meilleur équilibre entre ce qu'elle estime être les meilleures sorties de la semaine et ce qu'elle estime être la demande du public. Mais elle est aussi déterminante pour les films, qui une fois achevés, espèrent connaître le succès, et nécessitent d'organiser la rencontre avec le public.

La programmation des films en salle « est la fonction vitale d'un métier qui revêt une double importance au sein de la filière cinématographique, production- distribution/exploitation :

- une importance artistique, car une fois les œuvres produites, il est de la responsabilité des distributeurs de réussir à les faire connaître au public en leur trouvant une exposition idoine dans les salles, et donc de négocier avec les programmeurs ;
- une importance commerciale, car de la quantité et de la qualité des cinémas qui accueilleront chacun des titres dépendront, d'une part, d'une fraction de l'amortissement économique des films, d'autre part, leur valorisation pour les autres supports et enfin, pour les salles, l'optimisation de leur rentabilité. »⁷⁹.

La programmation se niche en effet au creux de tous les enjeux du secteur cinématographique : elle est issue d'une négociation avec le distributeur s'agissant de choisir quel film est programmé ; et permet à un film d'être ou non rentabilisé par sa mise en projection publique. Dans tous les cas, le programmeur de salle assure une « double responsabilité : exposer correctement les œuvres en salles auprès du public et assurer la viabilité économique et/ou culturelle des salles »⁸⁰. Le programmeur doit à la fois mettre en

⁷⁹ CLAUDE FOREST, *L'argent du cinéma*, Belin Sup, 2012, « La programmation des films en salle », page 145

⁸⁰ *Ibidem*

valeur les œuvres cinématographiques qu'il a choisi de projeter, et faire vivre économiquement le cinéma. La recherche de rentabilité est capitale pour les cinémas privés, quand elle est pour les Salles Art & Essai, importante mais pas moins vitale (du moins à court terme) puisqu'elles bénéficient d'aides publiques. Comme le souligne Claude Forest dans la citation qui précède, la « viabilité culturelle »⁸¹ est également un enjeu fondamental propre à la programmation. Elle permet de saisir l'identité d'une salle, de la situer parmi d'autres.

Selon Claude Forest, ce métier, qui « s'entend comme choix et organisation d'un spectacle »⁸², est un métier récent. En effet, jusque dans les années 1950, il n'existait en somme que trois types de salles : les salles d'exclusivité diffusant des œuvres de première exclusivité ; les salles de seconde exclusivité ; et enfin, les salles ultérieures appelées aussi « salles de quartier », diffusant les œuvres cinématographiques des mois après la première exclusivité. Les mêmes œuvres étaient alors exposées beaucoup plus longtemps, et les salles de cinéma se relayaient pour les diffuser dans le temps. A la fin des années 1950, les distributeurs se regroupèrent, rendant vite nécessaire la présence d'un « intermédiaire-négociateur »⁸³ capable de se placer entre les salles et les distributeurs. C'est alors que « le métier de programmeur, qui était apparu dès avant la guerre, prend son essor durant cette période et pendant la décennie suivante verra sa consécration ».⁸⁴ Les exploitants se sont progressivement regroupés en élaborant des politiques communes, pour faire face au poids grandissant, notamment économique, des distributeurs. Ainsi, « en une vingtaine d'années, le nombre et la puissance des ententes régionales et locales se sont considérablement accrus, ainsi que le nombre de leurs adhérents, rendant de plus en plus rares les salles réellement « indépendantes » de ce point de vue »⁸⁵. Ces regroupements sont vite devenus des obligations pour permettre aux salles de lutter contre une concurrence réelle et pour qu'elles aient un poids important notamment dans l'acquisition de copies de films « commerciaux » du moins de films « porteurs » permettant de canaliser un certain nombre d'entrées et de ce fait d'assurer la survie et la pérennisation d'une salle. En effet les exploitants et les distributeurs ont des intérêts divergents : pour les premiers, il s'agit d'optimiser la diffusion des films ; pour les seconds, il s'agit d'optimiser la carrière de chacun des films distribués dans son individualité (plus ils seront exploités longtemps et dans des salles stratégiques plus le film sera rentable).

⁸¹ *Ibidem*

⁸² *Ibidem*, page 146

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ *Ibidem*, page 147

Claude Forest identifie également dans son étude sur la programmation, une « mutation récente »⁸⁶ liée notamment à la prégnance des multiplexes. En effet, les multiplexes ont entraînés de nombreuses modifications du paysage de l'exploitation, puisqu'ils sont « autonomes à la fois vis-à-vis de la demande (les spectateurs trouvent forcément un film de leur choix parmi les 10 à 25 titres offerts), que vis-à-vis de l'offre (négociée par les distributeurs) »⁸⁷. Ceci a eu de multiples incidences sur le marché de la salle de cinéma et sur la diffusion des films, entraînant notamment un renforcement de la concentration des entrées pour un nombre faible de films. En effet l'accroissement du nombre d'écrans, et l'augmentation des multiplexes entraînent une hausse de l'exploitation des mêmes films : ainsi dès 1999, une trentaine de films dépasse 500 écrans de diffusion-salle⁸⁸. Au niveau de la fréquentation, certains titres concentrent donc considérablement un nombre important d'entrées, rendant la fonction de programmation cruciale : concernant la recherche de rentabilité économique, le programmeur doit savoir choisir le bon titre, ne pas passer à côté de celui qui pourrait générer un nombre important d'entrées, et opérer ce choix au moment opportun. Ceci intéresse notre étude, l'UGC-Ciné-Cité La Défense rentrant dans cette nouvelle politique comportementale de programmation de multiplexe.

La programmation conjugue la recherche d'obtention d'un titre à celle de l'organisation de la rencontre entre film et spectateur : choix de la salle ; temps d'exposition dévolu à l'œuvre par semaine et sur la durée. Elle peut être décidée en interne ou alors déléguée à une entreprise spécialisée, pour une salle ou un groupe de salles, ou encore un groupe d'établissements, le plus souvent de manière hebdomadaire.

Le secteur de l'exploitation moderne, caractérisé par un raccourcissement de la durée d'exploitation des films, de l'augmentation de la rotation des films, d'une forme de concentration des titres (en programmation et en fréquentation), appliqué à l'unicité et au caractère « prototypique »⁸⁹ des films conduit le programmeur à assumer parfois le rôle d'un « joueur de casino »⁹⁰. Qu'en-est-il pour le cinéma UGC-Ciné-Cité La Défense ?

⁸⁶ *Ibidem*, page 150

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*, page 151

⁸⁹ On considère souvent le film comme une industrie de prototypes

⁹⁰ *Ibidem*, page 153

B. Etude de l'évolution de la programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense (2006-2014)

L'UGC-Ciné-Cité La Défense appartient au groupe UGC, crée en 1971⁹¹. Chaque semaine, tous les mercredis, de nouveaux films font leurs entrées dans tous les cinémas UGC : certains titres sont reconduits pour une semaine, d'autres sont remplacés par de nouvelles exclusivités. De manière générale, le « programmeur ne peut demeurer un spectateur comme un autre »⁹², et surtout pour un réseau d'exploitation purement privé dont la recherche de rentabilité est cruciale. On pourrait en effet imaginer que dans un cinéma subventionné, dont l'enjeu est également culturel, que l'exploitant-programmeur, a davantage la possibilité, puisqu'il a le rôle de s'intéresser aux films plus fragiles, de faire apparaître ses choix cinématographiques. Dans un groupe comme UGC, il s'agit d'optimiser les résultats de chaque salle « ce qui consiste, entre autres, à mettre à l'affiche tout film dont un gain attendu est supérieur à celui dont un autre titre bénéficie déjà et donc à se séparer de tout film en cours d'exploitation aux résultats constatés comme insuffisants, d'où une disparition accélérée de l'affiche des films les plus « fragiles » commercialement »⁹³.

Comment analyser la programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense ? Celle-ci apparaît comme diversifiée mais il convient d'essayer d'objectiver ce constat (1), avant de rendre compte de la part des films recommandés par l'AFCAE au sein de ce cinéma (2), permettant de dresser un premier constat des enjeux de la part « art et essai » dévolue à ce cinéma (3).

1. Des programmes multiples : pour quelle diversité ?

L'UGC-Ciné-Cité La Défense est un grand cinéma, multiplexe, qui possède 16 salles et diffuse donc chaque jour au moins 16 films (ce cinéma ne pratique presque pas la multiprogrammation, et ne programme jamais le même film dans plusieurs salles). Un spectateur lambda aura donc un vaste choix de films en allant dans ce cinéma. Lorsqu'il y a beaucoup de titres exploités simultanément, y-a-t-il forcément diversité ? Comment d'ailleurs mesurer la diversité des œuvres cinématographiques proposées ? La diversité de programmation permet-elle de mesurer la part de films « art et essai » projetés dans un cinéma ?

⁹¹ Selon son site internet, www.ugc.fr

⁹² *Ibidem*, page 154

⁹³ *Ibidem*, page 149

Une étude menée en 2011 par le Ministère de la Culture et de la Communication portant notamment sur la diversité des marchés filmiques en salles a tenté de mesurer cette diversité en rapprochant les films en fonction de nombreux « attributs » : « le nom du réalisateur, l'année de production, la nationalité, la langue, le rang, le budget de production, la qualité, la suite, la présence de stars, le producteur, le distributeur, l'éditeur ou encore le nombre de copies. Cette collecte détaillée constitue un préalable indispensable à l'élaboration d'une série de mesures de la diversité des marchés du film en salles (offre, distribution, demande) »⁹⁴. Ainsi, « bien que chaque film soit une œuvre unique et que l'appréciation de chaque spectateur demeure subjective, il semble envisageable d'un point de vue scientifique d'établir des rapprochements entre des types de films »⁹⁵. On peut ici rapprocher l'étude de la diversité des marchés de celle de la diversité des films, même si évidemment ces deux notions renvoient à des réalités différentes. Par exemple, un film issu d'une major, ne ressemble généralement pas à un film issu d'une société de production et distribution indépendante. Le nombre de copie est également un critère utile pour mesurer la diversité : si un cinéma exploite un film très peu distribué, il donnera une part d'originalité à sa programmation par rapport aux autres cinémas. Exploiter des films peu distribués et d'autres, au contraire, beaucoup distribués au sein du même cinéma voudrait dire alors faire œuvre de diversité ? Evidemment, le budget de production est aussi un critère de différenciation, mais il peut être erroné : un film « d'art et essai », bien que fréquemment issu d'un budget inférieur à la moyenne, peut être aussi un film couteux. Que penser en effet de certains chefs d'œuvres de David Lean ou de Luchino Visconti ? Que penser du film *Guerre et Paix*⁹⁶ de Sergueï Bondartchouk, souvent cité comme le film le plus couteux jamais réalisé en URSS ? De ce point de vue, si un même cinéma programme simultanément des films aux budgets importants et aux budgets faibles (encore faut-il pouvoir exactement mesurer la teneur de ses écarts) cela induira une diversité de méthodes de productions mais ne pourra être garantir la prégnance de cinéma de nature « art et essai » ou non. Encore un exemple, celui lié au critère de la « présence de stars » : celui ci n'aidera pas à traquer non plus un film « art et essai » dans la mesure où un acteur peut largement voguer d'un type de film à un autre. Ceci touche à une question complexe : s'il est difficile de définir

⁹⁴ « Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe », Florence Lévy-Hartmann, Cultures Méthodes, Economie de la Culture et de la Communication, 2011, page 3

⁹⁵ Ibidem, page 4

⁹⁶ *Guerre et Paix*, Sergueï Bondartchouk, 1967

ce qu'est un film artistique ou expérimental, comment définir un film qui ne l'est résolument pas ?

Depuis sa création en 2006, l'UGC-Ciné-Cité La Défense distribue un nombre important de films et s'inscrit dans la politique globale d'UGC qui revendique une forme de diversité culturelle. Une telle diversité implique que le film artistique soit également représenté au même titre que certaines productions plus « standardisées ».

S'il demeure difficile de mesurer quels films exactement partagent des qualités artistiques, il est possible avec des critères objectifs liés aux mécanismes de production, de distribution, au sujet du film, à l'auteur du film (etc.) de rendre compte d'une certaine forme de diversité de programmation. Celle-ci pourrait d'ailleurs se mesurer de multiples façons dans le temps : en fonction de chaque semaine, au mois, à l'année etc. Quoiqu'il en soit, elle résultera, parce que plus objective, essentiellement de critères externes à l'œuvre, même si certains auront pu être déterminés tel ou tel aspect de cette dernière.

L'AFCAE désigne depuis de longues années les films qu'elle considère comme « art et essai ». Ces recommandations déterminent notamment, comme vu précédemment, selon leur teneur, la possibilité pour un cinéma d'obtenir le statut de salle Art et Essai. Voyons quelle part ces recommandations incarnent-elles au sein de ce cinéma.

2. Identification des films recommandés par l'AFCAE au sein de la programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense depuis 2006

Fondée en 1955, et donnant corps à une tradition cinéphilique déjà existante, l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai regroupe aujourd'hui un nombre important de cinémas (1000) en France. Cette association remplit des missions variables pour garantir la diversité culturelle notamment au service de l'Etat. Elle est mandatée par le CNC pour constituer un Collège de recommandation des films votant à deux raisons par mois sur l'ensemble des films sortis sur le territoire français (qu'il s'agisse de films de première exclusivité ou non), composé de 100 membres (distributeurs, producteurs, réalisateurs, directeurs de festivals, représentants de certaines commissions du CNC, critiques, personnalités, exploitants etc.)⁹⁷. Il importe de constater que les films ne sont recommandés qu'après leur mise en exploitation ce qui implique une adéquation des points de vue entre AFCAE et future salle Art et Essai.

⁹⁷ www.artetessai.org

En vertu de l'application du 22 avril 2002, les critères permettant de recommander des œuvres « art et essai » sont :

- « une œuvre possédant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elle méritait
- une œuvre Recherche et Découverte, c'est-à-dire ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique
- une œuvre reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France
- une œuvre de reprise représentant un intérêt artistique ou historique, et notamment considérée comme « classiques de l'écran »
- une œuvre de courte durée, tendant à renouveler l'art cinématographique

Peuvent également être comprises dans les programmes cinématographiques d'art et d'essai ;

- des œuvres récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique
- des œuvres cinématographiques d'amateurs présentant un caractère exceptionnel »⁹⁸.

Ces critères apparaissent comme assez flous, ce qui n'étonne guère tant la tâche sélective apparaît complexe, puisqu'elle consiste à identifier l'art cinématographique d'aujourd'hui. Certains critères sont internes à l'œuvre : « incontestables qualités », « recherche », « nouveauté », « reflétant la vie d'un pays dont la production est assez peu diffusée en France », « intérêt artistique et historique » des œuvres de reprise, une œuvre de « courte durée tendant à renouveler l'art cinématographique », « contribution notable à l'art cinématographique », « caractère exceptionnel » d'œuvres amateurs. Les termes utilisés sont éminemment subjectifs, donc ouverts, mais certains sont cumulatifs : par exemple, l'œuvre de courte durée doit renouveler l'art cinématographique pour être diffusée, mais ceci ne dit rien des qualités subversives qui pourraient être également attendues d'un long métrage d'art et d'essai. Notons aussi que les critères externes aux œuvres peuvent être déterminants comme le fait que l'œuvre « aux incontestables qualités » art et essai est aussi celle qui n'a pu obtenir le « succès qu'elle méritait ».

⁹⁸ « Qu'est ce qu'une œuvre recommandée art et essai ? », définie par le décret du 22 avril 2002, Classement art et essai 2014, une publication du CNC, www.cnc.fr, page 3

Aux qualités artistiques, les définitions ajoutent des caractères « moraux » : il s'agit de soutenir notamment des films intéressants et injustement peu diffusés, des films issus de cinématographies difficiles et traitant de la vie du pays...

Ainsi, deux fois par mois, l'AFCAE établit la liste des films qu'elle recommande comme « art et essai », notamment parmi les films de répertoire. Certains films de répertoire diffusés par le cinéma UGC-Ciné-Cité La Défense ne figurent d'ailleurs pas sur la liste définitive de films « recommandés » (alors que leur statut d'œuvres art et essai est incontestée) qui implique que l'AFCAE pense déjà parfois en fonction de la salle ces recommandations.

Pour les années 2007 à 2013 (années pouvant être analysées dans leur totalité dans notre étude) voici la part mesurée⁹⁹ de films recommandés art et essai par l'AFCAE :

Année	Part en pourcentage des films « recommandés art et essai » pour la même année, au sein des films diffusés par l'UGC La Défense
2007	30,1% (86 films sur 286)
2008	30,1% (85 films sur 282)
2009	28,5% (79 films sur 277)
2010	27,1% (80 films sur 295)
2011	24% (73 films sur 304)
2012	27,8% (87 sur 306)
2013	25,6% (103 sur 402)

Concrètement, si l'on se place du point de vue des recommandations l'AFCAE, on peut considérer qu'environ un tiers des programmes cinématographiques parmi l'ensemble des programmes proposés (dont les événements « *Viva l'opéra* », programmes alternatifs) sont de nature « art et essai ». Ceci apparaît assez conséquent dans un cinéma de cette envergure commerciale. Aussi, notons, que cette part pourrait être plus grande si l'on prenait en compte l'ensemble des recommandations AFCAE toutes années confondues pour les films de répertoire diffusés par l'UGC-Ciné-Cité-La Défense.

⁹⁹ Calculs avec formule Excel, donnés en annexe

3. La part « art et essai » à l'UGC La Défense : au carrefour des enjeux du concept

Selon le terrain sur lequel on se place, cette prégance de l'art et essai fluctue. Ce qui se passe au sujet des films de répertoire est assez intéressant. En effet, chaque année l'AFCAE recommande également des films de mémoire, comme le prévoit la législation : « une œuvre de reprise représentant un intérêt artistique ou historique, et notamment considérée comme « classiques de l'écran » »¹⁰⁰. On peut supposer que ces « classiques de l'écran »¹⁰¹ sont nombreux, qu'ils renvoient à plusieurs centaines et centaines de chefs d'œuvres cinématographiques issus du monde entier, et depuis plus d'un siècle. Pourtant, pour des raisons pratiques assez évidentes, l'AFCAE ne choisit que quelques titres chaque année, ce pourquoi de nombreux « classiques de l'écran » diffusés par UGC, notamment à la Défense, ne peuvent être comptabilisés alors qu'ils font partie de cette catégorie : par exemple, en 2013, les films *Providence*, *César et Rosalie*, *Fantasia*, *Lolita*, *A bout de souffle*, *Eyes Wide Shut*, *La Dolce Vita* etc. Les choix opérés par l'AFCAE en matière de films de répertoire, toujours quelques semaines après la sortie des films, viennent donc essentiellement appuyer les rétrospectives et ressorties (souvent l'occasion pour des œuvres récemment remasterisées de ressortir sur grand écran) organisées par des salles « traditionnelles » de l'art et essai. Il y a donc dans ce choix, la volonté de soutenir des salles déjà qualifiées Art et Essai, et pas uniquement le soutien de films.

L'AFCAE a justement été créée et renforcée pour lutter contre « l'apparition d'une concurrence venue d'un nouveau type de salles avec notamment les cartes illimitées »¹⁰². Aux côtés de l'ARP (Société des auteurs, réalisateurs, producteurs), dès 1998, l'AFCAE souhaite « s'élever contre la marchandisation du cinéma »¹⁰³. C'est bien la salle Art et Essai que la loi souhaite protéger, comment la protection s'étend-elle pour les films art et essai ? De quelle protection les films artistiques bénéficient-ils ? Dans quel type de salle les films de première exclusivité ont-ils intérêt à être diffusés ? Comment envisager l'opposition entre une salle Art et Essai et un multiplexe comme celui de la Défense ? Quels avantages de diffusion comporte l'UGC La Défense ? Comment mesurer la « qualité » d'une salle de cinéma ? Quel niveau de cinéphilie entretient l'UGC la Défense, et comment s'inscrit-il dans la politique UGC ?

¹⁰⁰ Décret 22 avril 2002 au sujet des films « art et essai »

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² L'A.F.C.A.E, 50 ans d'amour du cinéma, www.artetessai.org

¹⁰³ Ibidem

Deuxième partie : La salle de cinéma et l'art et essai, le modèle de la Défense

« Les nouveaux modes de diffusion audiovisuelle apparus depuis l'invention du cinéma (télévision, vidéo, DVD, VOD, Internet etc.) n'ont pas empêché les salles de continuer à présenter les films. Deux hypothèses. La première consiste à dire que rien ne va changer, que le cinéma continuera à être ce qu'il est (art et industrie). La deuxième consiste à n'envisager la situation actuelle que comme les prémisses d'une révolution à venir. Je veux parler de l'abolissement des frontières entre art et spectateurs. »¹⁰⁴. Le « processus de projection cinématographique »¹⁰⁵, caractéristique de la salle de cinéma classique est-il voué à rester comme tel au sein du spectacle cinématographique ?

Qu'est ce que le cinéma sans une salle de spectacle ? Le mot « cinéma » semble renvoyer dans le langage courant indistinctement au film et à son dispositif de projection. Dans son ouvrage « la querelle des dispositifs »¹⁰⁶ Raymond Bellour questionne le dispositif cinématographique, convaincu que le cinéma ne saurait exister sans la salle de cinéma, qu'il pense comme intrinsèquement lié au film de cinéma. L'argument de la « querelle » est le suivant : « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma » »¹⁰⁷. Le processus de projection filmique, fait référence à une expérience spectatorielle précise : obscurité, position assise du spectateur, séance partagée, projection d'un film. Ces particularités ont pour Raymond Bellour de véritables incidences sur la perception du film, aussi les autres expériences filmiques n'apparaissent que comme « des situations de vision dégradée »¹⁰⁸ en comparaison. Réalité qu'il qualifie de « transhistorique », la projection en salle a traversé tout en se transformant (cinéma des attractions foraines, palaces, salles de cinéma de quartier etc.) l'histoire du cinéma depuis son invention. « Une seule chose est sûre : le cinéma vivra tant qu'il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle. Le jour où son dispositif viendra à disparaître (ou devenir objet de musée, machine entre tant de machines dans le cimetière d'une cinémathèque-musée) consacrera la véritable mort du cinéma, bien plus réelle

¹⁰⁴ FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 195

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ RAYMOND BELLOUR, *La querelle du dispositif*, P.O.L, Trafic, 2012

¹⁰⁷ *Ibidem*, « Querelle »

¹⁰⁸ *Ibidem*

que sa mort mythique tant de fois annoncée »¹⁰⁹. Penser la projection cinématographique comme partie prenante de ce qu'est le cinéma permet de mesurer l'importance de la production des films et de leur projection publique. La passion du cinéma, et par là même des salles de cinéma a parfois formé des regards de réalisateurs, qui n'ont su se défaire de la passion du dispositif, laquelle a pu d'ailleurs être mise en scène dans des films. C'est par exemple la fascination pour Hollywood dans la salle obscure d'un enfant dans *Les 400 coups*¹¹⁰, la soirée-événement d'une petite ville sicilienne qui projette dans une salle de spectacle le très attendu *La Dolce Vita*¹¹¹ dans *Divorce à l'italienne*¹¹². Contemporain de *La Dolce Vita*, cette mise en abîme est d'autant plus amusante que *Divorce à l'italienne* fait également appel à Marcello Mastroianni, et met en scène le scandale italien du sulfureux film de Fellini...

En se plaçant du point de vue de la salle de spectacle, comment penser la diffusion du cinéma de nature « artistique » par rapport au reste des films ? Comment le lieu peut-il déterminer le contenu de la diffusion ainsi que sa perception ? Comment percevoir le cinéma artistique du point de vue de la diffusion « classique » et originelle du cinéma ? Le cinéma UGC-Ciné-Cité La Défense s'inscrit dans l'histoire de la projection cinématographique, il convient d'examiner les enjeux du secteur de l'exploitation à travers ce cinéma (I) pour mieux comprendre comment s'y inscrit l'art et essai. Ensuite, l'examen de ce cinéma au regard de la politique UGC permettra de saisir la manière dont sont exposés les films (II).

L'étude de la diffusion en salle du cinéma « art et essai » est d'autant plus intéressante qu'elle est encore plus déterminante pour ces films que pour les autres : selon l'étude du CNC « L'exploitation des films recommandés art et essai »¹¹³ de 2006, il apparaît que « sur le segment de l'Art et Essai, la sortie d'un film sur support vidéo est moins fréquente que sur l'ensemble des films sortis en salles »¹¹⁴.

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ *Les 400 coups*, François Truffaut, 1959

¹¹¹ *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

¹¹² *Divorce à l'italienne*, Pietro Germi, 1961

¹¹³ CNC, Rapport « L'exploitation des films recommandés Art et Essai », octobre 2006

¹¹⁴ *Ibidem*, page 15

I. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et les enjeux du secteur de l'exploitation face à l'art et essai

La salle de cinéma comme expérience filmique, procure un « mélange singulier d'abandon et d'attention que le cinéma seul demande »¹¹⁵ face au film. Abandonné dans son fauteuil, en prise avec le spectacle filmique, le spectateur est à la fois dans une forme de passivité et d'activité. La projection du film dans son entier, consacré publiquement, peut se faire de différentes manières. Même pour Raymond Bellour, qui y voit également une « affaire personnelle »¹¹⁶ : « ce qui s'appelle en moi *cinéma* désigne une façon de voir des films qui a été la mienne quand j'ai commencé à le faire, au milieu des années 1950, dans les cinémas de quartier en province. »¹¹⁷. L'UGC-Ciné-Cité La Défense représente la nouvelle génération du secteur de l'exploitation cinématographique en tant que multiplexe, intégré dans un centre commercial.

Quelles seraient les spécificités de projection de ce multiplexe par rapport justement à un cinéma de quartier ? Pour analyser les caractéristiques de ce multiplexe il faut considérer la notion de « situation cinématographique », prenant en compte des données relatives aux pratiques de réception et de consommations par exemple. Un exploitant de salle de cinéma essaie de fidéliser sa clientèle, en proposant des films de « qualité » et de « bonnes » conditions de projection. Evidemment, ces choix peuvent être subjectifs. Comment mesurer la « qualité » cinématographique d'un spectacle de projection ? « Puisque l'organisation du spectacle cinématographique le rend capable, à la différence de l'exposition de tableaux¹¹⁸, de toucher régulièrement une audience de « masse », c'est-à-dire une audience possédant immédiatement une portée nationale ou internationale, lorsque le théâtre n'a malgré tous ses efforts jamais touché immédiatement, sauf à de rares exceptions, qu'une audience locale, l'absence d'études directes du consommateur localisé peut être facilement contournée par le recours aux statistiques nationales. »¹¹⁹. Toutefois recourir systématiquement aux statistiques nationales ne permet pas d'espérer une analyse qualitative poussée en terme de consommation cinématographique. Surtout que ces chiffres, ne viendront que renforcer des « réalités

¹¹⁵ RAYMOND BELLOUR, *La querelle du dispositif*, P.O.L, Trafic, 2012

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ WALTER BENJAMIN, *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1992

¹¹⁹ JEAN MARC LEVRATTO, « Histoire du cinéma et sociologie de la consommation cinématographique » dans LAURENT CRETON, LAURENT JULLIER, RAPHAËLLE MOINE, *Le cinéma en situation, Expériences et usages du film*, Théorème 15, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012

admises » qui sont plus complexes qu'il n'y paraît, comme le clivage entre « films commerciaux » concentrant un grand nombre d'entrées et les « films d'auteur » au nombre plus modeste, sinon faible. En effet, ce clivage peut être inopérant, selon la manière dont on se place : si l'on considère qu'un film de Woody Allen est un film d'auteur, cette opposition est moins effective. Aussi, chaque film est unique à tous les niveaux, il l'est également au regard du budget nécessaire à sa réalisation conditionnant son niveau de rentabilité : un « grand » ou « petit » nombre d'entrées est ainsi éminemment subjectif, tout dépend si le film est rentabilisé ou non.

L'étude des pratiques de consommation du secteur de l'exploitation, son évolution, notamment au regard de la notion de l'art et essai permet d'analyser les conditions de projection des films au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense. Dans un premier temps, il s'agira de comprendre quels défis du secteur de l'exploitation rencontrés par ce cinéma concernent le cinéma artistique et expérimental (A) ; ensuite, comment définir le modèle de projection cinématographique de la Défense (B).

A. Les défis du secteur de l'exploitation, l'art et essai, et l'UGC La Défense

Les conditions de projection d'un film peuvent être déterminantes pour un film de cinéma. Beaucoup des films exploités en première exclusivité n'obtenant qu'un faible nombre d'entrées et une faible notoriété seront ensuite oubliés (ils ne seront par exemple pas exploités sur d'autres supports, ou alors sur commande uniquement). Les auteurs de ses films auront alors du mal à renouveler leur expérience de création en toute confiance et en toute légitimité (en termes de production, de confort de réalisation etc.). Parce que faire un film reste une activité très difficile, plurielle, et très onéreuse (l'écrivain qui écrit un livre, le peintre qui travaille à son atelier représentent des activités par exemple beaucoup moins onéreuses et surtout autonomes), où il faut convaincre pour être soutenu et entendu, la mise en exploitation du premier long métrage est souvent cruciale. Ce sont donc parfois des réseaux de diffusion tenaces, hors normes, avant-gardistes mêmes qui ont permis à un film d'accéder à la notoriété qu'il « méritait ». C'est le cas du premier long métrage de David Lynch, *Eraserhead*¹²⁰, qui s'est fait connaître par des réseaux parallèles aux grands réseaux de distribution, diffusant des films à minuit, les « midnight movies ». Le film acquiert au fil du temps une notoriété « underground » et branchée, pour son étrange narratologie, et sa plasticité exacerbée. Toutes sortes de rumeurs circulèrent à la sortie du film, vantant les mérites de son potentiel expressif, et sensoriel¹²¹, qui contribuèrent à son succès, et à son exploitation plus large par la suite.

Le secteur de l'exploitation est donc déterminant pour le film de cinéma, notamment pour le film artistique et expérimental. En effet, on pourrait considérer que le film *Eraserhead*, de part sa nature avant-gardiste et auteuriste propre au style et au récit, est un film art et essai. Un film comme celui-ci, à l'époque de sa sortie nécessitait qu'un exploitant fasse confiance au caractère novateur et subversif de l'œuvre, ce qui est loin d'être évident. Pour repérer et valoriser un film art et essai « hors norme », la passion de la transmission, le goût du risque, la réflexion en matière de conditions de projection sont nécessaires. Une fois encore, il est difficile d'identifier en quoi des films apparaissent « hors norme » lors de leur sortie en salle, mais il est possible de réfléchir aux enjeux de l'exploitation par rapport au cinéma art et essai rencontrés par l'UGC La Défense depuis sa création.

¹²⁰ *Eraserhead*, David Lynch, 1977

¹²¹ ZIZEK SLAVOJ, *Lacrimae rerum, Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Edition Poche, p 89

La bonne santé du secteur de l'exploitation cinématographique se mesure, entre autres, par la fréquentation des salles. L'UGC-Ciné-Cité-La-Défense, créée en 2006, a fait son entrée en scène alors que la fréquentation était en baisse : en effet l'année 2005 a été caractérisée par une baisse de la fréquentation à la fois structurelle et conjoncturelle¹²² : « moins de films porteurs, concurrence du DVD, multiplication des loisirs... »¹²³. D'après une enquête menée par Médiamétrie, « 42,3% des spectateurs de 25 à 34 ans déclarent ainsi être allés moins souvent au cinéma qu'avant, contre 29,6% sur l'ensemble du public des salles »¹²⁴. L'une des raisons majeures avancée par les spectateurs interrogés est le coût jugé trop élevé de la sortie de cinéma, mais l'offre de films est également citée pour les jeunes et les habitués, ainsi que la disponibilité requise pour aller en salle. Lorsqu'à l'inverse, certains spectateurs annoncent avoir augmenté leur consommation de films en salles, ils mettent en avant le caractère intéressant de l'offre filmique, le facteur prix, ainsi que pour 25,9% d'entre eux la convivialité de la salle de cinéma¹²⁵. L'enquête menée par Médiamétrie met également en avant les dangers liés à la chronologie des médias : 35,9% des spectateurs sont prêts à attendre que le film sorte en DVD plutôt que de le voir en salle, et 26% sont prêts à attendre que le film passe à la télévision¹²⁶. Aussi, les « spectateurs reconnaissent des qualités à leur cinéma »¹²⁷ : ils remarquent pour 87,7% d'entre eux que le confort des salles a été considérablement amélioré, et pour 92,5% d'entre eux une évolution qualitative du spectacle (image et son) en salle. Enfin, les spectateurs interrogés estiment pour 52,4% d'entre eux que les films ne restent pas assez longtemps à l'affiche, abordant ainsi la question de la rotation des films¹²⁸.

Représentant une nouvelle génération d'établissements, l'UGC-Ciné-Cité-La Défense mise sur le confort et la qualité de projection, mais aussi sur une offre large, garantie par le nombre important de salles que regroupe le cinéma. Il s'agit de rendre le spectacle cinématographique supérieur aux autres supports de diffusion concurrents en consacrant le spectaculaire, l'évènementiel, et un large choix de films, en ayant conscience que le cinéma demeure un

¹²² « Baisse de la fréquentation : les motivations du public », cinéma-exploitation, *Ecran Total*, n°597, 8-14 février 2006

¹²³ Ibidem

¹²⁴ enquête Médiamétrie, menée du 19 au 23 janvier 2006 auprès de 800 personnes ayant déclaré s'être redues au cinéma au cours des 12 derniers mois, publiée dans « Baisse de la fréquentation : les motivations du public », cinéma-exploitation, *Ecran Total*, n°597, 8-14 février 2006

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ibidem

marché de l'offre : « le cinéma est une industrie de prototype et ce n'est que le jour de la sortie que l'on peut vraiment découvrir si l'on a eu raison de produire un film ou non. »¹²⁹.

L'offre de films demeure un critère majeur de la fréquentation, « (qui) dépend avant tout de l'attrait des films qui sont proposés au public »¹³⁰, mais aussi et plus précisément de « l'adéquation des films avec les goûts du public »¹³¹, et enfin de la « juste » mise à disposition des films. Le cinéma est une source de plaisir pour les spectateurs : en 2012 pour 48% d'entre eux il est un divertissement, pour 43% d'entre eux il répond à un besoin d'évasion, et pour un quart d'entre eux à la recherche d'une convivialité comme moment de partage.¹³² Ces critères sont des critères qualitatifs, valorisant le plaisir de la sortie notamment comme acte social et de détente.

La programmation d'un cinéma se mesure à la fois en fonction des choix de films opérés, et de la durée d'exploitation de ceux-ci. La durée d'exploitation d'un film est évidemment capitale pour la course à la rentabilité de ce dernier, et ses espoirs de succès, permettant sa visibilité sur le marché, et la mise en place d'un « bouche-à-oreille » souvent vital pour la diffusion, nécessitant pour être efficace une certaine durée d'exposition du film. Aujourd'hui, le secteur de la distribution et de l'exploitation sont caractérisés par une hausse de la rotation des films : « face à l'augmentation du nombre de sorties annuelles et du nombre de copies en circulation, les carrières des films ont tendance à être de plus en plus courtes »¹³³. Ceci bien sur met les films en péril, qui même lorsqu'ils parviennent à être diffusés en salles doivent faire leur preuve très rapidement : souvent dès la première séance du mercredi matin, on évalue déjà le « potentiel » du film. Dans les réseaux de distribution classiques, si ce potentiel est faible, le film ne sera généralement pas reconduit une semaine supplémentaire.

Or les films « art et essai », souvent fragiles, auront tendance à être les premières victimes de la forte rotation des films. Ils apparaissent donc affaiblis par la conjoncture du secteur de l'exploitation actuel. Pourtant l'importance du bouche-a-oreille, a mainte fois été reconnue comme efficace pour faire connaître un film. Le label « coup de foudre du public » mis en place par la revue *Ecran Total* et l'Observatoire de la satisfaction, a été instauré afin de permettre aux programmeurs des salles et aux distributeurs de « prévoir l'évolution des entrées d'un film qui vient de sortir et ajuster son nombre de copies et sa promotion en

¹²⁹ Serge Siritzky « Un marché d'offre », Editorial, *Ecran Total*, n°727, 29 octobre 2008

¹³⁰ Serge Siritzky, « Suicides frontaux », Editorial, *Ecran Total*, n°607, 20 avril 2006

¹³¹ « Baisse conjoncturelle ou structurelle ? », Editorial, *Ecran Total*, n°686, 19 décembre 2007

¹³² étude de Médiamétrie en 2012, publiée dans la revue *Ecran Total*, n°937, 27 février 2013

¹³³ « Quels facteurs influent sur la carrière des films ? », cinéma-distribution, *Ecran Total*, n° 617, 28 juin 2006

conséquence »¹³⁴. Il repose sur l'idée que le succès d'un film est lié au bouche-à-oreille des spectateurs ayant déjà vus le film. L'efficacité du bouche-à-oreille dépendrait de la part de « haute satisfaction » des spectateurs : « nous nous sommes rendus compte qu'à partir de 50% du taux de haute satisfaction, l'évolution du film, au cours des semaines suivantes, était presque toujours meilleure que l'évolution des films qui étaient sortis la même semaine et dont les taux se situaient dans la moyenne, soit autour de 35% ; et que quand le taux était d'au moins 65%, ce que l'on qualifie de « Coup de foudre du public », l'évolution des entrées était bien supérieure à celle des autres films se situant dans la moyenne »¹³⁵. Ceci est intéressant parce que cela montre que des films dont le fort potentiel de « succès » est mesuré dès les premiers jours, pourraient ne jamais bénéficier de ce succès si le bouche-à-oreille n'opère pas. En effet, les prévisions mises en place par l'outil de mesure de « Coup de foudre du public » s'avèrent exactes pour 85% des films concernés. Aussi, il favorise la préservation de films au potentiel identifié, et prévient le secteur de la diffusion de la peur de perdre de l'argent.

De 2006 à aujourd'hui, on peut mesurer une augmentation de la fréquentation, mais d'une année à l'autre ces résultats varient. Ils semblent souvent fonction du nombre de films porteurs sur l'année d'exploitation. Le nombre de films distribués a également augmenté, ainsi que le nombre d'écrans, dus notamment à l'ouverture de salles de cinéma multiplexes. En 2006, Serge Siritzky appelle à réfléchir et méditer les chiffres : malgré des résultats apparemment satisfaisants, il estime que « l'économie du cinéma en France est entrée dans un cycle de rendements décroissants », qu'il explique par « la piraterie sur internet (...) et surtout la multiplication des offres de loisirs numériques qui accaparent le budget et le temps des spectateurs potentiels, particulièrement des plus jeunes »¹³⁶. Ces concurrents représentant de nouveaux défis pour le cinéma comme spectacle, demande au secteur de la diffusion de trouver de nouvelles manières d'attirer le public, notamment jeune, qui s'est en partie détourné du loisir de cinéma en salles. Cela peut passer par des recherches en innovation faisant du spectacle cinématographique un lieu unique d'émerveillement. Le débat qui a eu lieu sur la 3D peut être rapproché de ces questionnements, comme tentative de revalorisation de la salle. Il apparaît depuis une quinzaine d'années que face à une concurrence accrue « le

¹³⁴ Serge Siritzky, « Coup de foudre du public », Editorial, *Ecran Total*, 28 février 2007

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Serge Siritzky, « Fréquentation cinéma : des chiffres à méditer », Editorial, *Ecran Total*, n°640, 4 janvier 2007

cinéma doit redevenir un loisir innovant et offrir une expérience à nulle autre pareille, (où) le relief peut être une piste »¹³⁷.

Les enjeux du secteur de l'exploitation depuis les années 2000, sont également été caractérisés par une mutation technologique touchant à la fois à l'enregistrement et à la diffusion en salles : le numérique. Dans les réseaux UGC, la transition s'est faite plutôt tardivement (en 2010), et a été souvent accompagnée d'une modernisation du parc de salles. Une salle multiplexe a été ainsi conçue pour s'adapter aux nouvelles exigences spectatorielles ayant pris racines depuis une dizaine d'année : un vaste choix de diffusion, confort de visionnage, offre d'abonnements illimités. On considère souvent que la hausse de la fréquentation depuis une quinzaine d'années serait due à la création de ce type d'établissement mais il faut également remarquer les effets négatifs de cette nouvelle forme de consommation cinématographique : « le nombre de films exploités a fortement augmenté pour atteindre une douzaine de sorties par semaine ; il est donc très difficile de se faire remarquer, d'où l'explosion des budgets en publicité »¹³⁸. Le système de mise en diffusion cinématographique influe donc directement sur la répartition budgétaire et la nature de la production des films, rendant essentiel la publicité. Déjà que réaliser un film est couteux, les frais en publicité ont considérablement augmenté ces dernières années, pénalisant les films à petit budget, parfois justes prétendants au statut « art et essai ». Si ces films, du moins ceux « recommandés » par l'AFCAE, trouvent dans l'UGC La Défense (environ un tiers de la programmation selon les calculs effectués précédemment) une place non négligeable au sein d'un cinéma fréquenté, ils sont en même temps mis en concurrence directe avec le reste des films proposés. Aussi les films de type « art et essai » apparaissent souvent comme éloignés de ceux qui privilégient le spectaculaire (effets spéciaux prépondérants, 3D etc.), mais ce n'est pas toujours le cas, notamment si l'on pense au film de Wim Wenders *Pina*¹³⁹ sur la chorégraphe et danseuse, ou encore à *Hugo Cabret*¹⁴⁰ de Martin Scorsese qui rend d'ailleurs hommage aux prémisses du cinématographe de Méliès et à la théâtralité de l'image.

Comment fonctionne le cinéma UGC-Ciné-Cité La Défense ? En quoi appartient-il à une nouvelle génération d'établissement ? Quels films pour quels moments de cinéma ?

¹³⁷ Serge Siritzky, « Tassement de la fréquentation », Editorial, *Ecran Total*, n°716, 17 juillet 2008

¹³⁸ Serge Siritzky, « Repenser l'exploitation et la distribution des films en salle », Editorial, *Ecran Total*, n°658, 10 mai 2007

¹³⁹ *Pina*, Wim Wenders, 2011

¹⁴⁰ *Hugo Cabret*, Martin Scorsese, 2011

B. Le modèle de la Défense : multiplexe d'un quartier d'affaire implanté dans un centre commercial

Le premier « multiplexe » européen, conceptualisé par Albert Bert (le fondateur de Kinépolis) dans la banlieue de Bruxelles présentait plusieurs innovations pouvant être rapprochées de l'UGC-Ciné-Cité La Défense : implantation en banlieue avec un parking, un nombre important de salles, nombre important de films proposés nouveaux ou récents, salles confortables munies de larges écrans, un espace consacré à la proposition de films large et bien organisé. Cinq années plus tard, c'est Pathé qui lance son premier multiplexe français, entraînant rapidement une vague de modernisation type multiplexe en France, ayant de nombreuses incidences en terme de diffusion, diversité, consommation, production et création filmique. L'UGC de la Défense possède une position stratégique (1), il convient de comprendre son inscription dans une identité « multiplexe » (2).

1. Une position stratégique

L'ancrage du cinéma étudié est déterminant pour connaître son dispositif, comme « espace de communication spécifique »¹⁴¹. Situé au cœur d'un centre d'affaires, en banlieue proche parisienne, mais aussi à l'intérieur d'un centre commercial, l'UGC-Ciné-Cité La Défense possède une position stratégique. Le fait que la station « La Défense » soit accessible à la fois par bus, tram, métro et RER fait d'elle un centre névralgique important, entre la banlieue et la capitale. Elle est d'ailleurs souvent considérée comme le plus important centre d'affaires d'Europe par son étendue¹⁴².

Le quartier de La Défense est véritablement né dans les années 1980, sous l'impulsion de l'EPAD, Etablissement Public pour l'Aménagement de la région de la Défense, mandaté pour aménager un quartier d'affaires. L'intervention de l'EPAD avait été fixée par décret dès 1958, les grands tracés sont mis en place, des premiers bâtiments voient le jour, dont le Centre des nouvelles industries et technologies (CNIT, rénové ensuite à plusieurs reprises) mais montreront vite leurs limites (peu de diversité architecturale, saturation des espaces etc.), et la

¹⁴¹ Frank Kessler, « La salle en ville comme dispositif », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, Les salles de cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives, Armand Collin Recherches, Paris, 2013, page 60

¹⁴² « Paris La défense, Moteur d'attractivité internationale de l'île de France », rapport présenté par MM. Gilbert DIEPOIS et Jean-Yves DURANCE au nom de la Commission de l'aménagement et du développement économique régional à l'Assemblée générale du 8 mars 2007, Chambre de commerce et d'industrie de Paris, page 12.

crise des années 1970 paralysent certaines avancées du projet. Dès le début des années 1980 le projet redémarre enfin, laissant bientôt place à une nouvelle génération de bureaux, c'est durant cette période que l'identité du cœur de la défense prend naissance, avec la création de la « Grande Arche » que l'on doit à l'architecte scandinave Otto Van Spreckelsen. C'est également durant cette période que de nombreux hôtels, bâtiments d'affaires et le Dôme Imax seront créés : « la diversité des architectures, des produits immobiliers, des surfaces et configurations proposées va dès lors de pair avec un spectre beaucoup plus riche d'activités »¹⁴³. Le CNIT est ensuite rénové, donnant une identité ultra-moderne au quartier, et les transports sont renforcés avec l'installation d'une ligne de métro (la 1) en avril 1992. Jusqu'à aujourd'hui, malgré quelques crises immobilières, le cœur de la Défense, renforce son identité high-tech, avec la construction d'immeubles audacieux et novateurs (comme ceux de CBX et Exaltis), la rénovation et l'extension du centre commercial « Les Quatre Temps » dans lequel se trouve l'actuel UGC-Ciné-Cité La Défense. Un renforcement de la desserte est également assuré, un établissement public de gestion crée (l'EPGD) associant toutes les collectivités sur lesquelles s'étend le site (Puteaux, Conseil Général des Hauts de Seine, Courbevoie), mais aussi le « déploiement d'une politique d'animation commerciale et culturelle »¹⁴⁴ nécessaire à la vie culturelle du site.

Le quartier de La Défense a développé une identité liée au développement durable et aux nouvelles technologies, par son histoire, son architecture moderne, son organisation de l'espace. Consacrant des secteurs diversifiés (industrie, finance, conseil) le quartier se développe encore aujourd'hui, souhaitant s'imposer à tous les niveaux comme un pôle international commercial, capable de rivaliser avec Londres, Barcelone, Milan, Moscou. En 2006, le gouvernement a lancé un plan « de renouveau de La Défense »¹⁴⁵ visant à augmenter le nombre de bureaux et à en rénover certains.

Ce quartier jouit d'une position géographique stratégique : « situé à 7 km du centre de Paris, La Défense s'inscrit dans l'axe historique de développement de la capitale parisienne à l'Ouest, qui part de la Pyramide du Louvre, passe par l'Obélisque de la Concorde et les

¹⁴³ *Defacto*, Etablissement public de gestion du quartier d'affaires de la Défense, le nouveau visage de la Défense, « Histoire de la Défense », www.ladefense.fr

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ « Paris La défense, Moteur d'attractivité internationale de l'île de France », rapport présenté par MM. Gilbert DIEPOIS et Jean-Yves DURANCE au nom de la Commission de l'aménagement et du développement économique régional à l'Assemblée générale du 8 mars 2007, Chambre de commerce et d'industrie de Paris, page 12.

Champs-Élysées pour traverser Neuilly-sur-Seine et rejoindre la Défense, de l'autre côté de la Seine »¹⁴⁶. Il incarne aussi un potentiel intellectuel, cognitif, il apparaît comme le versant contemporain économique de Paris.

C'est dans le centre commercial les « Quatre Temps » (érigé en 1981), à quelques pas de la Grande Arche, que se trouve l'UGC-Ciné-Cité La Défense depuis 2006. Un autre UGC se trouvait déjà dans le centre mais il était de plus petite taille, et occupait une place différente. L'UGC-Ciné-Cité La Défense a été construit alors que le centre commercial faisait l'objet d'une restructuration, occupant la place de l'ancien musée de l'automobile et réinvestissant le Dôme IMAX qui étaient fermés tous deux depuis 5 ans¹⁴⁷. Depuis ses travaux de rénovation en 2006, le centre « Les Quatre Temps » est le plus visité de France avec 45,7 millions de visiteurs en 2013¹⁴⁸, il dispose de plus de 230 boutiques, il obtient également le plus haut chiffre d'affaires. Le cinéma étudié est donc situé à un carrefour inédit, en termes de fréquentation et de symboles modernistes.

2. Caractéristiques du multiplexe La Défense

C'est le 25 avril 2006 que l'UGC-Ciné-Cité La Défense ouvre ses portes, le premier film à l'honneur est *Mission impossible 3*¹⁴⁹, présenté en avant-première en présence de Tom Cruise, Michelle Monaghan et du réalisateur J.J. Abrams. Cette première projection a fait l'objet d'une mise en scène spectaculaire : l'acteur Tom Cruise est arrivé en hélicoptère devant la Grande Arche, aussi, un tapis rouge de plus d'un kilomètre (allant de l'Esplanade de la Défense à l'entrée du complexe) avait été installé¹⁵⁰. Cette entrée ultra-déployée conduisait ainsi à mettre en valeur le cinéma UGC-Ciné-Cité à travers son inscription dans le quartier nouvelle génération La Défense, prolongation parisienne ultime. C'est aussi, un premier film qui apparaît comme résolument éloigné des lignes de forces appropriées à un film « art et essai », et incarne dans une certaine mesure une forme de cinéma d'action, standardisé, populaire, et international.

Le nouveau complexe est issu des travaux de l'architecte Alberto Cattani, ayant travaillé sur de nombreux autres UGC, notamment l'UGC-Ciné-Cité Les Halles. Il est l'aboutissement de

¹⁴⁶ *Ibidem*, page 13

¹⁴⁷ Laura Matesco, « Un nouveau cinéma ouvre ses portes à la défense », article, dans *L'Internaute*, avril 2006

¹⁴⁸ Laure-Emmanuelle Husson, « Le top 10 des centres commerciaux en France », *Challenges*, 13 mars 2014

¹⁴⁹ *Mission impossible 3*, J.J. Abrams, 2006

¹⁵⁰ Christophe Grébert, « La Défense : le Dôme et l'UGC Ciné Cité inaugurés ce soir », Mardi 25 avril 2006, MonPuteaux.com

longues années de réflexion, et de quinze mois de travaux¹⁵¹. Pour Hugues Borgia, alors directeur général d'UGG Ciné Cité, il s'agit, comme pour les Halles ou Bercy «une nouvelle fois d'un lieu sans identité culturelle, qui dispose toutefois d'une qualité objective »¹⁵², avec l'objectif de « transcender le clivage Paris/périphérie comme aux Halles ou Bercy, où 50% des spectateurs viennent de l'extérieur de Paris, et faire qu'il soit perçu comme le cinéma d'un quartier de Paris »¹⁵³. Au niveau de la programmation, encore une fois l'UGC-Ciné-Cité La Défense prend pour « modèle » les Ciné Cité les Halles et Bercy, par une offre de films diversifiée (les Ciné Cité disposent d'un grand nombre de salles et proposent de ce fait des films différents) et en langue originale.

Composé de 16 salles, dont une justement emménagé dans le Dôme (avec un écran de 135 mètre carrés et 394 places), l'UGC-Ciné-Cité La Défense est un multiplexe doté de 3627 sièges. Il n'existe pas à proprement parler de définition-type de multiplexe. Le rapport Delon¹⁵⁴, considère qu'il y a multiplexe lorsqu'il y a un complexe d'au moins 8 salles avec une capacité d'accueil minimale de 1000 fauteuils ; il prend aussi en compte l'implantation du complexe qui requiert souvent un vaste espace, et qui engendre une forme « d'attraction »¹⁵⁵ impliquant une concentration d'activités à cet endroit. Le rapport considère de manière générale que « quelle que soit sa taille, le multiplexe se caractérise en France par de vastes espaces d'accueil et par des salles gradinées, climatisées, confortables et de dimension importante, dotées d'écrans de grande taille (plus de dix mètres de base en général) et offrant au spectateur une très grande qualité de projection. Il est doté, en outre, de facilités d'accès et de stationnement (tout au moins lorsqu'il est implanté en périphérie), de services complémentaires de confiserie »¹⁵⁶. De ce point de vue, l'UGC-Ciné-Cité La Défense remplit les critères du rapport, il correspond bien à l'identité du multiplexe. Qu'en-est-il au sujet de l'identité de diffusion des multiplexes ? Ces derniers sont souvent perçus comme les « porte-avions » des blockbusters américains. Aussi, l'offre de films s'insérant souvent dans une multitude de services annexes, le film apparaît parfois alors comme un simple produit d'appel. Or, comme nous l'avons vu, depuis sa création, l'UGC-Ciné-Cité La Défense diffuse

151 « La Défense à l'heure du Ciné Cité », cinéma exploitation, *Ecran Total*, n° 608, 26 avril 2006

152 Ibidem, propos de Hugues Borgia

153 Ibidem

154 Rapport Delon, Francis DELON, Conseiller d'état, sur les « Multiplexes », « conséquences du développement des complexes de salles de cinéma en France, en termes d'aménagement du territoire, de concurrence et de diffusion du film européen », 2000

155 Ibidem

156 Ibidem, essai de définition du multiplexe

environ un tiers des films sélectionnés par l'AFCAE, il ne saurait diffuser essentiellement des blockbusters.

Dans le rapport Delon, dès 2000, des questions se posent en matière de multiplexe et de diversité culturelle, certains envisagent même déjà le pire : « certains en sont déjà convaincus. Pour eux, le développement des multiplexes conduirait, si on n'y prend garde, à la mort du cinéma d'Art et Essai, à la fin des « auteurs » et des cinéphiles et au règne du consumérisme. La diversité culturelle du paysage cinématographique serait donc fortement remise en cause ; les seuls films diffusés ne seraient plus, à terme, que des produits standardisés importés de *Hollywood Babylone* »¹⁵⁷. Pourtant, derrière l'attrait évident qu'un multiplexe entretient pour les films de grand spectacle, la question de la diversité au vu du grand nombre de salles, de tailles différentes, donc de destination différente, mérite d'être posée au sujet de ce type d'établissement. Au sein de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, même sans aller opérer des distinctions de genre, ou de style entre les films, on constate que différents types de programmes sont proposés : des films de première exclusivité, des films de catalogue, des films de répertoires, des programmes alternatifs (*Viva Opéra*). Ensuite, concernant les films de première exclusivité, une certaine diversité s'apprécie, notamment dans une forme de complémentarité par rapport aux autres UGC, qu'il conviendra d'analyser après.

Quoiqu'il en soit, le recul identifié par le rapport Delon en 2000 du cinéma français et européen au profit de certains films américains n'apparaît pas directement imputable aux multiplexes dans ledit rapport : « ces évolutions (...) sont en ligne avec les tendances observées au niveau national. Elles ne semblent pouvoir être imputées à l'implantation d'un multiplexe dans les lieux où elles ont été constatées. »¹⁵⁸. Toutefois, vu le succès des multiplexes, lorsque ces derniers occupent une position importante, ils peuvent mettre en péril le jeu de la libre concurrence, nécessaire à la diversité de l'offre cinématographique. Pour renforcer cette concurrence, un décret du 10 janvier 1983 a mis en œuvre un principe d'engagement de programmation, afin de répondre à un phénomène de concentration de la programmation : « alors que quatre grands circuits nationaux (Pathé, Gaumont, UGC et Parafrance) programmaient un nombre important de cinémas, dont ils n'étaient pas souvent propriétaires, le législateur entendait, en interdisant les ententes et groupements entre deux ou plusieurs entreprises d'importance nationale et en soumettant ces ententes et groupements à un agrément préalable, faire obstacle au risque de position dominante, améliorer la

¹⁵⁷ Ibidem, multiplexes et pratiques culturelles

¹⁵⁸ Ibidem

concurrence et encourager la diversité de l'offre cinématographique. »¹⁵⁹. Ces dispositions ne concernaient jusqu'en 1985 que les groupements ou ententes de programmation, date à laquelle un accord sénatorial en a élargi l'application à tout propriétaire de salles de cinéma ayant atteint plus de 0.5% de part de marché au niveau national. C'est « face au développement des multiplexes à compter de 1995-1996, (qu') il a paru nécessaire, pour protéger la diversité de la programmation et de l'exploitation et pour mettre un terme aux disparités juridiques qui pouvaient exister entre les groupements ou ententes de programmation et les exploitants en situation de quasi-monopole, de soumettre également ces derniers aux engagements ».¹⁶⁰ Tout un dispositif légal et réglementaire a été mis en place, rendant toute décision d'accord de programmation soumise à l'aval d'un agrément de la part du CNC. Les engagements portent en général sur la limitation de la multidiffusion (cas spécifique au multiplexe), l'obligation de diffuser 40% des séances de certains de leurs établissements à des films européens pour les « entreprises-propriétaires », la pérennisation du secteur de la distribution indépendante (par exemple pour les groupes intégrés, obligation de diffusion d'un nombre minimum de films sortis dans moins de 16 salles à Paris et pour au moins deux semaines etc.). Ces dispositifs de régulation permettent d'assurer une certaine diversité dans l'offre cinématographique, et du moins constituent une sorte « de filet de sécurité »¹⁶¹ pour un meilleur accès aux films des écrans.

La corrélation entre diversité et multiplexe, est complexe, elle peut apparaître « naturelle » dans la mesure où chaque salle propose un film différent. Toutefois certains films peuvent se ressembler, selon l'angle sous lesquels ils sont perçus, et la diversité de l'offre cinématographique s'apprécie également selon différents axes : dans un même cinéma, dans une ville, dans une région, etc.

Il est évident que la diversité d'un cinéma repose sur la « ligne de conduite » du cinéma, son identité, mais aussi des obligations de résultats dont son fonctionnement dépend. Un multiplexe privé génère d'importants frais de gestion et est conçu pour accueillir un grand nombre de spectateurs. Aussi, l'identité d'une entreprise est parfois capitale pour cerner ses enjeux de diffusion.

¹⁵⁹ « Les engagements de programmation », réflexion sur la réglementation relative aux engagements de programmation avec le souci de garantir la diversité de l'offre cinématographique, Roch-Olivier Maistre, Conseiller maître à la cour des comptes, médiateur du cinéma, mars 2009, page 4

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ « Club des 13 », Rapport Pascale Ferran, mars 2013

II. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et la politique UGC

Le cinéma étudié, L'UGC-Ciné-Cité La Défense appartient au groupe UGC (Union Générale Cinématographique), société anonyme à conseil d'administration, cumulant des activités d'exploitation, production et distribution cinématographiques, et de droits audiovisuels.

Cette union est née de l'association de plusieurs exploitants, lorsqu'est privatisée l'Union Générale des Cinémas (succédant à la société de production La Continental, aux activités controversées par la seconde guerre mondiale, par une forme de collaboration). L'UGC est « née de la nationalisation de la Continentale à la Libération complétée par les filiales françaises des sociétés allemandes de l'Occupation : en 1959, André Malraux s'est âprement opposé au ministre de l'Economie, Antoine Pinay, et à son secrétaire d'Etat aux Finances, Valéry Giscard d'Estaing, qui voulaient privatiser l'U.G.C. »¹⁶², afin d'avoir selon rapport sur la question « un élément de production et de distribution témoins, qui vivraient au jour le jour l'évolution économique du cinéma et permettraient au C.N.C. de juger de l'intérieur ce qui se passait sur le terrain »¹⁶³. En pratique, l'UGC ne remplira pas à proprement parler sa fonction de « témoin », mais il est intéressant de noter que cette société est à sa naissance prise dans le giron du service public, et ce jusque dans les années soixante-dix.

En 1971, le 1^{er} mars, « l'U.G.C est officiellement vendue 60 millions de francs à une société composée par dix groupements d'intérêts économiques (GIE) régionaux d'exploitants indépendants réunis en deux organismes, l'Ucidex et l'Udifex »¹⁶⁴. Ainsi « UGC » est créée par « l'association de différents réseaux régionaux de salles de cinéma »¹⁶⁵, et exploite plus de vingt salles par une mise en commun des intérêts.

Le groupe s'est ensuite agrandi, devenant rapidement un acteur incontournable du secteur de l'exploitation cinématographique. En 1988, un label « Prestige » est créé, permettant de signaler la présence d'un très grand écran (de plus de 10 mètres de largeur) et d'un son Dolby SR, « premier pas vers l'identification qualitative des sales »¹⁶⁶. Une carte est également créée la « carte Privilège » permettant des offres tarifaires et des accès prioritaires. Rapidement, le groupe d'exploitation acquiert une identité forte en matière de projection : salles confortables et modernes, possibilités d'abonnements avantageux. En 1990, UGC crée son premier

¹⁶² JEAN-MICHEL FRODON, *l'Age moderne du cinéma français*, de la Nouvelle Vague à nos jours, Flammarion, 1995, page 141

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ *Ibidem*, page 425

¹⁶⁵ www.ugc.fr historique groupe Ugc, archive

¹⁶⁶ *Ibidem*

complexe (8 salles) moderne, au vaste hall d'accueil à Lille, successivement agrandi de deux salles en 1991, puis de quatre en 1994. Le label « Ciné-Cité » est créé en 1993¹⁶⁷, désignant de vastes complexes comme celui de Lille. En 1995, c'est l'UGC-Ciné-Cité Les Halles qui est créée à Paris (il compte alors 19 salles), il « révolutionne l'exploitation dans la capitale en y proposant un nouveau rapport au cinéma »¹⁶⁸. Il devient rapidement une référence pour la capitale : il est le baromètre du potentiel d'exploitation d'un nouveau film dès la première séance du mercredi matin. D'autres UGC-Ciné-Cité ouvrent leurs portes au fil des années : à Bordeaux, Lyon, Rosny, Madrid (1997) ; à Bercy, Caen-Mondeville, Nancy-Ludres, Noisy-Le-Grand (1998) etc., dans les villes ou en périphérie de celles-ci. Si beaucoup de cinémas sont créés, de nombreuses salles ferment leurs portes (comme des nombreuses salles du quartier des Champs-Élysées par exemple), et les expériences à l'étranger, hormis la Belgique ne dureront qu'un temps (Royaume-Uni, Espagne, Italie).

En parallèle d'un remaniement territorial, UGC développe ses pratiques tarifaires : les cartes UGC « Prompto », « UGC 5 » et « UGC 7 » permettent respectivement de réserver préalablement sa place de cinéma, et d'acheter des places en groupe pour avoir des tarifs avantageux (1999) ; la carte « UGC illimité » créée en 2000 permet à son détenteur de voir « autant de films qu'il le souhaite »¹⁶⁹ pour 18 euros par mois, c'est la première fois que ce type d'abonnement est disponible en France.

Par son étendue, son histoire, et son identité, le groupe UGC incarne une certaine modernité communicationnelle, ayant rendu plus « accessible » la salle de cinéma par des tarifs préférentiels, des systèmes de réservation préalables par téléphone, sur internet, par Bluetooth. Le groupe a également su forger l'image d'un lieu de projection privilégiée « de qualité » : espaces vastes, sièges confortables, écrans de grande taille et qualités sonores. C'est surtout donc sur le cadre de projection, l'appareillage disponible, qu'est basée la politique UGC. Il est également intéressant de remarquer que l'ensemble des cinémas UGC répond aux mêmes systèmes d'équipements, dans une grande homogénéité. L'UGC-Ciné-Cité La Défense correspond à l'identité « nouvelle génération » du réseau UGC. Il convient de s'interroger sur la manière dont s'inscrit ce cinéma dans l'ensemble du réseau UGC, notamment au regard de la diffusion du cinéma artistique. Quelle place le cinéma art et essai y occupe-t-il ? Quel intérêt, au vu du réseau UGC, un film d'auteur, artistique ou expérimental

¹⁶⁷ Ibidem

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Ibidem

aurait-il à être diffusé en son sein ? Quel type de consommation le réseau favorise-t-il ? UGC induit une certaine forme de consommation du cinéma en salle (A), par le biais d'une politique de l'offre très forte qu'il convient d'examiner (B).

A. Relation au spectateur et l'UGC-Ciné-Cité La Défense

La relation au spectateur dans un cinéma interroge sa relation à l'œuvre, mais aussi la manière dont la rencontre opère justement avec l'œuvre. L'expérience de projection cinématographique s'apprécie aussi en fonction de l'identité de l'entreprise qui assure la diffusion. La relation au spectateur de l'UGC-Ciné-Cité La Défense est conditionnée par une certaine forme de standardisation, tournée vers l'hyperconsommation, caractéristique du multiplexe. Tout d'abord le label UGC Ciné-Cité, renvoie à un certain type de consommation : le produit culturel consommable, le spectacle, s'apprécie dans des conditions de projection jugées « optimales » déjà énumérées précédemment. En rentrant dans un UGC Ciné-Cité, un spectateur de cinéma ayant déjà mis le pied chez UGC sait à quoi s'attendre : de grands écrans, de grandes ou moyennes salles, une bonne visibilité etc. Le « Ciné-Cité » correspond au cinéma nouvelle génération UGC, à la pointe de la modernité. Il est une sorte de référence, connue des spectateurs avertis, mais ne saurait représenter « l'idéale » salle de cinéma, notion beaucoup trop subjective. De plus malgré une homogénéisation certaine des espaces de diffusion dans les Ciné-Cité, il convient de remarquer qu'à l'intérieur de ce même cinéma, différentes consommations sont possibles : en effet, selon que le spectateur décide de voir un film exposé dans une grande salle ou non, l'expérience ne sera pas la même. Or, le multiplexe conjugue justement différents types de salles pour optimiser ses résultats, ce qui peut être également perçu comme un avantage pour les films eux-mêmes, qui n'ont pas besoin des mêmes recettes les uns des autres pour être rentabilisés.

Voyons quelle relation commune à toutes les projections l'UGC-Ciné-Cité La Défense propose. Lorsque le spectateur se rend au cinéma, il peut arriver depuis le centre commercial, ou alors par l'esplanade, mais doit dans tous les cas pénétrer l'enceinte des « Quatre-temps » dans lequel se niche le cinéma. De multiples restaurants encerclent l'entrée du premier hall du cinéma (en rez-de-chaussée), où les clients potentiels peuvent d'ores et déjà consulter l'offre de films et opérer des réservations en utilisant une carte bancaire ou une carte d'abonnement. Sur des écrans, la liste des films proposés est visible, avec leur horaire, la version proposée, la salle diffusant le film, et le nombre de places restantes. En prenant l'escalator, le client traverse un deuxième vaste hall où de nombreuses bornes et caisses sont disponibles. Des magazines mensuels UGC « Illimité », de « Culture et Entertainment » sont disponibles gratuitement. Une fois le contrôle des billets opéré, un vaste réseau de salles s'étend de part et d'autre et au dessus du premier étage. Au milieu, une confiserie est mise à disposition (pop

corn, et autres multiples friandises, boissons etc.). La circulation des spectateurs, de l'achat à l'arrivée dans la salle a été rigoureusement pensée pour se faire le plus naturellement possible, en évitant les mouvements de foule. De ce point de vue, l'UGC-Ciné-Cité La Défense ressemble bien aux autres UGC Ciné-Cité. Le fait de pouvoir accéder dès le rez-de-chaussée à l'offre de films, donne l'impression d'être à l'extérieur, devant la devanture d'un cinéma, alors que le client est dans un centre commercial. Le même effet est observable dans le choix de l'infrastructure de l'UGC-Ciné-Cité des Halles. Ceci donne l'impression que l'UGC-Ciné-Cité La Défense est effectivement contenu dans le prolongement naturel de la capitale.

Ce « système » de consommation a pour le spectateur plusieurs incidences : il a un vaste choix de programmes, de part ce vaste choix, les horaires sont également différents, ce qui lui permet de s'informer sur le « moment », et s'il rate une séance, de se reporter sur un autre choix, ou sur une séance prochaine ; l'achat se fait très rapidement au moyen de multiples bornes et de manière autonome ; les salles sont vastes et modernes, les équipements récents privilégiant de larges espaces. La facilité d'accès à une séance semble avoir été pensée pour satisfaire une « envie de cinéma », ce qui induit un certain usage en matière de consommation. En effet, qui plus est pour les clients possédant des abonnements, ce type de cinéma permet au spectateur de se rendre au cinéma au dernier moment et d'opérer un choix sur le vif en fonction de l'horaire et de l'envie de tel ou tel film. Evidemment, cette pratique de quotidienneté propre à l'expérience cinématographique est encouragée par la détention d'une carte illimitée. Créée en 2000, cette carte a suscité une mutation des pratiques spectatorielles, rendant par son biais moins élevé le prix la place de cinéma ainsi que sa perception. L'année où a ouvert l'UGC-Ciné-Cité La Défense, une étude de la fédération nationale des cinémas français (FNCF) met en avant l'importance du facteur prix dans les critères de la fréquentation cinématographique : « entre 70 et 75% des billets sont vendus avec une réduction »¹⁷⁰. La carte illimitée est vite devenue une norme de consommation pour le spectateur assidu et régulier : en 2007, les réseaux MK2 et UGC (qui ont fusionné cette même année pour la carte illimitée) estiment qu'environ 25% de leurs entrées respectives sont réalisées par des porteurs d'abonnement illimité¹⁷¹. Certaines salles indépendantes sont aujourd'hui aussi partenaires de la carte illimitée, nous reviendrons sur cette forme de collaboration. Cette pratique de « quotidienneté » induit une consommation de

¹⁷⁰ « Le prix des places : perception et pratique des spectateurs », cinéma-exploitation, *Ecran-Total*, n°597, 8-14 février 2006

¹⁷¹ Bertrand Lott, « Les cartes illimitées réalisent 25% des entrées », *Ecran Total*, n°672, 12 septembre 2007

cinéma *a priori* déconnectée du film dans son entité : c'est l'envie de cinéma, et non pas l'envie d'un film en particulier, qui guide le spectateur dans sa consommation. Toutefois, si sa pratique devient réellement quotidienne, et qu'il exerce un regard de spectateur, il peut être amené à devenir plus curieux, et à développer un intérêt pour le cinéma allant au delà d'un moment de détente à caractère parfois substituable.

La consommation sous-tendue par l'UGC-Ciné-Cité La Défense est également, paradoxalement, celle qui met en avant « l'événement cinématographique ». Pour rentrer dans ses frais, une chaîne comme UGC ne peut manquer la mise en diffusion de certains films, blockbusters surtout, « films porteurs » aussi, même s'il est difficile de savoir quels films se cachent derrière cette expression, tant les succès des films peuvent être imprévisibles. Munies de grandes salles, perfectionnées pour immerger le spectateur, les Ciné-Cité sont les lieux de diffusion par excellence de films aux « puissants » effets visuels : « les multiplexes qui drainent la majorité des spectateurs diffusent essentiellement des blockbusters hollywoodiens et des comédies hexagonales à fort tapage médiatique »¹⁷². Les sorties cinéma pour ces films là, dans un cinéma comme l'UGC Ciné-Cité La Défense sont importantes : une certaine affluence sera de mise, la salle sera souvent pleine, l'attente plus importante et le placement très rapide. Beaucoup se presseront pour voir le film en même temps, au moment de sa sortie, pour bénéficier de conditions jugées optimales. De ce point de vue le cinéma induit des séances populaires marquées par « l'événement ». Mais certaines ressorties, opérant sous le label « UGC culte » à la Défense, sont aussi l'occasion d'un tel empressement, à raison du nombre faible de séances et de l'envie de voir ou revoir certains classiques : si *Le Guépard*¹⁷³ de Visconti n'a pas fait salle comble, *Il était une fois en Amérique*¹⁷⁴ de Sergio Leone l'a, en revanche, fait. D'autres labels encadrent et structurent la programmation des cinéma UGC, qui opèrent comme des laboratoires de références : le « label spectateur » (créé en 1999), « petite séance », « UGC Family », « UGC M » (sous-entendant « UGC aime »). Au sein d'un cinéma UGC, et qui plus est d'un Ciné-Cité, le spectateur doit se sentir au cœur de l'expérience de cinéma nouvelle génération, accessible, où l'ensemble des nouveautés sont disponibles, et même davantage à la Défense, puisque films de catalogue et répertoire s'ajoutent à l'ensemble. La salle apparaît comme un centre de loisirs, aux choix multiples. Les programmes alternatifs, font même de la salle de cinéma une salle de spectacle générique.

¹⁷² FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 213

¹⁷³ *Le Guépard*, Luchino Visconti, 1963, diffusé dans le cadre « UGC culte » en 2014

¹⁷⁴ *Il était une fois en Amérique*, Sergio Leone, 1984, diffusé dans le cadre « UGC culte » en 2013

Que l'accent soit mis sur la quotidienneté ou sur le caractère évènementiel de la séance de cinéma, le spectateur est immergé dans un univers marketing fort : cette augmentation de la prégnance marketing afflue depuis plusieurs années dans l'ensemble des pratiques de l'exploitation cinématographique. « Il n'y a pas si longtemps, la salle de cinéma attendait que le spectateur vienne vers elle et que le distributeur fasse le travail de communication nécessaire autour des films. Aujourd'hui, on va davantage vers le spectateur en créant des produits et des concepts. Pour l'attirer, on multiplie les animations et les événements. »¹⁷⁵ Il s'agit aujourd'hui de « créer un attachement affectif du spectateur à l'établissement, vecteur de fidélisation durable à la marque »¹⁷⁶, pour cela les possibilités sont nombreuses : importante gammes d'offre disponible, politique tarifaire compétitive, personnalisation des « canaux d'interactions »¹⁷⁷ etc. Ces outils, parce que devant être élaborés et coûteux, sont davantage utilisés dans les grands groupes, comme celui d'UGC.

Derrière la salle de cinéma, on retrouve aujourd'hui un réseau marketing dense, alors qu'elle reste symboliquement primordiale en tant qu'expérience spectatorielle pour la diffusion des films. Dans un ouvrage sur le cinéma d'auteur¹⁷⁸, une série d'entretiens entre Michel Reilhac et Frédéric Sojcher, Michel Reilhac¹⁷⁹ déclare « la salle de cinéma reste encore et restera longtemps un passage obligé pour légitimer un film de cinéma. C'est le lieu le plus anoblissant pour le film, avec les festivals »¹⁸⁰. Le fait d'aller en salle découvrir un film de cinéma actualise une sortie, un événement à part entière, circonscrit par une conquête publicitaire, ou « dérive narcotique ».¹⁸¹ Quelles conséquences y aurait-il sur les films exploités en salle ? L'importance de la publicité, mesurée majoritairement dans le domaine télévisuel, aurait-elle des incidences sur la nature des films diffusés en salle ? « Serait-ce donc cette gangrène publicitaire, cette volonté de plaire au plus grand nombre, dans un consensus

¹⁷⁵ Marlène Brunelle, directrice de Kinépolis, propos recueillis dans « Le marketing et la relation avec les spectateurs en question », LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 181

¹⁷⁶ LAURENT CRETON, « Le marketing et la relation avec les spectateurs en question », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 181

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009

¹⁷⁹ Michel Reilhac, réalisateur, producteur, anciennement directeur au Forum des Images et responsable cinéma Arte France

¹⁸⁰ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Michel Reilhac, page 13

¹⁸¹ *Ibidem*, propos de Michel Reilhac, page 18

normatif, qui empêcherait les films qui interpellent le spectateur d'exister ? »¹⁸². Un amalgame entre produit de consommation et film de cinéma apparaît dangereux dans le domaine de la diffusion cinématographique, surtout quand la publicité s'immisce dans les canaux de diffusion voire même de création. Mais, comme le remarque justement Michel Reilhac, une telle association produit de consommation-film de cinéma peut se lire positivement en termes de consommation : « en même temps, j'espère que la Palme d'or, *Entre les murs*, va devenir un produit de consommation, au sens où il va être distribué partout en France »¹⁸³. Pour que le cinéma de création (d'auteur, artistique, indépendant etc.), trouve sa place dans les plus grands réseaux de diffusion, il faut également veiller à ne pas le marginaliser, et l'opposer au cinéma de « divertissement », disons plus standardisé. Un film de création implique qu'il entre, en tant que film artistique, toujours plus ou moins en résistance avec ce qui est admis, avec le « *mainstream* », parce qu'il déploie une forme d'authenticité. « Je pense que ce concept de résistance est intrinsèquement lié à la notion de création, à partir du moment où on conçoit la création comme une démarche exploratoire de quelque chose qui n'a pas été fait avant, qui cherche ses propres voies, qui n'emprunte pas les sentiers battus. »¹⁸⁴ Un film de création a, par essence, plus de mal à trouver sa place, à exister, et donc à être vu. Il est, aussi, par essence, inattendu, exotique, par sa refonte consubstantielle, marginalisé. Mais cette refonte peut parfois justement être à ce titre récupérée par certains réseaux pour ses qualités là, à condition de donner au film une réelle visibilité.

D'emblée, l'examen de la programmation de l'UGC Ciné-Cité La Défense, révèle qu'il se situe dans une position relativement intermédiaire, à la fois comme lieu de diffusion de films porteurs, mais s'orientant « également sur la programmation des films d'auteur au potentiel plus modeste »¹⁸⁵, notamment par la vaste étendue de films proposés. Si ce cinéma propose un grand nombre de films, leur donnant à tous une possibilité de rencontrer le public, une offre pléthorique est aussi un danger en soi pour la diffusion : en effet, face à une offre parfois gargantuesque « pour avoir le désir de voir un film, il faut d'abord en être informé puis distinguer cette information parmi les campagnes massives des films commerciaux bénéficiant d'énormes moyens marketing. Il faut savoir qu'il existe »¹⁸⁶. Face à un tel constat

¹⁸² *Ibidem*, propos de Frédéric Sojcher, page 19

¹⁸³ *Ibidem*, propos de Michel Reilhac, page 19

¹⁸⁴ *Ibidem*, propos de Michel Reilhac, page 34

¹⁸⁵ « Bon démarrage de l'UGC Ciné Cité la Défense », *Ecran-Total*, n°609, 4 mai 2006

¹⁸⁶ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Michel Reilhac, page 26

pragmatique, la salle n'apparaît pas la seule alternative pour assurer la rencontre entre le film d'auteur et le public. En matière artistique, la rencontre simultanée entre le public et l'œuvre d'art au moment même de sa création est chose rare. L'œuvre résiste aux modèles admis, mais elle résiste aussi au temps, pour finalement trouver une existence propre, souvent à rebours de sa contemporanéité. Faut-il se résoudre à cette réalité ? Ou est-ce que le cinéma est justement le médium qui entretient un lien ambigu et audacieux avec l'art contemporain ? Ne faudrait-il justement pas penser le cinéma comme le médium liant l'actuel, la pulsion modernisante, le divertissement plutôt qu'introduire des systèmes de différenciation mettant en péril le cinéma artistique en le marginalisant ? Et faire en sorte que tous les films obtiennent une certaine visibilité ? Mais sans hiérarchisation, sans prise de position, il est difficile de parvenir à préserver des créations audacieuses. Un entre deux, capable de ne pas ringardiser ou marginaliser les œuvres hors normes, tout en les rendant disponibles au même titre que les œuvres porteuses déjà valorisées, apparaît comme la meilleure option. De ce point de vue, malgré les faiblesses d'une diffusion encadrée par un marketing parfois oppressant, un Ciné-Cité comme celui d'UGC, en tant que multiplexe cherchant une certaine diversité, peut être le garant d'une diffusion variée, où un film artistique n'est pas marginalisé, mais intégré à l'expérience de la salle de cinéma. Le multiplexe, n'est pas par essence, le lieu unique de films standardisés, en témoigne la création récente d'un complexe « Art et Essai » en bordure de Paris¹⁸⁷...

¹⁸⁷ Cinéma l'Etoile à la porte des Lilas, composé de 7 salles, ayant ouvert en 2012

B. La politique de l'offre chez l'UGC-Ciné-Cité La Défense, pour quelle diversité de consommation ?

Une question subjective, néanmoins essentielle, est celle de la qualification de la diversité dans le cadre de l'objet étudié. Comment apprécier la diversité de l'offre d'un cinéma ? Sachant que, ce qui nous occupe, est surtout de connaître la proportion de films créatifs proposés à l'UGC-Ciné-Cité La Défense. La diversité de programmation implique que des films « différents » soient proposés, aussi bien en matière de styles, que de destination, de moyens de production, d'économie de réalisation (interdépendance entre création et production)¹⁸⁸, etc. Le film « artistique », « indépendant », serait l'une des catégories de propositions d'une programmation diversifiée ? Ceci impliquerait une identification claire entre films d'auteur, films expérimentaux, films indépendants d'un côté, et films plus standardisés de l'autre. Cette identification est justement difficile, elle apparaît plutôt intuitive pour les nouvelles sorties. Ou alors il faut considérer que le choix d'une programmation diversifiée opère *naturellement*, en s'intéressant à différents films pour toucher tous les publics ?

L'UGC-Ciné-Cité La Défense programme, cela est certain, des films bien différents les uns des autres, dans les styles, la démarche, l'économie de la réalisation, et en fonction d'une certaine cinéphilie, qu'il convient d'examiner (3). Avant tout, ce cinéma est à rapprocher du modèle canonique des Halles à la programmation hautement diversifiée (1). Aussi, la diversité pose la question du divertissement et du 7^e art et de leur imbrication (2).

1. Les Halles, un modèle cosmopolite

L'UGC-Ciné-Cité Les Halles est le référent du groupe UGC, par son gigantisme, sa modernité, sa fréquentation et programmation hétéroclites. Il est le cinéma le plus fréquenté d'Europe¹⁸⁹, mais aussi le plus grand disposant aujourd'hui de 37 salles (depuis 2014). Né en 1992, le cinéma est au cœur de Paris, à Châtelet, dans le centre commercial « Les Halles ». Progressivement agrandi au fil des années et remanié (le cinéma proche L'Orient-Express sera fermé au profit de l'agrandissement du Ciné-Cité). L'UGC-Ciné-Cité Les Halles est aujourd'hui situé dans un carrefour cinéphilique : il est en effet positionné aux côtés du

¹⁸⁸ FREDERIC SOJCHER, *Pratiques du cinéma*, Archimbaud Klincksieck, 2011, première partie « L'économie de la réalisation »

¹⁸⁹ David Sfez, « UGC face à la révolution du numérique », *L'Express L'Expansion*, High Tech, juillet 2010

Forum des Images¹⁹⁰ et de la Bibliothèque du film François Truffaut¹⁹¹, dans la « rue du cinéma », voie souterraine des Halles. Le succès de ce cinéma est incontestable, il est souvent même le référent pour mesurer la fréquentation des premières séances. A quoi tiendrait ce succès ? A son emplacement stratégique, et son aménagement de l'espace, il a été conçu par le même architecte que celui de l'UGC La Défense, Alberto Cattani, dans l'idée « de se fondre de manière harmonieuse au sein du centre commercial ». ¹⁹² Rénové à plusieurs reprises, l'UGC-Ciné-Cité Les Halles s'est considérablement agrandi, et a terminé son opération de numérisation en 2010¹⁹³. Accessible, proposant un large choix, le spectateur peut faire son choix sur le moment, en fonction du film de son choix et de l'horaire qui lui convient. L'installation de ce cinéma a véritablement importé une nouvelle manière de consommer le cinéma, dans l'instant. En cela, il est indubitablement le modèle de l'UGC-Ciné-Cité La Défense : si celui-ci n'est pas intégré dans un espace cinéphilique, l'introduction de films de répertoire compense en quelque sorte ce hiatus.

Le succès de l'UGC-Ciné-Cité Les Halles s'explique sans nul doute aussi par sa programmation hétéroclite. Compte tenu du nombre important de salles, et du positionnement du cinéma, à la fois au centre de la capitale et dans la « rue du cinéma », une programmation cinéphilique cosmopolite séduit depuis des années. Certains films très peu diffusés trouvent parfois leur meilleure exposition dans ce cinéma : récemment on pensera par exemple au film indépendant *States of Grace*¹⁹⁴, diffusé dans 6 salles parisiennes, dont ce cinéma. Le pluralisme de l'offre de ce cinéma, et son engagement pour la diversité, font de lui la pierre angulaire du réseau d'exploitation UGC : à la fois tourné vers le divertissement et l'évènementiel (de nombreuses avant-premières ont lieu dans l'enceinte du cinéma), mais aussi vers un cinéma « indépendant », « d'auteur », qu'il soit *porteur* ou plutôt *résistant*.

¹⁹⁰ ancienne Vidéotheque de Paris, existe depuis 1988

¹⁹¹ la bibliothèque du cinéma François-Truffaut ouvre ses portes le 5 décembre 2008

¹⁹² www.forumdeshalles.com

¹⁹³ « UGC à l'offensive », *Ecran-Total*, n°818, 22 septembre 2010

¹⁹⁴ *States of Grace (Short term 12)*, premier long métrage de Destin Cretton, sorti en France le 23 avril 2014

2. Divertissement versus 7^e art : quelles consommations possibles ?

Lorsque l'on aborde le cinéma « d'art et essai » on pense au cinéma artistique, et de fait aux artistes, aux orfèvres du cinéma. On pense donc au cinéma comme « art ». Difficile alors de comprendre comment certains blockbusters, même si une efficacité certaine, un travail et des talents sont clairement identifiables, qui ne possèdent que rarement une autonomie de pensée, pourraient rejoindre cette histoire du cinéma en tant que 7^e art. Le cinéma, est aussi, un divertissement, comme le théâtre, et tous les spectacles, mais peut être plus encore, en ce qu'il est un média de masse. Pourquoi opposer le contenu artistique au divertissement ? D'autant plus que ces notions peuvent être perçues de manière différente selon le regard qui se pose dessus : un spectacle cinématographique peut être par exemple divertissant parce que justement enrichissant sur le terrain artistique et expérimental.

Dans un texte d'Alain Badiou, « du cinéma comme emblème démocratique »¹⁹⁵, ce dernier décortique par la philosophie le rapport entre art de masse et élitisme. Pour commencer, il entend par art de masse, le fait que des chefs d'œuvre « que la culture savante –ou dominante, peu m'importe- déclarés incontestables, sont vus et aimés par des millions de gens de tous les groupes sociaux au moment même de leur création. »¹⁹⁶ Il insiste ainsi sur plusieurs composantes : le fait que le cinéma soit un art, ainsi donc « l'art de masse » renvoie au succès massif d'une œuvre artistique telle que reconnue par la culture dans sa globalité ; il insiste également sur le caractère contemporain de l'œuvre qui fait la force d'un succès dans l'immédiateté de la production de l'œuvre. Ces phénomènes de succès large au présent se produisent, Alain Badiou évoque à cet effet les films de Charlie Chaplin, qu'il range sous la catégorie qu'il baptise « l'humanité générique, soit l'humanité soustraite à ses différences »¹⁹⁷ où Charlot est « un représentant de l'humanité « populaire » »¹⁹⁸ ; mais il évoque aussi *L'Aurore* de Murnau et son incroyable succès aux Etats-Unis. Pourtant « l'art de masse » est pour Alain Badiou une notion paradoxale en ce qu'elle renvoie par la masse à une catégorie politique propre au communisme ou du moins à la « démocratie active »¹⁹⁹ d'une part et à la nature aristocratique de l'art d'autre part (par sa refonte formelle, sa sophistication et sa complexité). Selon lui, le cinéma est par essence, de part l'image un art de masse en ce que l'image est justement hypnotique et fascinante, pour son rapport à la réalité, son trouble

¹⁹⁵ ALAIN BADIOU, « Du cinéma comme emblème démocratique », dans *Critique Cinéphilosophie* 692-693, Revue générale des publications françaises et étrangères, édition de Minuit, 2005

¹⁹⁶ *Ibidem*, page 5

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ *Ibidem*, page 6

ontologique. Ensuite, en ce qu'il *transforme le temps en perception*, pour reprendre Deleuze, il déplace le temps en représentation vécue comme « organisation distanciée du temps »²⁰⁰, ce qui donne au moment vécu de la projection un caractère enchanteur. Il considère aussi que le cinéma peut emprunter aux autres formes artistiques mais qu'il opère une sorte de « démocratisation en acte »²⁰¹ des autres arts, les rendant plus accessibles, directs, moins complexes et élitistes. Aussi, le rapport entre l'art et le non art qui caractérise le cinéma, parce qu'impur, parce que prélevant toujours une portion des éléments non artistiques, fait de lui un art de masse, vulgaire et accessible quand bien même le film contiendrait un raffinement extrême : il est possible de le pénétrer par le non art, et ensuite de s'élever à l'art, de se laisser happer par l'artistique, l'esthétique, la construction. Enfin, le cinéma apparaît pour Badiou comme le « réservoir de figures de la conscience »²⁰², en ce qu'il « propose une sorte de scène universelle de l'action »²⁰³, où la figure humaine, confrontée à des dilemmes et réalités, agit en miroir de la condition humaine du spectateur.

De ce point de vue l'opposition entre art et phénomène de masse, constitue le fondement même du plaisir de cinéma. Cette opposition triviale, est aussi truculente que l'étaient les tragédies grecques que Badiou nomme « le cinéma de l'Antiquité »²⁰⁴. De ces innombrables spectacles, ne sont venus jusqu'à nous que des chefs d'œuvres immanents ayant survécus au temps, mais des milliers de « navets »²⁰⁵ ont exercés leurs charmes pour donner corps aux mille conflits de la vie humaine. Sans pour autant opérer de distinction entre les chefs d'œuvre cinématographique et le cinéma reconnu par telle ou telle instance de légitimation, Alain Badiou démontre comment le cinéma est par essence, un art irrémédiablement tourné vers l'humanité, le quotidien, le populaire, quand bien même des talents d'essence aristocratiques opéreraient. Ce qui rend alors le chef d'œuvre de cinéma possiblement accessible, ce qui n'a jamais été le cas de la peinture, de la littérature, de la poésie etc. dans les mêmes proportions. L'histoire du cinéma nous indique effectivement que certains films ont réussi pour « certaines grandes œuvres, à joindre les deux bouts »²⁰⁶.

²⁰⁰ *Ibidem*, page 8

²⁰¹ *Ibidem*, page 9

²⁰² *Ibidem*, page 7

²⁰³ *Ibidem*, page 11

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Frédéric Sojcher, page 16

3. Quelle expérience de l'art et essai à l'UGC-Ciné-Cité la Défense pour quelle cinéphilie ?

Au cours du premier entretien mené par Frédéric Sojcher, Michel Reilhac déclare au sujet de la diffusion du cinéma d'art et essai : « je pense qu'il faut remettre en cause la salle comme unique moyen de voir les films car l'essentiel du public potentiel pour les films d'auteur n'est pas à proximité d'une salle art et essai »²⁰⁷, il poursuit « par exemple, comment satisfaire le désir de cinéphilie, désir fort et vivant, pour un spectateur qui ne vit pas près d'une salle art et essai ? »²⁰⁸. En effet, au vu du nombre de films grandissants sortant en salles chaque année, il apparaît de plus en plus difficile de donner une bonne visibilité à chaque film. De plus l'augmentation du nombre de copies pour les films porteurs, conduit à mettre en avant certains titres au détriment des autres films. La passion cinéphilique résiduelle, celle qui peut être existe encore, a parfois du mal à trouver sa juste place. Parce qu'elle désigne un amour du cinéma, une recherche à part entière autour du médium, une pratique de spectateur-critique actif, et qu'elle a fait date. La cinéphilie, « cette vie qu'on organisait autour des films »²⁰⁹, désigne ce qui « s'était passé avant »²¹⁰, elle renvoie à une époque (de l'après guerre aux années soixante dix grosso modo), où l'amour du cinéma « allait englober aussi bien les films, les cinéastes, que les critiques ou les spectateurs »²¹¹. Aujourd'hui devenue selon Antoine de Baecque un « objet d'histoire »²¹², la cinéphilie se donnait la mission d'écrire l'histoire du cinéma au présent, engendrant « des rites de regard, de parole, d'écriture »²¹³. Le groupe cinéphile, véritable « communauté d'interprétation »²¹⁴, produit par la gestation de son regard une épaisseur réflexive englobant le cinématographique, (art, pratique, expérience etc.), l'histoire, la critique d'art, et autres disciplines permettant d'enrichir et de mettre en perspective ce regard. Ce regard, catalyseur d'un art alors en quête de légitimité (années cinquante et soixante) opère dans une forme de subversion, comme à rebours de l'*impur* consubstantiel au médium, produisant une forme de contre-culture qui lui est propre. Si la cinéphilie est résolument lié à une forme d'érudition, de curiosité, elle jette toujours

²⁰⁷ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Michel Reilhac, page 27

²⁰⁸ *Ibidem*

²⁰⁹ ANTOINE DE BAECQUE, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Pluriel, 2003, page 9

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ *Ibidem*, page 10

²¹² *Ibidem*, page 11

²¹³ *Ibidem*, page 14

²¹⁴ *Ibidem*

davantage son dévolu sur des films « artistiques », du moins qu'elle appréhende comme tel. Mais plusieurs cinéphilies cohabitent alors, opérant des lectures différentes, des classements et érigeant des temples cinéphiliques à différents films et cinéastes. L'apprentissage du regard, le désir de voir et sublimer qu'ont façonnées ces années de cinéphilie sont encore palpables aujourd'hui. Comment mesurer cette passion cinéphilique aujourd'hui, alors que les petites salles de quartier, les ciné-clubs, ont fermés à tour de rôle ? Comment UGC, et notamment l'UGC la défense récupère une partie de cette fantasmagorie cinéphilique ?

Le fait qu'UGC ait créé la carte d'abonnement illimité, mais aussi que les salles UGC répondent aux mêmes normes logistiques et soient homogènes, identifiables, a pour vocation de mettre en place pour le spectateur potentiel un « club » de cinéma. Tout un processus marketing accompagne le spectateur autour de la projection filmique, induisant des normes de consommation (attraction autour du cinéma, confiserie etc.) et étirant le spectacle en dehors de la salle (magazine gratuit présentant interview, films à venir, films actuellement exposés, sorties DVD etc.). Une série de labels déjà cités auparavant permettent de guider le spectateur, en lui offrant un grand nombre de films (surtout bien sûr dans les multiplexes), incarnant ainsi une offre cosmopolite en elle-même : l'UGC des Halles est à ce sujet exemplaire, il permet de concentrer sur le même lieu un panel large de films, rendant la programmation audacieuse par ses écarts, jamais perçue comme bornée ou fermée.

A l'UGC-Ciné-Cité La Défense, à côté d'une offre large de films de première exclusivité, la présence de films de répertoire est intéressante à plusieurs titres : elle incarne en matière de cinéphilie une forme d'anachronisme, elle consacre une forme de hiérarchisation rendant la programmation plus personnalisée, capable de consacrer une historicité du cinéma dans un lieu revendiqué pour ces installations modernes.

En 1997, le groupe UGC lance le concept de la boîte à films à l'UGC Apollo de Nantes, où un large choix de films de reprise est diffusé à un tarif préférentiel. L'UGC-Ciné-Cité La Défense propose également des films de reprise aux côtés des films de répertoire et de première exclusivité : le cinéma étudié devient ainsi une sorte de laboratoire de projection cinématographique, consacrant trois niveaux de projection et de perception, allant des films d'aujourd'hui, aux succès d'hier, et enfin aux classiques incontournables, parfois un peu oubliés, ou du moins méconnus par certaines générations de spectateurs. Certains films de répertoire proposés à la Défense dans les premières séances présentaient le même attrait pour le film « maudit » : on pouvait voir par exemple *La porte du Paradis*²¹⁵, *La nuit du*

²¹⁵ *La porte du Paradis*, Michael Cimino, 1985

*chasseur*²¹⁶, *Il était une fois en Amérique*²¹⁷, tous trois victimes de féroces insuccès lors de leur première sortie en salles, ayant obtenus par la suite un succès quasi-mythologique, sous l'égide cinéphilique. Ainsi, l'UGC La Défense entretient sous cet angle un rapport ténu à la cinéphilie dans son histoire, en proposant de redécouvrir des chefs d'œuvre du passé dans le même espace qui consacre des films de première exclusivité, mettant en place différents regards, où la mémoire et le contemporain se croisent.

L'engagement du groupe UGC pour certains films, pour une certaine forme d'exploitation cinématographique est également intéressante à ce sujet : on se souviendra de l'engagement de programmation en 2008 opéré par UGC aux Halles et à la Défense pour le film *Comme une étoile dans la nuit*²¹⁸ de René Féret, qui a dû entrer dans une lourde lutte pour obtenir une cinquantaine de copies à travers la France : « A Paris, le film sortira au Lincoln, aux 7 Parnassiens et au Cinéma des cinéastes. Bertrand Cocteau, le programmeur d'UGC a immédiatement décidé de le sortir à l'UGC des Halles et à la Défense. MK2 le programmera dans au moins deux salles, le Hautefeuille et le MK2 Bibliothèque. « Ce n'est pas un film facile, mais les vrais amoureux du cinéma ont décidé de le soutenir », se félicite René Féret »²¹⁹. Ce genre de véritables choix de programmations, opérés aux côtés des films envisagés comme « incontournables », permet d'incarner véritablement la programmation d'un cinéma, consacrant une forme de cinéphilie.

D'autant plus que, avec la carte UGC, un spectateur peut se rendre aujourd'hui dans de multiples salles, notamment « Art et Essai », lui donnant accès à un maillage diversifié. Quelle est l'importance de la salle, pour une diffusion d'un film artistique ? Comment se traduit la politique de qualification de la salle Art et Essai du point de vue des films expérimentaux, artistiques ?

²¹⁶ *La nuit du chasseur*, Charles Laughton, 1955

²¹⁷ *Il était une fois en Amérique*, Sergio Leone, 1984

²¹⁸ *Comme une étoile dans la nuit*, René Féret, 2008

²¹⁹ « Une aide pour les films vraiment indépendants », Cahier des exploitants n°80, *Ecran-Total*, 2008

Troisième partie : L'Art et Essai à l'épreuve de l'UGC-Ciné-Cité la Défense, état des lieux et enjeux

Le groupe UGC s'est parfois distingué pour ses choix de programmation, essentiellement à l'UGC-Ciné-Cité Les Halles, mais prône également des accords de programmation entre distributeurs et exploitants pour assurer une durée d'exposition minimale aux films choisis, permettant aux films d'optimiser leur chance de succès. Face au nombre grandissant de sorties de films, il faut bien pourtant opérer un choix, une forme de hiérarchisation, tous les films ne pouvant pas être exposés avec la même envergure. De plus, lorsque certains choix de programmation, quand bien même motivés par des convictions personnelles engagées, se recourent, certains films peuvent être favorisés au détriment d'autres. Des ententes de programmation opèrent à différents stades : les salles reconnues Art et Essai proches géographiquement ou non peuvent par exemple se regrouper pour justement organiser une plus juste distribution des films. De même, un groupe comme UGC peut décider de répartir géographiquement les films qu'il distribue. Dans la même région ou ville, il est parfois judicieux pour un groupe d'optimiser la distribution de films, pour obtenir une diversité de programmation et tester les goûts du public. Ces pratiques propres à la programmation ne peuvent opérer que lorsque des salles se réunissent, soient parce qu'elles appartiennent au même groupe, soit parce qu'elles se rejoignent par solidarité, pour œuvrer de pair. A quel niveau d'« indépendance » une salle peut-elle opérer ses choix de programmation ? A quoi correspond-il lorsque les salles s'associent ?

La question de la diversité, est également fonction de ces enjeux, dans le sens où elle dépend du niveau d'indépendance de la salle qui promeut tel ou tel film. Il apparaît évident que « la diversité des offres et des acteurs est un facteur essentiel au bon fonctionnement des industries culturelles »²²⁰. Par bon fonctionnement, on peut entendre efficacité, diversité des programmes et activités proposées, sur tous les supports de diffusion. Aussi, le marché demande parfois à être régulé, afin de garantir une forme de diversité et notamment de libre concurrence, surtout lorsque certains acteurs se trouvent en position dominante. Mais la régulation elle-même peut générer des dangers comparables à la position dominante : « le renforcement des corporatismes, qui cherchent en permanence à garantir l'activité des acteurs existants, y compris les 'petits' et les 'indépendants', sans que ceux-ci aient à se soucier des

²²⁰ Serge Siritzky, « Indépendants, interdépendance et diversité », *Ecran-Total* n°642, 2007

‘consommateurs’ »²²¹. Aussi les grandes entreprises peuvent quant à elle limiter leurs risques en les mutualisant...

Une diffusion diversifiée se mesure donc aussi au moyen des supports de diffusions, de leur fonctionnement et stratégie. Les salles de cinéma ne sont pas les mêmes, elles ne visent pas les mêmes publics, certaines sont aidées par l’Etat, notamment les salles Art et Essai. La protection des films recommandés art et essai passe par l’encouragement de ces salles Art et Essai. Que penser alors de la diffusion de films justement « art et essai » dans des salles privées ? Comment mesurer la concurrence entre une salle Art et Essai et une autre salle ? Quels bénéfices pour les films eux mêmes ? Réexaminer la procédure de recommandation des films opérée par l’Association française des cinémas d’Art et d’Essai sous l’angle du clivage entre salle Art et Essai et autre salle apparaît ici nécessaire.

L’examen du statut de la salle Art et Essai au regard du contre-modèle de la Défense (I) permettra d’examiner l’efficacité de la diffusion des films artistiques et expérimentaux (II) d’un réseau à l’autre.

²²¹ Ibidem

I. La salle Art et Essai

C'est par le biais d'une convention entre l'AFCAE et le CNC que sont mises en place les modalités de recommandation des films « art et essai ». Comme vu précédemment, lorsque la proportion de diffusion de ces films est forte, combinée à des critères sociologiques, une salle de cinéma peut obtenir le statut Art et Essai, et recevoir à ce titre des aides étatiques. Le lien entre films « art et essai » et salles de cinéma fonde l'articulation de l'aide : « le classement art et essai a pour objectif de soutenir les salles de cinéma qui exposent une proportion conséquente de films recommandés art et essai et qui soutiennent ces films souvent difficiles par une politique d'animation adaptée »²²². Cette aide soutient ainsi la mise en valeur de films artistiques, souvent fragiles, opérée par la salle Art et Essai par une diffusion souvent plus « cinéphilique » que dans les grands réseaux : on estime souvent en effet que les films seront mieux entourés, sinon prolongés par des brochures d'information, des débats précédant ou clôturant la projection etc. Aussi, des labels particuliers permettent de mettre en exergue les qualités d'un film et l'identité de la salle Art et Essai qui investit souvent un ou deux domaines particuliers : Recherche et Découverte, Jeune Public, Patrimoine et Répertoire.

Quelle est la proportion des films « art et essai » dans les salles Art et Essai ? « Parmi les 3 111 films recommandés Art et Essai diffusés dans les salles en 2005, 2 931 films ont été programmés dans au moins un cinéma classé Art et Essai. Ainsi la très grande majorité des films recommandés sont exposés dans les salles classées (94,2% en 2005). »²²³ Ceci semble assez logique puisque salle et film sont liés dans la qualification même de la salle : seule la salle diffusant une importance part de films art et essai pourra obtenir le titre. Tout un système de calculs par rapport au positionnement, au positionnement, aux activités connexes à la projection est mis en place par la Commission, mais les critères essentiels demeurent la proportion de films art et essai (critère premier : le nombre de films art et essai), et la diversité des films art et essai. Tous les ans, les établissements concourent au maintien ou à l'institution de ce titre.

Quels clivages rencontre l'opposition entre une salle Art et Essai et un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense ? (A) Comment a évolué la recommandation de films arts et essais et quelles conséquences pour les salles, et les films ? (B).

²²² www.cnc.fr

²²³ L'exploitation des films recommandés Art et Essai, Rapport CNC, octobre 2006, page 25

A. La Défense, contre-modèle de la salle art et essai : quels clivages ?

La première destination d'un film de cinéma, reste la salle. Dans « l'Atlas 2007 » des salles de cinéma des *Cahiers*, un article « Dans un fauteuil » remet en perspective la salle de cinéma : « c'est d'abord un lieu. Où le bâtir dans la ville ? Comment le construire ? Quels équipements lui adjoindre ? A quel moment passer à la projection numérique ? Et enfin « à quoi sont les sandwiches » comme le demande l'exploitant Nanni Moretti au barman de son cinéma le Nuovo Sacher, à Rome »²²⁴. La programmation d'une salle, mais aussi son positionnement, son histoire, sa gestation, sa politique de gestion etc. font partie de son identité. Il existe aujourd'hui différents modèles de salle de cinéma dans le paysage de l'exploitation française. Tous ces modèles mettent en valeur différemment les films et l'expérience de projection filmique. Avant tout, la salle est un espace permettant de mettre en relation un désir de cinéma, et des spectateurs. La salle est aussi une bâtisse, fermée à la lumière, donnant tous ses droits à un écran de projection. Elle est enfin, partie prenante d'une expérience collective, urbaine, ou péri-urbaine.

Un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense, et le type de salles « nouvelle génération » qu'il représente, peut apparaître en opposition avec une petite salle Art et Essai, peut être même en concurrence (1), ce qui permet d'aborder la question de l'état actuel des salles Art et Essai (2).

1. L'UGC-Ciné-Cité La Défense et la salle Art & Essai

Malgré des clivages évidents, le système français en matière d'exploitation est basé sur une forme de redistribution et ceci pour l'ensemble des salles de cinéma, par le biais d'une taxe prélevée sur les entrées en salles de spectacle cinématographiques, la TSA (taxe spéciale additionnelle), reversée ensuite dans le domaine de la production pour assurer la création de nouveaux films de cinéma. Ainsi, le secteur de l'exploitation participe directement, toutes salles confondues, au cinéma de demain. Ceci est l'une des pierres angulaires du système français en matière de création cinématographique, permettant de produire de nouveaux films avec les succès de l'année précédente.

Il est évident qu'il existe une différence majeure entre un cinéma privé comme celui de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, et une salle bénéficiant de l'aide Art et Essai. La première est bien sur le fait que la salle Art et Essai est par le truchement de l'aide missionnée par le CNC

²²⁴ Jean-Michel Frodon, Charlotte Garson, « Dans un fauteuil », Atlas 2007, *Les Cahiers du Cinéma*

(et donc par extension par le Ministère de la Culture), pour assurer une exploitation diversifiée et animée. D'un côté il y a donc un acteur totalement privé, le multiplexe UGC et de l'autre, un partenaire de politique culturelle publique, le cinéma d'art et essai, oeuvrant pour la diversité et la mise à disposition d'œuvres artistiques. Qu'est-ce que la salle Art et Essai ? Est-elle réellement « indépendante » et à quel niveau ? Non, pas à proprement parler, si l'on pense par exemple au fait que la salle « MK2 Beaubourg », affiliée donc au groupe MK2, jouit de ce statut. Est-elle également forcément de petite dimension ? Non plus, même si cela est pourtant aujourd'hui la norme, si l'on pense au complexe classé Art et Essai « Etoile Lilas » récemment mis en place.

Pourtant, le classement repose bien sur une série de critères, qui au delà de l'identification d'œuvres « recommandées art et essai », sont mesurables : la diversité de la programmation est également évaluée (une offre de films minimum doit avoir été proposée), la durée d'exposition des titres (plus elle est longue, plus la salle a la chance d'obtenir le statut Art et Essai), le contexte concurrentiel et la zone géographique sont également pris en compte, le poids de l'exploitant dans la gestion de son accès aux films (relatif au rapport de force entre exploitant et distributeur), les séances accordées aux films « fragiles », l'effort sur la version originale, la politique d'animation. Ainsi l'identité de la salle, sa passion cinéphilique pour les œuvres plus rares, une diffusion plus adaptée à la mise en circulation d'un film (temps d'exposition plus long) permettant d'opérer un bouche-à-oreille, sont essentiels pour obtenir ledit statut.

En quoi les modalités de consommation d'une salle Art et Essai diffèrent de celles d'un multiplexe nouvelle génération ? Les tarifs sont souvent plus élevés dans un cinéma multiplexe dont le confort de projection est avéré. Aussi, le multiplexe dispose d'un plus grand choix de films, d'un plus grand nombre de salles. La salle Art et Essai est souvent de taille modeste, à l'image des salles de cinéma de quartier. D'ailleurs, certaines salles Art et Essai, notamment dans les grandes villes, comme à Paris, sont souvent des salles qui ont marqué l'histoire de l'exploitation comme *Le Champo* (qui ouvre ses portes en 1938) *Le Reflet Médicis* (ancien théâtre transformé en cinéma en 1964) *La Filmothèque du quartier latin* (cinéma fondé en 1966), tous trois situés dans le 6^e arrondissement²²⁵. La salle Art et Essai, plus petite, apparaît plus autonome et plus proche de son public, avec une attention particulière portée à l'évènementiel, aux débats et rencontres fréquents. Les choix de programmation se portent en théorie sur des films résistants, ayant une visibilité réduite. Le

²²⁵ rue Champollion

fait que différents modèles de salle existent doit garantir une programmation différente sur l'ensemble du territoire. Le problème, c'est qu'en pratique, ceci n'est pas toujours le cas : ces deux « systèmes » de salles, privés ou à mission publique, programment parfois les mêmes films. Il apparaît parfois qu'une diversité de lieux ne garantit pas toujours parfaitement une diversité de programmation, notamment si l'on pense à la catégorie de films d'auteur « porteurs », capables de trouver un public important.

Des cinémas comme celui de l'UGC La Défense semblent incarner les cinémas de demain, ils sont, vis à vis du réseau Art et Essai, souvent perçus comme de dangereux concurrents. En effet, le groupe UGC appartient à la famille des grands circuits de diffusion, au même titre par exemple que Pathé-Gaumont, et MK2. Le fait que tous ces réseaux exploitent parfois les mêmes titres, conduit à une forme de concurrence. En quoi de tels réseaux, fragilisent les salles Art et Essai ? Tout d'abord ces réseaux peuvent exercer une forme de mainmise en matière de distribution, rendant certains titres jugés porteurs inaccessibles ou peu nombreux pour d'autres salles. Ensuite, organiquement, le multiplexe en lui même, peut nuire au réseau Art et Essai dans la mesure où l'importance du nombre de salles le conduit à capter une part du public art et essai, en diffusant certains titres. Souvent, les titres que l'on retrouve à la fois dans les réseaux Art et Essai et dans les circuits importants sont des films d'auteur porteurs : par exemple, les films de Tarantino, Scorsese, Allen etc., sont souvent diffusés dans la totalité du secteur de diffusion. Or, ces films sont souvent justement ceux qui permettent aux salles indépendantes de trouver une certaine stabilité financière.

En 2007, les assemblées générales de l'AFCAE et de du SCARE (Syndicats des Cinémas d'Art de Répertoire et d'Essai) dénoncent une offensive menée par certains circuits puissants sur le réseau Art et Essai, notamment par le biais des pratiques tarifaires (notamment la carte illimitée UGC alors en procédure d'association avec MK2). Pour certains, les grands groupes d'exploitation constituent une grave menace pour l'Art et Essai : Stéphane Goudet²²⁶ voit dans la grande variété des titres diffusés chez UGC et la politique tarifaire « une troisième offensive menée par les grands groupes pour contester l'intervention publique sur les salles »²²⁷. De ce point de vue, le clivage qui peut exister entre la salle Art et Essai, et les grands réseaux d'exploitation peut être politique. Le fait qu'il y ait une sorte de clivage n'est pas surprenant dans la mesure où les grands réseaux captent une part importante d'entrées en salles, et que ces entreprises cherchent sans cesse à marquer la différence,

²²⁶ directeur artistique du cinéma Le Méliès à Montreuil jusqu'en 2013, critique de cinéma, universitaire

²²⁷ « L'art et essai en lutte contre les pressions », Ecran-Total, n°659, 23 mai 2007

compte tenu des aléas de la fréquentation en salle. Certains contrôles peuvent être plus que nécessaires pour lutter contre les abus de position dominante, pour équilibrer le maillage territorial, et la diversité de l'offre. Il arrive en effet que certaines salles de cinéma multiplexe ne soient pas construites au regard des principes de concurrence, aussi comme vu précédemment la construction de ces projets nécessitent une autorisation administrative. Aussi, certaines pratiques tarifaires, si jugées abusives, peuvent être également être prohibées. Si un exploitant a parfois intérêt pour se rentabiliser à pratiquer des baisses de prix, mais les pratiques de prix abusivement bas sont interdites²²⁸, parce qu'elles peuvent concurrencer le reste du secteur de l'exploitation, et surtout les réseaux les plus fragiles.

L'installation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense, qui faisait plutôt l'objet d'un remaniement (déplacement d'un précédent établissement au sein du centre commercial) n'a pas fait l'objet de conflits particuliers. En revanche, concernant le groupe UGC, des procédures d'examen liées à la création de la carte illimitée furent mises en place. Aussi, le groupe lui-même se retourna contre des cinémas municipaux comme le Georges Méliès de Montreuil pour abus de position dominante, alors que celui-ci visait à s'agrandir, bénéficiant de subventions... La salle Art et Essai peut elle aussi être concurrentielle.

Quel est l'état actuel des salles Art et Essai ? Dans quelle forme de résistance s'inscrivent-elles ? Est-il possible de mesurer qualitativement la diffusion d'un cinéma artistique et expérimental dans ces salles ? Quelle relation établir entre la diversité des films et celles des lieux de diffusion ?

2. La salle Art et Essai, entre résistance et innovation

Existe-t-il une typologie de la salle Art et Essai ? En 2013, 1 106²²⁹ établissements ont été classés, représentant une enveloppe budgétaire de 14 324 096 euros²³⁰. Elles sont des salles indépendantes au titre d'une non-appartenance à un groupement national ou à un groupement de salles important. Aidées par l'Etat, elles peuvent être de statut privé, mais elles peuvent aussi être issues d'association à but non lucratif ou avoir le statut de salles municipales. Les salles choisies disposent d'aides proportionnelles à leur besoin, en fonction des films qu'elles programment, de la politique d'animation qu'elles proposent, mais aussi en fonction de la taille, de l'emplacement, de la politique culturelle des salles. Il est difficile vu

²²⁸ sur le fondement de l'article L.420-5 du Code de Commerce

²²⁹ www.art-et-essai

²³⁰ ibidem

le nombre important de salles Art et Essai de comprendre pour chacune leur fonctionnement. Elles sont, confrontées à une série d'enjeux similaires : maintenir leur subvention, fidéliser leur public, la recherche de profit, la recherche éventuelle de regroupement ou partenariat. Certains cinémas qualifiés Art et Essai misent sur le caractère personnel, cinéphilique du lieu, comme par exemple le *Grand Action*²³¹, salle du quartier latin aujourd'hui sous la direction d'Isabelle Gibbal-Hardy. Le cinéma a du être réaménagé afin « d'offrir au spectateur un niveau de confort et des conditions de projection optimums. »²³², il participe d'une véritable politique de programmation, tourné vers le cinéma européen, surtout anglophone pour des films de répertoire ou récents, et garde les films à l'affiche « aussi longtemps que le public les plébiscite »²³³. Un accompagnement du spectateur, est mis en place, notamment à travers toute une série d'évènements, accueillant spécialistes et spectateurs autour de rencontres, débats et avant-premières.

Singulières mais souvent fragiles, les salles Art et Essai ont rencontré de nouveaux enjeux au fil des ans. Il apparaît qu'à l'échelle mondiale, ces salles de la diversité disposent d'un pouvoir de négociation assez faible face aux distributeurs, et sont souvent contraintes de diffuser des titres médiatisés pour rentrer dans leurs frais. En France, il apparaît qu'en « matière de diversité cinématographique, la France a une offre probablement inégalée dans le monde ; il ne s'agit pas de s'en enorgueillir à bon compte, plutôt de souligner que c'est le fruit d'un long combat »²³⁴. Les nouveaux défis du secteur art et essai consistent à rendre attractive une offre diversifiée et engagée, en insistant sur un effort de modernisation, cinéphilie et convivialité. Un cinéma comme le complexe art et essai de la Porte des Lilas, installé en périphérie de territoire urbain témoigne de nouvelles stratégies visant à moderniser l'expérience de projection de films art et essai. Différemment, la récente rénovation et réhabilitation du *Louxor*²³⁵ (à l'identique, dans un cadre art déco emprunt d'égyptomanie) entre dans une perspective de mise en valeur historique et cinéphilique d'une salle mythique : il s'agit de « ressusciter un établissement inscrit aux monuments historiques »²³⁶ ; « d'intégrer

²³¹ salle mythique, autrefois le *Celtic*, puis le *Studio Jean Cocteau*

²³² « Le Grand Action mise sur la convivialité », Cahier des exploitants, *Ecran-Total*, 5 mars 2008, n°79

²³³ Ibidem

²³⁴ Laurent Creton, « Le devenir des salles d'art et essai : éléments d'économie politique », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 196

²³⁵ cinéma mythique du 10^e arrondissement, édifié en 1921, fermé en 1983

²³⁶ Laurent Creton, « Le devenir des salles d'art et essai : éléments d'économie politique », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 197

dans un quartier en mutation un élément structurant et culturel »²³⁷ ; « exploiter un cinéma à vocation art et essai à taille humaine, dont la visée est de toucher tous les types de spectateurs diversifiés »²³⁸ ; instaurer une « délégation de service public, avec un cahier des charges culturel précis, articulant logiques d’insertion et projets culturels »²³⁹. La salle Art et Essai est ainsi parfois une salle historique, rappelant le lien ténu qui peut exister entre création et révélation de cette création. L’importance de la diffusion cinématographique dans la reconnaissance artistique a fait date, puisse-t-elle encore assurer ce rôle vital dans l’avenir.

²³⁷ Ibidem, page 198

²³⁸ Ibidem

²³⁹ Ibidem

B. Evolution de la définition de « l'Art & Essai »

Quels sont les enjeux de la définition juridique de l'art et essai, et de son application ? Même si la salle est attachée à cette définition, prise comme miroir de la création artistique audacieuse, il apparaît que les films sélectionnés par l'AFCAE se retrouvent aussi largement en dehors du réseau Art et Essai, comme dans l'UGC-Ciné-Cité La Défense.

Quel équilibre a été pensé en instaurant le dispositif Art et Essai et comment a-t-il évolué ? (1). Comment la salle peut être le miroir fidèle de la création de demain ? (2).

1. Dispositif « Art & Essai » : Enjeux et évolution du modèle

Lorsque des salles parisiennes comme *Le Champo*, *Le studio des Ursulines*, etc., sont désignées Art et Essai, c'est aussi parce que ces mêmes salles incarnent une certaine vision de la diffusion engagée. L'AFCAE, qui détermine quels films sont « recommandés art et essai » chaque année est avant tout issue d'un regroupement entre des directeurs de cinémas parisiens et des critiques de cinéma, dans les années cinquante : « cette création est indissociable d'une tradition qui prend ses racines dès les années 20 »²⁴⁰. L'idée d'une telle association est née dans le but de montrer des films non diffusés, et pourtant chéris par certains critiques. Les premiers membres de l'Association Française des Cinémas d'Art & Essai, à savoir les directeurs des salles Les Ursulines, les Agriculteurs, le Studio Parnasse, le Cardinet et le Studio de l'Etoile²⁴¹, agissaient de concert avec les critiques de cinéma comme Jean de Baroncelli : cette combinaison est intéressante, parce qu'elle montre l'importance du critique d'art dans la découverte artistique, au sein de la diffusion. Très vite, d'autres salles de cinéma à la programmation originale se joignirent à l'AFCAE comme le Panthéon, la Pagode etc., à Paris, mais aussi des cinémas de province à Aix-en-Provence, Besançon, Bordeaux, Caen, Grenoble, Marseille, Montpellier, Nantes, Strasbourg, Toulouse²⁴².

En 1962, le classement des salles Art & Essai se met en place, il est intégré à la politique culturelle française. Le classement est basé sur la politique de la programmation des films : l'attention est portée aux « films innovants et créatifs sur le plan cinématographique »²⁴³, « classiques forgeant les bases de la cinéphilie »²⁴⁴, « cinématographies peu diffusées

²⁴⁰ www.artetessai l'AFCAE, 50 ans d'amour du cinéma

²⁴¹ ibidem

²⁴² ibidem

²⁴³ Ibidem

²⁴⁴ Ibidem

apportant un regard sur le monde »²⁴⁵. La toute première commission se tiendra le 9 janvier 1962, aux termes de laquelle 50 salles seront classées. Depuis, le réseau s'est considérablement élargi, dans le domaine de l'exploitation et de la distribution (tout un réseau distributif associé au marché Art & Essai s'est étendu au fil des ans. En 1980, avec plus de 600 écrans, les cinémas d'Art et Essai représentent presque 20% de la fréquentation²⁴⁶. Ensuite, les années 1980 voient fleurir des partenariats avec les collectivités territoriales. Les municipalités s'impliquent dans la diffusion cinématographique par le biais de la délégation de service public (DSP) permettant à une salle gérée par un exploitant privé de mener une politique publique, de cinémas associatifs ou municipaux. Dans les années 1990, le nombre des salles Art et Essai augmente encore (plus de 900 écrans), alors que le nombre de salles généralistes décroît sous le poids d'une crise de la fréquentation.

Les années 2000 sont marquées, selon le site lui-même de l'AFCAE, par « l'apparition d'une concurrence d'un nouveau type de salles avec notamment les cartes illimitées »²⁴⁷. Pour s'élever contre cette nouvelle manière de consommer les films, l'AFCAE et l'ARP (Société des Auteurs, Réalisateurs et Producteurs) s'associent pour dénoncer une « marchandisation du cinéma »²⁴⁸, au sein de laquelle les grands réseaux d'exploitation captent les films d'auteur porteurs tout en fidélisant les spectateurs dans leurs réseaux. Grâce à de nombreuses négociations menées au sujet de la carte illimitée un article est ajouté à la loi n°2001-624 du Code de l'Industrie Cinématographique²⁴⁹, permettant aux cinémas indépendants d'accueillir les détenteurs de cartes illimitées afin de lutter contre un phénomène de concentration pouvant mettre à mal la libre concurrence. L'histoire de la salle Art & Essai est liée à celle de l'évolution du secteur de l'exploitation, de son équilibre, de sa diversité.

En 2002, le CNC a enfin réformé le processus de classification des salles en prenant en compte dans la sélection : la politique d'animation de la salle, la diversité des films Art & Essai, l'action tournée vers le jeune public, l'attention portée à la recherche et à la découverte, la situation géographique et l'environnement. Aussi cette réforme a mis en place un classement par établissements cinématographiques et non par salles.

Au fil des années, l'augmentation du nombre de salles a été considérable : plus de 2000 salles sont aujourd'hui considérées Art & Essai, la classification des salles devenant un pilier incontournable de l'exception culturelle.

²⁴⁵ Ibidem

²⁴⁶ Ibidem

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ibidem

²⁴⁹ article 27

2. Des avant-gardes à la salle Art & Essai

Selon le site de l'AFCAE, l'idée de regroupement des salles a eu pour ancêtre la vague réflexive et avant-gardiste des années 1920 : « débuts de la critique spécialisée, premiers ouvrages sur l'esthétique du cinéma (Elie Faure, Abel Gance, Blaise Cendrars), et volonté déjà, de certains exploitants parisiens de contribuer à la découverte d'œuvres, devenues aujourd'hui des chefs-d'œuvre : Louis Delluc, Jean Epstein, Marcel Lherbier, Abel Gance, René Clair, Pabst... mais aussi Borzage, puis Hawks ou Eisenstein »²⁵⁰. Dans les années cinquante et soixante, au début de l'installation du regroupement, de nombreux films d'avant-garde ou issus du cinéma indépendant sont découverts, français (comme Rivette, Rohmer) européens (comme Milos Forman, Michelangelo Antonioni) américains (comme Cassavetes etc.) et du monde entier (comme Mizoguchi). Le lien intrinsèque entre critique d'art et diffusion, aujourd'hui beaucoup moins affluent, aux premières salles Art & Essai d'être de grandes découvreuses artistiques.

Comment envisager que les salles d'art et essai soient le miroir de créations artistiques contemporaines cinématographiques ? De quels instruments ont-elles besoin pour remplir cette mission ? Le directeur de salles a besoin d'être de ce point de vue entouré dans son activité de programmeur par la critique d'art, mais aussi de tester les goûts et motivations d'un public potentiel. Pour des films de répertoire, cela apparaît plus simple à mettre en pratique, parce qu'un certain recul opère, même quand il s'agit de diffuser des œuvres « oubliées », elles ont tout de même survécu au temps d'une manière ou d'une autre, ce qui n'est pas une mince affaire tant il y a eu déjà de films de cinéma. Pour un film de première exclusivité, il convient d'être un programmeur quelque peu visionnaire, de se référer à son instinct, se documenter, prendre quelques risques pour « tâter » le terrain. L'intérêt même de ces salles Art & Essai est de diffuser des titres alternatifs, c'est-à-dire certains titres étrangers à la diffusion dominante. Si les établissements Art & Essai se sentent parfois menacés par les grands réseaux quant à la diffusion de « titres porteurs », cette concurrence est sans doute inévitable, puisque les réseaux purement privés s'intéresseront toujours aux films que l'on peut qualifier de « porteurs », dans le sens où ils ont, déjà acquis un certain potentiel de diffusion. D'ailleurs cette concurrence liée aux films d'auteur porteurs opère également entre les salles Art et Essai elles-mêmes : « Guerre entre les salles de cinéma, qui veulent toutes le même film, entre multiplexes et salles d'art et essai. Les multiplexes diffusent les films d'auteur dès qu'ils ont un potentiel commercial (le dernier Woody Allen, *Des hommes et des*

²⁵⁰ [www.artetessai](http://www.artetessai.org) l'AFCAE, 50 ans d'amour du cinéma

Dieux...) . Les salles d'art et essai se voient concurrencer sur les productions qui pourraient leur amener une bouffée d'oxygène, qui leur permettraient de mutualiser les risques pris toute l'année avec des succès populaires. Guerre entre salles d'art et essai. « Utopia » tente de damer le pion aux salles d'art et essai qui ne font pas partie de son réseau, pour avoir les films d'auteur les plus porteurs, en exclusivité, tout en se présentant comme le parangon des cinémas indépendants. »²⁵¹ .

La recherche de mutualisation des risques demeure au cœur des préoccupations de tous les réseaux de diffusion confondus, ce qui pose la question de l'efficacité de ces aides. Une question aussi, concerne l'engagement du directeur de l'établissement cinématographique art et essai : la passion et le goût du cinéma, pour le créatif, n'interdit pas de s'intéresser aux œuvres artistiques porteuses, puisqu'elles peuvent être, et il faut bien sur s'en réjouir, accessibles, divertissantes, et porteuses, bien que résolument créatives. Les salles art et essai doivent ainsi redoubler d'efforts pour obtenir certains titres déjà porteurs avant leur mise en circulation, et pour valoriser leur diffusion tout en oeuvrant pour le cinéma également difficile. Il y a une chose sur laquelle la salle indépendante peut agir concernant les films porteurs, c'est la durée d'exposition : lorsqu'un film obtient un grand succès dans les premières semaines d'exploitation, ce succès peut être prolongé par une exposition plus longue par les circuits art et essai : le cas de *The Grand Budapest*²⁵² de Wes Anderson, est exemplaire à ce titre. Aussi, la salle Art et Essai doit retrouver comment s'affirmer aujourd'hui, pour continuer à capter certains films créatifs porteurs, et accompagner des films inédits.

Malgré un important maillage territorial en établissement art et essai, « la place laissée à la découverte, aux « petits films » issus de cinématographies étrangères, aux expérimentations...est marginale. Comment établir des règles du jeu équitables, qui permettent aux œuvres singulières de rencontrer « leur » public ? »²⁵³ .

²⁵¹ FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du Cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 215

²⁵² *The Grand Budapest*, Wes Anderson, 2014

²⁵³ FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du Cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 212

II. Les films art et essai

En examinant l'évolution de la salle Art & Essai, il est facile de constater une augmentation du nombre d'établissements désignés depuis les années cinquante, alors même que le nombre de salles de quartier a considérablement chuté depuis lors, et que plusieurs crises de la fréquentation ont touché le domaine de l'exploitation cinématographique.

Cette augmentation du nombre de salles Art & Essai, est lié à l'augmentation du nombre de films « recommandés art et essai » par l'AFCAE. Un élargissement du nombre de films sélectionnés art et essai est à constater : aujourd'hui près de 70% des films qui sortent sur les écrans sont reconnus d'art et essai. La majorité des films de cinéma obtiennent donc ce statut. Même si le phénomène de concentration des titres (par exemple certains blockbusters ou comédies sociales concentrant une grande part de la fréquentation) peut expliquer cette large teneur, elle n'est pas sans conséquences. Que penser d'une telle proportion ? Sans que les qualités artistiques présentes dans ces œuvres ne soient à remettre en question, une trop grande proportion d'œuvres dites art et essai peut s'avérer justement dangereuse pour la mission de régulation de diffusion cinématographique : « une part trop importante de films obtient ce classement, qui ne veut du coup plus dire grand chose »²⁵⁴. Comment aider efficacement un cinéma « difficile » s'il est noyé dans une telle masse ? Il semblerait que tout le système de rééquilibrage propre à « l'Art & Essai » n'opère pas suffisamment pour les films. Certes, les salles sont aidées en plus grand nombre, mais pour les films artistiques marginaux et peu mis en avant par la publicité et la communication, aujourd'hui cruciales pour attirer des spectateurs en salles dès la sortie du film, l'aide n'est pas suffisante.

Quelle diffusion est souhaitable pour un film artistique et/ou expérimental ? (A) Comment penser l'avenir de la diffusion du cinéma art et essai, toutes salles confondues dont l'UGC-Ciné-Cité La Défense ? (B)

²⁵⁴ FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du Cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 215

A. Quelle diffusion possible pour le film artistique et/ou expérimental ?

« Les films ne naissent pas libres et égaux »²⁵⁵. Un film « d'art et essai », selon qu'il est perçu comme « porteur » ou non au moment de sa sortie, n'aura pas les mêmes chances de diffusion. On pourrait schématiquement distinguer trois types de diffusion cinématographique en salle : les salles liées à un grand réseau de distribution (UGC, Gaumont-Pathé, MK2, etc.), les petites et moyennes exploitations non aidées par l'Etat, et enfin les établissements Art & Essai. Les petites et moyennes exploitations ne sont pas « aidées » lorsqu'elles diffusent une part inexistante, faible ou modérée de films « recommandés art et essai ». Pour les grands réseaux de distribution, malgré une captation certaine de films d'auteur porteurs, tout dépend à quel réseau ou à quel établissement on se réfère pour traiter de la question art et essai : la diffusion n'est pas la même chez Gaumont, UGC, ou encore chez MK2 pour prendre ces trois exemples, et des différences de diffusion opèrent également en fonction des établissements.

Les films ainsi « recommandés art et essai » peuvent être ainsi diffusés dans de nombreux types de cinémas différents, même si leur teneur variera considérablement d'un lieu à l'autre. Le fait que les films « recommandés art et essai » puissent trouver une diffusion protéiforme est plutôt bénéfique pour eux. « Faut-il utiliser les mêmes canaux de distribution pour le cinéma d'auteur que pour les films « marketés », si on ne souhaite pas le marginaliser ? Faut-il cantonner les films d'auteur au réseau de salles art et essai, réservé à un public d'aficionados ? Tendances chez un certain nombre de directeurs de salles art et essai à ne programmer que les cinéastes qui ont déjà fait leur preuve, des films dont on a déjà parlé, à ne pas prendre de risque éditorial. Conformisme du « cinéma d'auteur » institutionnalisé »²⁵⁶.

Quelles salles dans le paysage de l'exploitation sont aujourd'hui capables de prendre des risques importants pour diffuser des films qu'elles chérissent ? Comment déterminer jusqu'à quel point un film d'auteur est porteur ?

Le cinéma « artistique », parce qu'il est alors reconnu comme tel, obtient une certaine forme de légitimité, avant d'être diffusé en salle (1) ; ce cinéma a intérêt à être diffusé dans une multitude de réseaux de diffusion dont un établissement comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense (2).

²⁵⁵ FREDERIC SOJCHER, *Manifeste du Cinéaste*, Klincksieck, 2011, page 213

²⁵⁶ *Ibidem*, page 214

1. Cinéma artistique, légitimité, irréductibilité

Sans pour autant revenir sur des considérations déjà établies (impossibilité d'objectiver sur le moment le cinéma de nature artistique), il convient de rappeler que lorsque l'on s'intéresse à la diffusion du cinéma artistique, cela renvoie à différents niveaux de réalité, notamment fonction des instances de légitimation. D'un critique d'art à un autre, d'un journal à un autre, d'une salle à une autre, et c'est ce qui en fait sans doute la richesse, le même film ne sera pas perçu comme artistique et/ou expérimental. Une pluralité de réseaux de légitimités pourraient garantir une certaine forme de diversité, notamment pour la salle de cinéma : « la diversité des salles, condition d'une diversité durable pour les œuvres et leur diffusion »²⁵⁷. Mais elle entraîne également des affrontements, des tentatives d'assujettissement multiples, en fonction des idéaux défendus, du groupe d'appartenance... Aussi, les critères du « beau », avoisinent dangereusement cette complexe opération de légitimation, eux mêmes proches des critères de goût. Dans quelles mains se concentrent le pouvoir de révélation ? : « Celui qui crée ? Mais d'où vient-il ? Celui qui est autorisé à consacrer ? Mais qui l'autorise ? Qui a la légitimité à dire le beau ? »²⁵⁸.

Cette reconnaissance du film « artistique » avant la mise en exploitation du film a des conséquences directes, selon la manière dont elle s'acquiert. Par exemple, certains prix issus de certains festivals font d'un film un film artistique résolument porteur (l'exemple le plus évident est celui de la Palme d'or décernée chaque année au cours du Festival de Cannes). A l'inverse la qualification « artistique » d'un film peut aussi limiter son exposition s'il est récupéré par une instance de légitimation en opposition radicale avec d'autres instances par exemple « populaires ». Aussi des prises de position antinomiques parfois très virulentes entre succès populaire et talent artistique, peuvent desservir la qualification artistique d'un film dans sa recherche de diffusion.

Facilement instrumentalisée, la catégorisation artistique d'un film a de multiples conséquences en fonction de sa nature en terme de distribution à venir. Redorer le blason des créations artistiques et expérimentales en montrant qu'elles peuvent être accessibles et populaires est essentiel pour augmenter la diffusion de ces films.

²⁵⁷ Laurent Creton, « Le devenir des salles d'art et essai : éléments d'économie politique », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 204

²⁵⁸ CLAUDE FOREST, *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande de cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, page 79

2. Quel rayonnement de l'UGC-Ciné-Cité La Défense pour le cinéma art et essai ?

Comme vu précédemment, l'UGC-Ciné-Cité La Défense est un cinéma reconnu pour son confort, sa taille, sa localisation stratégique, sa potentielle diversité de programmation, une fréquentation importante depuis sa construction en 2006.

Est-ce qu'un film artistique et/ou expérimental aurait intérêt à être exploité dans un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense ?

Pour répondre à cette question, une forme d'objectivation du cinéma art et essai est nécessaire, mais cela est-il possible ? Peut-on réellement obtenir une catégorisation générique de « l'art et essai », alors que tout film reste unique ? Une distinction est ici essentielle entre film d'auteur « porteur », et film plus fragile : il importe ici de distinguer les films qui ont déjà une grande chance de diffusion de ceux qui n'en n'ont pas, tous ayant des qualités artistiques indéniables par différentes instances de légitimation.

Un film d'auteur porteur a évidemment intérêt à être diffusé dans un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense, parce qu'il sera d'emblée diffusé dans une grande salle, et aura une forte chance de mobiliser un certain public déjà constitutif de ce cinéma. Tout dépend, bien sûr, ce que l'on entend exactement par « film d'auteur porteur », notion qui peut évidemment s'apprécier dans des proportions différentes : entre un film de Quentin Tarantino et un film de Woody Allen, les stratégies d'exposition ne seront pas les mêmes. Il demeure que lorsqu'un cinéaste a déjà reçu les faveurs du public à plusieurs reprises, ses films suivants sont fréquemment bien exposés. Après le succès important de *Drive*²⁵⁹, le film suivant de Nicolas Winding Refn, *Only God Forgives*²⁶⁰, a été exposé à l'UGC-Ciné-Cité La Défense dans une grande salle, alors que le second film présentait à de nombreux égards une dimension bien plus auteuriste que le premier (effets dysnarratifs, poétique de l'expérimental etc.).

Pour un film artistique jugé non porteur, celui-ci aura également des avantages à être exposé dans un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense. Du fait du nombre important de salles garantis par un multiplexe, elles-mêmes de taille variable, il est logistiquement possible de donner sa chance à quelques films non porteurs au cours d'une année d'exposition, sans prendre trop de risques. De plus, le fait qu'un film soit diffusé au sein d'un groupe permet à ce même groupe d'assurer une promotion interne (notamment par le biais de bandes annonces et de journaux gratuits) efficace pour certains titres peu connus. Le terrain de l'UGC La Défense, s'il n'apparaît pas *symboliquement* (multiplexe, effet de cinéma à la chaîne, effet de

²⁵⁹ *Drive*, Nicolas Winding Refn, 2011

²⁶⁰ *Only God Forgives*, Nicolas Winding Refn, 2013

surconsommation etc.) propice à l'épanouissement de ce type de films là, une attention est portée par le groupe sur le cinéma d'art et essai, notamment par le biais des séances déjà évoquées « UGC Culte », instaurant une forme de cinéphilie. Ainsi des films d'art et essai consacrés ou relativement oubliés sont projetés, rencontrant un certain succès, quelque peu inattendu²⁶¹. D'autres films récents sont projetés à nouveau dans le cadre d'événements, générant un véritable laboratoire de projection. D'autres grands groupes d'exploitation se sont depuis empressés de reprendre ce modèle tourné vers le cinéma d'hier, classique, ou relativement récent et culte comme Pathé-Gaumont au Pathé Beaugrenelle²⁶², mais aussi le groupe MK2 sous l'appellation « CinemadZ ».

Certains désavantages inhérents à la logistique multiplexe existent cependant : une rotation importante des titres, une surexposition de certains titres porteurs peut porter préjudice à l'exposition d'un film d'art et essai, qui peut être retiré rapidement de l'affiche s'il ne fait pas ses preuves dans sa première semaine d'exploitation (voir les premières séances). Pourtant le multiplexe permet aussi d'assurer une forme de péréquation des risques, par le nombre et la taille différente de ses salles de projection, permettant justement aux films d'obtenir une certaine durée d'exposition sans mettre en danger les résultats en exploitation. Aussi, un groupe comme celui d'UGC a fréquemment mis en avant sa volonté d'obtenir des engagements en programmation permettant d'éviter une surexposition des titres²⁶³.

Un film d'art et essai qui recherche une diffusion a tout intérêt à ce que celle-ci soit protéiforme, qu'elle touche le réseau Art & Essai lui permettant une diffusion cohérente (des intervenants spécialisés pourront assurer une diffusion optimale du film, l'encadrer à sa juste valeur en donnant des renseignements et interprétations intéressantes), ou d'autres réseaux, qu'il s'agisse de grands groupes ou non. Pour que la bouche-a-oreille opère, il faut qu'un maximum de spectateurs ait été confronté à l'œuvre. Plus les réseaux seront divers, plus la qualité de l'œuvre sera présumée : l'œuvre sera réputée originale, artistique, mais aussi capable de réunir un public et d'obtenir un succès populaire

²⁶¹ Entretien avec Bertrand Cocteau, décembre 2013

²⁶² cinéma nouvellement construit dans Paris, 15^e

²⁶³ conférence avec Alain Sussfeld novembre 2013 à la Sorbonne

B. Quel avenir pour la diffusion Art et Essai ?

La diffusion du cinéma artistique et/ou expérimental opère sur des terrains de diffusion cinématographique différents. En témoigne la grande exposition de certains films d'art et essai (surtout les films « porteurs ») résultante de tous les réseaux confondus ? Dans un article « L'écart entre circuits et salles indépendantes se réduit »²⁶⁴, la société de distribution *Bac Films* (alors en expansion) évoque les problèmes qu'elle rencontre : l'une d'entre elles est « l'accès aux salles. La frontière entre les salles de circuits et les salles d'art et essai indépendantes est de plus en plus ténue et la durée d'exploitation des films de plus en plus réduite au regard du nombre important de sorties chaque semaine »²⁶⁵. L'équipe de la société de distribution donne l'exemple du film *La Vague*, film allemand qui est distribué sur 120 copies : « les circuits aussi bien que les salles indépendantes, ont été conquis par l'ambition du film ; nous avons pensé que cette œuvre, qui a été un gros succès en Allemagne (2.5 millions d'entrées) et en Espagne (200 000 entrées), a un vrai potentiel grand public en France »²⁶⁶.

Ces remarques permettent de prendre conscience d'une programmation ayant tendance à s'uniformiser au fil du temps, malgré une diversité de réseaux d'exploitation, à la fois organique, et politique (les salles Art et Essai, les grands circuits, les petits et moyens circuits privés). Cette uniformisation peut se lire comme le symptôme d'une exploitation peu audacieuse du point de vue des salles Art et Essai ainsi que d'une forme de récupération d'un cinéma plus éclectique de la part des grands circuits. S'agissant des réseaux « intermédiaires », soit les petites et moyennes exploitations privées (qui ne sont pas en régies), ils sont de plus en plus marginalisés et concurrencés : en témoigne le cinéma *Méliès* de Bayeux, qui subit la concurrence des salles municipales et des multiplexes de grands circuits. Ce cinéma ne dispose que d'une aide infime (prime du CNC) compte tenu de la faible part de la programmation art et essai : son propriétaire en témoigne « Je suis à un pourcentage très infime d'art et essai car Bayeux est une petite ville, et j'essaie surtout de proposer une programmation grand public, qui nous permet de survivre »²⁶⁷. Ce type de salles souffre d'une instabilité due à une concurrence des autres réseaux d'exploitation, entraînant une programmation souvent peu audacieuse ou personnelle où le film artistique et/ou

²⁶⁴ « L'écart entre circuits et salles indépendantes se réduit », *Ecran-Total*, n°747, 18 mars 2009

²⁶⁵ Ibidem

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ « Le Méliès de Bayeux : Itinéraire d'un exploitant en colère », *Ecran-Total*, Cahier des exploitants n°88, 2 septembre 2009

expérimental ne peut y trouver une place pérenne. Son avenir semble y être sans cesse compromis, la structure de ces cinémas ne permettant pas une péréquation des risques suffisante. Tout dépend bien sûr aussi pour ces cinémas-là de l'environnement proche en matière d'exploitation : il faudra savoir s'adapter à l'offre en essayant d'apporter une complémentarité. Dans ces salles, la publicité est vitale pour faire connaître la sortie d'un film non jugé porteur. Le succès en salle de ce type de structures dépend souvent de la sortie de films incontournables : « même si les entrées remontent grâce au dernier Tarantino, *Inglorious Basterds*, si on peut également compter sur le prochain Audiard, *Un prophète*, ou sur le très attendu *Petit Nicolas*, les problèmes structurels demeureront tant que le modèle économique n'aura pas été décidé pour les petites exploitations ou que le DVD aura le droit de faire de la publicité à la télévision alors que le 7^e art en est privé »²⁶⁸. De ces problèmes structurels (concurrence, dimension de l'établissement, indépendance altérée, chronologie des médias, insuffisance publicitaire etc.) dépendent également la diffusion des films recommandés art et essai, surtout peu connus et jugés fragiles.

La diffusion des films art et essai est donc évidemment étroitement liée à celle de la vitalité des réseaux de diffusion et à leur fonctionnement propre. Il apparaît en tous cas que la diffusion de films artistiques plutôt fragiles est plus propice dans des salles Art et Essai ou dans certains des grands circuits.

Mais quelle place accorde-t-on aujourd'hui *de facto* au cinéma artistique et/ou expérimental ? Quelle place de choix occupe le film de *création* dans ce contexte de multidiffusion et multiprogrammation ? Il serait intéressant de connaître la proportion en diffusion de films art et essai fragiles dans le réseau distributif français. Certains distributeurs indépendants témoignent des risques dus à une concentration d'entrées menaçant à terme la diversité dans les salles : « Il est clair que le fossé ne cesse de croître entre les films d'auteur et les films les plus porteurs, or il n'est pas question que ce phénomène mène à une ghettoïsation de l'art et essai comme elle existe beaucoup dans d'autres pays. Il en va de l'exception culturelle française. »²⁶⁹. Bien sûr, un distributeur indépendant ne peut pas « imposer » un film à un exploitant mais il demeure qu'il « faut éviter de normaliser l'offre globale »²⁷⁰.

²⁶⁸ Ibidem

²⁶⁹ « DIRE Appelle à préserver la diversité dans les salles », *Le film français*, n°3522, 8 mars 2013

²⁷⁰ Ibidem

Aussi, les « redites » entre les différentes salles, quant à l'exploitation commune de certains titres, notamment art et essai (surtout bien entendu les titres jugés porteurs) remet en quelque sorte en question la spécificité du réseau Art et Essai : bien sur ces réseaux doivent survivre, mais comment faire pour qu'ils assurent une diffusion équitable de films fragiles, peu connus, et qui ont justement besoin d'aide pour se faire connaître ? Il apparaît naturel, sinon légitime, notamment en vertu des aides étatiques accordées, que les réseaux Art et Essai prennent en charge une partie de cette mise en valeur essentielle. Les distributeurs indépendants réunis autour de DIRE, appellent les salles à effectuer « des vrais choix éditoriaux et à des engagements sur la durée »²⁷¹, notamment en mettant en garde contre la multiprogrammation pratiquée par de nombreuses salles Art et Essai (comme le réseau Utopia), qui peut porter préjudice aux œuvres. La difficulté des distributeurs indépendants à vendre certains films est symptomatique d'une exploitation uniforme parfois inadaptée à une diffusion du cinéma novateur, artistique, original.

En 2005, on estime que les films art et essai inédits sont distribués en moyenne sur moins de copies que les autres films mais bénéficient de plus de séances par copies que les autres films : les films recommandés art et essai sont effectivement quantitativement moins bien exposés par rapport aux autres films de cinéma (65 copies contre 241)²⁷², mais les copies art et essai sont exposées plus de fois (98 fois en moyenne contre 70)²⁷³. La plupart des films recommandés art et essai sont exposés dans les salles Art & Essai : en 2005, 94,2% contre 48,8% pour les salles non classées²⁷⁴. Pourtant, les salles classées n'assurent que la moitié des entrées et des séances de ces films recommandés et on remarque qu'en 2005 « ces parts sont en diminution (47,0% des séances et 42,6% des entrées) »²⁷⁵. Ainsi les salles non classées sont responsables d'une part de diffusion en salle non négligeable du cinéma recommandé art et essai. Le cinéma artistique peut ainsi être également proposé dans les réseaux non classés, qui apparaissent performants en matière de diffusion, mais il conviendrait de se pencher davantage sur les caractéristiques des films art et essai diffusés par ces réseaux : il apparaît (en 2005) que dans ces salles « la variété des films recommandés est sensiblement moins large »²⁷⁶ ; la diversité des œuvres dans les salles non classées dépend davantage de la

²⁷¹ Ibidem

²⁷² L'exploitation des films recommandés Art et Essai, Rapport CNC, octobre 2006, page 9

²⁷³ Ibidem

²⁷⁴ Ibidem

²⁷⁵ Ibidem

²⁷⁶ Ibidem, page 26

nationalité du film, avec une dominante pour les films d'art et essai français²⁷⁷ ; l'offre art et essai dépend de l'âge de l'œuvre diffusée, avec 66,2% de films art et essai de moins de cinq ans en 2005²⁷⁸.

En 2005, tout films confondus, l'offre de séances d'œuvres recommandées est assurée à la fois par le réseau Art & Essai et par le reste du réseau d'exploitation : 47,0% des séances sont assurées par les salles classées contre 53% dans les salles non classées²⁷⁹.

S'agissant des entrées, sur les années 2004-2005, « entre 40 et 50 % des entrées des films recommandés sont assurées chaque année par les salles Art & Essai, l'autre partie étant le fait des salles non classées »²⁸⁰. En matière de performance, de manière générale les films art et essai peuvent ainsi être exposés dans l'un ou l'autre réseau. En quoi le réseau Art & Essai est-il plus spécifique ? Vers quelle salle devrait se tourner le cinéma artistique pour se faire connaître, rencontrer une certaine forme de succès, bénéficier d'une attention critique suffisante ?

En examinant l'offre de films recommandés art et essai inédits, il apparaît que celle-ci est extrêmement large : 45,0% en 1999²⁸¹, 61,7% en 2004²⁸², 59% en 2010²⁸³ et 62,9% en 2012²⁸⁴. Si l'on prend en compte la totalité des films exploités, cette part est d'autant plus importante. Depuis dix ans on estime donc que *grosso modo* 60% des films inédits sont recommandés art et essai en salle. Malgré une offre très abondante, « alors qu'ils représentent près de 70% des films exploités en salles en 2005, les films art et essai n'occupent que 36,9% des séances »²⁸⁵. Pourquoi ce déséquilibre ? « Cette moindre efficacité des films art et essai est à chercher du côté du démarrage de l'exploitation des films, car en revanche leur durée de vie s'avère plus longue »²⁸⁶.

Ne faudrait-il pas considérer que l'offre de films recommandés par l'AFCAE est trop large pour assurer une diversité suffisante, et soutenir les titres qui ont grand besoin ? Avec près de

²⁷⁷ Ibidem

²⁷⁸ Ibidem, page 27

²⁷⁹ Ibidem, page 28

²⁸⁰ Ibidem, page 29

²⁸¹ Ibidem, page 32

²⁸² Ibidem

²⁸³ calculs effectués en fonction des chiffres donnés sur le site du CNC « films en première exclusivité-données statistiques » avec en 2010 un nombre total de 579 films distribués en première exclusivité distribués en France dont 342 recommandés art et essai de première exclusivité

²⁸⁴ de même, avec en 2012 un nombre total de 615 films distribués en première exclusivité en France dont 387 recommandés art et essai de première exclusivité

²⁸⁵ « Art et Essai : conclusions », *Ecran-Total*, n°628, 11 octobre 2006

²⁸⁶ Ibidem

70% des films distribués, comment une telle quantité de films peut être profondément mise en valeur sans que certaines œuvres se portent préjudice les unes aux autres ?

C'est cette classification même qui semble trop large : « la classification « art et essai » permet à certaines salles et à certains distributeurs de bénéficier de soutiens publics, et il y a un grand pourcentage de films français qui sont classés « art et essai » aujourd'hui. Trop, sans doute, avec un surclassement qui dénature la notion même défendue »²⁸⁷. Cette classification met de ce point de vue en avant davantage les salles que les films, puisque l'élargissement de la procédure de recommandation permet d'apporter un soutien à une programmation plus large. Si les critères géographiques et sociologiques n'étaient pas appliqués, peut être que certaines salles de cinéma purement privées, comme d'ailleurs certains UGC, pourraient bénéficier de ce soutien. Le processus de classification n'a ainsi finalement « peu à voir avec la question artistique, bien davantage avec la logique de marché dans lequel les salles sont prises, y compris quand elles sont censées défendre le cinéma d'art et essai. »²⁸⁸. Selon Michel Reilhac, malgré le fait que cette classification s'éloigne des contingences artistiques propres à l'œuvre, il n'y aurait pas trop de films « art et essai », « la profusion est saine »²⁸⁹, peut être en ce qu'elle permet de contenir à la fois des œuvres mineures et des œuvres de plus grande envergure, dans le but de pérenniser la diffusion Art & Essai en elle même, mais aussi de lui donner une image plus ouverte. La salle de cinéma est effectivement protégée et aidée par ce biais : « ce ne sont pas les films art et essai qui sont aidés, mais les salles de cinéma qui ont une programmation diversifiée, et qui consacrent une large place aux films d'auteur, à ceux qui élargissent notre vision du monde ou nous amènent à réfléchir »²⁹⁰. Ne faudrait-il pas opérer une distinction plus radicale entre les films fragiles, et les autres, afin de trouver un moyen de privilégier les films difficiles ? Le système français est si perfectionné, si admiré, il est dommage de voir tant de films sortir chaque année, qui ne seront pas suffisamment valorisés à la diffusion. Perfectionner le système d'aide à la diffusion en mettant en valeur le film d'art et essai dans sa singularité apparaît essentiel.

²⁸⁷ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Frédéric Sojcher, page 29

²⁸⁸ *Ibidem*, propos de Michel Reilhac, page 29

²⁸⁹ *Ibidem*

²⁹⁰ Serge Siritzky, « L'une des plus grandes réussites du cinéma français », *Ecran-Total*, n°628, octobre 2006

Conclusion

Parce que la diffusion d'œuvres singulières, hors cadre, de création, est essentielle pour forger le regard des créateurs de demain, la diffusion du cinéma artistique est vitale. Elle permet à un film de création d'exister, de s'incarner dans le regard d'autrui. Mais cette protection de la diffusion rencontre de nombreux obstacles, à commencer par celui de la définition et de fait l'identification du film de nature artistique au moment de sa sortie : comment définir ce qu'est la création ? Plus encore, « comment trouver les critères qualitatifs pour justifier une politique culturelle »²⁹¹ ? Aussi, le fait que la diffusion soit *adaptée* au film est également un obstacle potentiel : certains films ont besoin d'un réel accompagnement pour être diffusé, pour se faire connaître, pour encadrer les séances etc., et ces accompagnements ne sont pas les mêmes pour tous les films.

Une étude des publics n'a pas pu être possible dans le cadre de cette étude, elle pourrait être intéressante à l'avenir pour mieux connaître le public « art et essai » d'un cinéma comme l'UGC-Ciné-Cité La Défense.

Si la France est munie de nombreuses salles, avec un grand réseau, une analyse plus attentive portée sur la qualité de sa diffusion demeure importante. Le système Art & Essai, remarquable dans son essence pour soutenir la diffusion sur de multiples supports à commencer par la salle de spectacle de cinéma, apparaît davantage centré sur les salles que sur les films.

Deux niveaux de réalité complémentaires : la salle versus les films

Il apparaît en effet dans cette étude que certains films art et essai sont insuffisamment exploités, rendant leur logique de rentabilisation périlleuse. Bien sur, certaines créations contemporaines n'arrivent jamais jusqu'au yeux des spectateurs de son époque, et ceci ne peut changer du tout au tout. Il demeure une part instable intrinsèque à la création : « chaque nouvel objet artistique, chaque film doit conquérir immédiatement et dès sa sortie, les médias et les publics. Or, les chefs-d'œuvre mettent souvent longtemps à s'imposer, parce qu'ils apportent une nouvelle façon, dérangeante, de voir le monde. Bombardés de produits, et de

²⁹¹ MICHEL REILHAC, FREDERIC SOJCHER, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009, propos de Frédéric Sojcher, page 22

communication sur ces produits, les gens n'ont plus le temps ni la force d'opérer un choix personnels. »²⁹².

Toutefois de nombreux titres semblent insuffisamment exploités par les salles Art & Essai, peut être une nouvelle manière de protéger ces créations fragiles pourrait être repensée²⁹³.

Le fait que la salle de cinéma et le film soient complémentaires pour s'épanouir entraîne une forme d'interdépendance complexe. Le fait que les salles Art & Essai aient tendance à par exemple surexploiter les films d'auteur « porteur » les détourne en partie de leur rôle d'exploratrice ; mais dans le même temps cela leur permet d'acquérir une forme d'autonomie, d'attirer un public, en désacralisant l'image parfois fermée de la salle d'Art et Essai. C'est pour ces raisons que la diffusion de film porteur dans ces salles est parfois source de controverses : « comment une salle reconnue par le public comme programmant du cinéma d'auteur pourrait-elle ne pas programmer un Woody Allen ? Pourrait-elle vivre sans les quelques films d'auteur qui ont un succès populaire ? »²⁹⁴. Un équilibre plus spécifique entre la salle et les films est à trouver, un pluralisme de diffusion pouvant être très bénéfique aux œuvres cinématographiques.

L'avenir de l'art et essai en salles et l'UGC-Ciné-Cité La Défense : cinéphilie, diversité, modernité

L'étude de l'UGC-Ciné-Cité La Défense permet de réinterroger la notion d'Art & Essai, et la diffusion du cinéma artistique. Un film expérimental, novateur, a tout intérêt à cumuler les réseaux de diffusion pour se faire connaître et rencontrer son public. Un cinéma « nouvelle génération » comme la Défense permet une nouvelle forme de diversité, en incluant une certaine histoire du cinéma : laboratoire de visionnage non galvaudé, où le cinéma est vécu comme un divertissement, le spectateur est mis en relation avec de nombreux films, et un équipement soigné.

Face à une diffusion aussi compétitive, les salles Art & Essai doivent trouver un équilibre entre un engagement certain pour les œuvres fragiles et une considération légitime des films artistiques à succès. Maintenir une véritable diversité tant en spécifiant la politique de chaque salle (notamment par le biais des labels) est essentiel pour les œuvres d'aujourd'hui et celles à

²⁹² OLIVIER SCHATZKY, CATHERINE RIHOIT, *La Société de la fin du spectacle*, collection esprits libres, page 52

²⁹³ le mardi 29 avril 2014 s'est d'ailleurs tenu un groupe de réflexion consacré à l'Art et Essai dont les conclusions sont encore inconnues

²⁹⁴ Serge Siritzky, « L'une des plus grandes réussites du cinéma français », *Ecran-Total*, n°628, octobre 2006

venir. Peut être que certaines prises de risques plus fortes de programmation devraient être récompensées ; peut être que le rôle du critique d'art pourrait être renforcé en étant mis plus systématiquement en relation avec la salle etc.... afin de renforcer l'identité de la salle Art & Essai, qu'il s'agisse de mettre en avant un univers de recherche expérimentale, ou d'asseoir une vision plus moderne et populaire (comme le complexe des Lilas).

Le rapport de Serge Lagauche « Bilan et propositions sur le régime d'autorisations d'aménagement cinématographique issu de la loi de modernisation de l'économie du 4 août 2008 » vise s'agissant de l'Art & Essai à maintenir le mécanisme en le perfectionnant. Il apparaît essentiel dans ce rapport de préserver les petits établissements, notamment par : « une meilleure définition des projets de programmation sur la base desquels sont appréciées les demandes de création ou d'extension des établissements cinématographiques, notamment de type multiplexe »²⁹⁵ ; une souscription d'engagements précis par zone géographique pour équilibrer l'offre d'art et essai et notamment celle des films jugés porteurs ; la prise en compte du positionnement concurrentiel du demandeur apparaît aussi importante (exploitation, production, distribution).

La rencontre entre film et spectateur, qu'elle soit divertissante, réflexive, instructive, exotique, est vitale pour l'œuvre d'aujourd'hui, ainsi que celle à venir. Nombreux sont les cinéastes cinéphiles, comme Martin Scorsese pour ne citer que lui. Cette rencontre peut prendre des formes différentes, répondre à des missions toutes aussi variées, elle sera toujours, unique dans le regard du spectateur. La richesse du paysage de l'exploitation française, régulée et protégée, doit être conservée et toujours améliorée, pour se mettre au service des salles de spectacle cinématographique mais aussi des œuvres de cinéma. La mise à disposition d'une œuvre, peut être déterminante, en témoigne à titre d'exemple l'inédite politique de programmation d'Henri Langlois et ses associations d'idées créatives, capables de transmuter et redécouvrir des œuvres contemporaines comme celle du passé.

Le cinéma, comme expérience partagée, réaffirme sans cesse la noblesse du médium, celle de ne « pas être réduite à un spectacle, à une industrie, à un art, à une technique, mais à rester de l'ordre du *mystère*²⁹⁶ »²⁹⁷.

²⁹⁵ Patrick Brouiller, Editorial, *Le courrier de l'Association Française Art & Essai*, n°228 avril 2014

²⁹⁶ en référence aux propos de Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, Une histoire seule, 1989 : « le cinéma n'est pas un art, pas une technique, mais un mystère »

²⁹⁷ Laurent Creton, « Les films et les salles : conjonction vs dissociation », dans LAURENT CRETON, KIRA KITSOPANIDOU, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis et Perspectives*, Armand Collin Recherches, page 213

Bibliographie

Ouvrages

BADIOU ALAIN, « Du cinéma comme emblème démocratique », dans *Critique Cinéphilosophie 692-693*, Revue générale des publications françaises et étrangères, édition de Minuit, 2005

DE BAECQUE ANTOINE, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Pluriel, 2003

WALTER BENJAMIN, *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1992

BELLOUR RAYMOND, *La querelle du dispositif*, P.O.L, Trafic, 2012

CRETON LAURENT, JULLIER LAURENT, MOINE RAPHAELLE, *Le cinéma en situation, Expériences et usages du film*, Théorème 15, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012

CRETON LAURENT, KITSOPANIDOU KIRA, *Les Salles de Cinéma, Enjeux, Défis, Perspectives*, Armand Collin Recherches, Paris, 2013

CRETON LAURENT, *L'économie du cinéma en 50 Fiches*, 3e édition, Armand Collin, 2012

CRETON LAURENT, *L'économie du cinéma en 50 Fiches*, 3e édition, Armand Collin, 2012

DELORME STEPHANE, *Francis Ford Coppola, Le livre*, Cahiers du Cinéma, Le Monde, 2007

DOUCHET JEAN, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française, Hazan, Paris, 1998

FRODON JEAN-MICHEL, *l'Age moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995

FRODON JEAN-MICHEL, *Horizon Cinéma*, Cahiers du cinéma édition, 2006

FRODON JEAN-MICHEL, MARC NICOLAS, TOUBIANA SERGE, *Le cinéma vers son deuxième siècle*, Le Monde édition, 1995

FOREST CLAUDE, *L'argent du cinéma*, Belin Sup, 2012

FOREST CLAUDE, *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande de cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010

JULLIER LAURENT, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Deuxième édition, La Dispute, 2012

MALRAUX ANDRE, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Nouveau Monde édition, 1946

PREDAL RENE, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Les Editions du Cerf, 2001

REILHAC MICHEL, SOJCHER FREDERIC, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Archimbaud Klincksieck, 2009

ROHMER ERIC, *Le Goût de la beauté*, Flammarion, 1987

SLAVOJ ZIZEK, *Lacrimae rerum, Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Edition Poche

SOJCHER FREDERIC, *Manifeste du cinéaste*, Klincksieck, 2011

SOJCHER FREDERIC, *Pratiques du cinéma*, Archimbaud Klincksieck, 2011

TARKOVSKI ANDREI, *Le temps scellé, de l'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1989

Etudes et Rapports

CNC, « Etude de l'évolution des publics des salles de cinéma 1993-2012 », les études du CNC, septembre 2013

CNC, Rapport René Bonnell, « 50 mesures pour le financement du cinéma français », 2014

CNC 2013, Réalisateur/Techniciens/Producteurs, « Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur »

CNC « Qu'est ce qu'une œuvre recommandée art et essai ? », définie par le décret du 22 avril 2002, Classement art et essai 2014

CNC, Rapport « L'exploitation des films recommandés Art et Essai », octobre 2006

Rapport Delon, Francis DELON, Conseiller d'état, sur les « Multiplexes », « conséquences du développement des complexes de salles de cinéma en France, en termes d'aménagement du territoire, de concurrence et de diffusion du film européen », 2000

« Les engagements de programmation », réflexion sur la réglementation relative aux engagements de programmation avec le soucis de garantir la diversité de l'offre cinématographique, Roch-Olivier Maistre, Conseiller maître à la cour des comptes, médiateur du cinéma, mars 2009

« Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe », Florence Lévy-Hartmann, Cultures Méthodes, Economie de la Culture et de la Communication, 2011,

Revue fréquemment citées

Ecran-Total

Le film français

Les Cahiers du cinéma

Sites internet consultés

www.ugc.fr

www.artetessai.org

www.cnc.fr,

www.ladefense.fr

www.forumdeshalles.com

Remerciement chaleureux à M. Bertrand Cocteau pour l'entretien qu'il m'a accordé en décembre 2013 ainsi que l'obtention de documents de programmation de l'UGC-Ciné-Cité La Défense.

Annexe

Exemple feuilles de calcul Excel obtenues à partir des données de programmation UGC, sur l'année 2013

(Avec en jaune les films de répertoire identifiés, rarement comptabilisé dans la liste de films recommandés AFCAE)

GRAVITY	0
DJANGO UNCHAINED	1
IRON MAN	0
MOI, MOCHE ET MECHANT 2	0
INSAISSABLES	0
LE HOBBIT LA DESOLATION DE SM	0
LE MAJORDOME	0
MAN OF STEEL	0
HUNGER GAMES L' EMBRASEMENT	0
WORLD WAR Z	0
LES PROFS	0
VERY BAD TRIP 3	0
THOR: LE MONDE DES TENEBRES	0
HAPPINESS THERAPY	0
LA REINE DES NEIGES	0
LES CROODS	0
WOLVERINE : LE COMBAT DE L'IMM	0
FAST AND FURIOUS	0
GATSBY LE MAGNIFIQUE	1
TURBO	0
ELYSIUM	0
OBLIVION	0
DIE HARD 5	0
LE MONDE FANTASTIQUE D'OZ	0
20 ANS D'ECART	0
STAR TREK INTO DARKNESS	0
HOTEL TRANSYLVANIE	0
PRISONERS	1
LES SCHTROUMPFS 2	0
9 MOIS FERME	1
MONSTRES ACADEMY	0
LES GARCONS ET GUILLAUME, A T VF 0013432	0
PACIFIC RIM	0
PLANES	0
CONJURING1 LES DOSSIERS WAR	0
LES GAMINS	0
EPIC I LA BATAILLE DU ROYAUME	0
BLUE JASMINE	1
LA CAGE DOREE	0
AFTER EARTH	0
NE QUELQUE PART	1
THE PLACE BEYOND THE PINES	1
SNOWPIERCER	0
CASSE-TETE CHINOIS	0
FLIGHT	0
GANGSTER SQUAD	0
CLOUD ATLAS	0
LINCOLN	1
PERCY JACKSON 2 : LA MER DES M	0
MALAVITA	0
JACK REACHER	0
LES MILLER, UNE FAMILLE EN HER	0

EYJAFJALLAJOKULL ~ LE VOLCAN	0
LE LOUP DE WALL STREET	1
HANSEL ET GRETEL I WITCH HUNT	0
ZERO DARK THIRTY	1
MOBIUS	0
WHITE HOUSE DOWN	0
PARIS A TOUT PRIX	0
LE HOBBIT: UN VOYAGE INATTEND 0013546	0
DE L'AUTRE COTE DU PERIPH	0
MOHAMED DUBOIS	0
PLAYERS	0
GJ, JOE CONSPIRATION V03 0013327	0
BOULE ET BILL	0
KICK-ASS 2	0
SPRING BREAKERS	1
ONLY GOD FORGIVES	1
JOSEPHINE	0
AYA DE YOPOUGON	0
CARTEL	0
EFFETS SECONDAIRES	1
LONE RANGER, NAISSANCE D'UN H	0
DROLES D'OISEAUX	0
THE BLING RING	1
VIVE LA FRANCE	0
LA STRATEGIE ENDER	0
JACK LE CHASSEUR DE GEANTS	0
RED 2	0
CAPITAINE PHILLIPS	0
LA CITE ROSE	0
UDYSSEE DE PI	0
LAST VEGAS	0
LES MONDES DE RALPH	0
PAULETTE	0
MARIAGE A L'ANGLAISE	0
AMERICAN NIGHTMARE	0
SUR LE CHEMIN DE L'ECOLE	1
JAPPELOUP	0
RUSH	0
EVASION	0
RIDDICK	0
MUD	1
NO PAIN NO GAIN	0
ZULU	0
JEUNE ET JOLIE	1
16ANS OU PRESQUE	0
LE PASSE	1
AMOUR ET TURBULENCES	0
QUAI D'ORSAY	1
JOBS	0
MAMA	0
SOUS SURVEILLANCE	0
INSIDIOUS : CHAPITRE 2	0

STOKER	1
WARM BODIES RENAISSANCE	0
IL ETAIT TEMPS	0
TRANCE	0
LE DERNIER EXORCISME PART II	0
MANDELA, UN LONG CHEMIN VERS	0
LA VIE D'ADELE	1
EVIL DEAD	0
LES CINQ LEGENDES	0
SUBLIMES CREATURES	0
LE MONDE DE CHARLIE	0
THE CALL	0
BELLE ET SEBASTIEN	0
PARKER	0
THE MORTAL INSTRUMENTS 3 LA CI	0
LE MANOIR MAGIQUE	0
LA VRAIE VIE DES PROFS	0
THE GRANDMASTER	1
UPSIDE DOWN	0
LES STAGIAIRES	0
40 ANS MODE D'EMPLOI	0
SUR LA TERRE DES DINOSAURES	0
MAX	0
LES MISERABLES	0
LA STRATEGIE DE LA POUSSETTE	0
L'EXTRAVAGANT VOYAGE DU JEUN	0
7 PSYCHOPATHES	0
LES FLINGUEUSES	0
ARGO	0
INSIDE LLEINYN DAVIS	1
LE MONDE DE NEMO	0
L'ECUME DES JOURS	1
LE GRAND MECHANT LOUP	0
AU BOUT DU CONTE	0
AMAZONIA	0
HITCHCOCK	0
LES AMANTS PASSAGERS	1
LE DERNIER PUB AVANT LA FIN DU	0
L'APPRENTI PERE NOEL ET LE FLO	0
CHIMPANZES	0
ALCESTE A BICYCLETTE	1
AMITIES SINCERES	0
ALBATOR, CORSAIRE DE L'ESPACE	0
DON JON	0
POSSEDEE	0
THE ICEMAN	0
THE IMMIGRANT	1
FONZY	0
LES AMES VAGABONDES	0
JE FAIS LE MORT	0
SHERIF JACKSON	1
IVIANIAC	0

LE DERNIER REMPART	0
WADJDA	1
EN SOLITAIRE	0
R.I.P.D. BRIGADE FANTOME	0
BLOOD TIES	0
11.6	0
UN GRAND MARIAGE	0
LE COEUR DES HOMMES 3	0
GIBRALTAR	0
100 % CACHEMIRE	0
GAMBIT, ARNAQUE A L'ANGLAISE	0
JURASSIC PARK	0
DARK SKIES	0
LA MARCHE	0
THE MASTER	1
MACHETE KILLS !	0
PERFECT MOTHERS	0
AU BONHEUR DES OGRES	0
LES BEAUX JOURS	0
PASSION	1
ROCK THE CASBAH	1
LA MARQUE DES ANGES - MISERE	0
12 HEURES	0
MA VIE AVEC LIBERACE	1
THE BAY	0
DEAD MAN DOWN	0
LES REINES DU RING	0
UN PRINCE PRESQUE CHARMANT	0
SUZANNE	1
AVANT L'HIVER	0
DIANA	0
QUARTET	1
L'ATI'ENTAT	0
IMOGENE	0
MARIUS	0
POPULAIRE	0
LA VENUS A LA FOURRURE	1
NIKO LE PETIT RENNE 2	0
PROMISED LAND	1
TURF	0
GRAND CENTRAL	1
NO	1
SYNGUE SABOUR, PIERRE DE PATI	0
SHADOW DANCER	1
PAS TRES NORMALES ACTIVITES	0
CHEBA LOUISA	0
TAD L'EXPLORATEUR	0
ELLE S'EN VA	1
RENOIR	1
SOUS LE FIGUIER	0
IL ETAIT UNE FORET	1
SONG FOR MARION	1

ERNEST ET CELESTINE	0
HIJACKING	1
COOKIE	0
ARNAQUE A LA CARTE	0
POUR UNE FEMME	0
FANNY	0
HANNAH ARENDT	1
ARRETEZ-MOI	0
ALL IS LOST	1
LE JOUR ATTENDRA	0
TEL PERE TEL FILS	1
LA RELIGIEUSE	1
FOXFIRE, CONFESSIONS D'UN GAN	0
WEEK-END ROYAL	1
UNE HISTOIRE D'AMOUR	1
LE CINQUIEME POUVOIR	0
LE TEMPS DE L'AVENTURE	1
UNE PLACE SUR LA TERRE	1
MICHAEL KOHLHAAS	1
OH BOY	1
COPAINS POUR TOUJOURS 2	0
LES SALAUDS	1
ALABAMA MONROE	1
JIMMY P.	1
MARIAGE A MENDOZA	1
INTERSECTIONS	0
RUE MANDAR	0
SKYFALL	0
A LA MERVEILLE	1
OGGY ET LES CAFARDS	0
DENIS	0
LA VIE DOMESTIQUE	1
LA FLEUR DE L'AGE	0
HOTEL NORMANDY	0
BEFORE MIDNIGHT	0
DES GENS QUI S'EMBRASSENT	0
ANGELIQUE	0
PARKLAND	0
PETIT CORBEAU	1
LA GRANDE BELLEZZA	1
TIP TOP	1
LES INVINCIBLES	0
PINOCCHIO	1
ONE DIRECTION I THIS IS US	0
L'HOMME QUI RIT	0
LA GRANDE BOUCLE	0
POP REDEMPTION	0
GRAND DEPART	0
L'HYPNOTISEUR	0
12 ANS D'AGE	0
VICTOR YOUNG PEREZ	0
UN CHATEAU EN ITALIE	1

TIREZ LA LANGUE, MADEMOISELLE	1
BELLE DU SEIGNEUR	0
UNE CHANSON POUR MA MERE	0
DEMI SOEUR	0
L'ARTISTE ET SON MODELE	0
LANDES	1
LETFRE A MOMO	0
ILO ILO	1
LA PARADE	1
SHINING	0
ZAYTOUN	1
L'AUTRE VIE DE RICHARD KEMP	0
BLANCANIEVES	1
VIOLETTE	1
MON AME PAR TOI GUERIE	1
LE GEANT EGOISTE	1
DES ABEILLES ET DES HOMMES	1
ATTILA MARCEL	0
TWILIGHT CHAPITRE 5 : REVELATI	0
DANS LA TETE DE CHARLES SWAN	1
GABRIELLE	1
MA MAMAN EST EN AMERIQUE, ELL	0
LA BATAILLE DE SOLFERINO	0
LE CONGRES	1
METALLICA THROUGH THE NEVER V03 0013784	0
OUF	0
RENDEZ-VOUS A KIRUNA	1
LA BELLE AU BOIS DDRMANT - OPE	0
TOSCA - OPERA DE MUNICH	0
MARGIN CALL	1
AIDA - OPERA BASTILLE	0
LE QUATUOR	1
MIELE	1
OTELLO - OPERA DE VERDI	0
MAIN DANS LA MAIN	1
LE PARRAIN	1
NABUCCO - LA SCALA DE MILAN	0
LA WALKYRIE ~ OPERA DE WAGNE	0
JAMAIS LE PREMIER SOIR	0
LA VIE REVEE DE WALTER M/TI'Y	0
LE ROI ET L'OISEAU	1
APOCALYPSE NOW	0
SCARFACE	1
DUEL	0
LES DEMOISELLES DE ROCHEFOR	0
DETACHMENT	1
TAXI DRIVER	1
LA TENDRESSE	1
2 GUNS	0
ONE PIECE Z	0
LE CHEVALIER A LA ROSE - OPERA	0
FALSTAFF - OPERA DE VERDI EN D	0

GATSBY - 1974 REDFORD	0
LES PURITAINS - OPERA BASTILLE	0
2001 L'ODYSEE DE L'ESPACE	0
TROISIEME SYMPHONIE DE GUSTA	0
ALEX CROSS	0
LE PARRAIN 2	0
LA PORTE DU PARADIS	0
HUNGER GAMES	0
MOONRISE KINGDOM	1
L'ITALIENNE A ALGER - TEATRO CO	0
DE ROUILLE ET D'OS	0
LA PART DES ANGES	1
LA GRANDE ILLUSION	0
LA SYLPHIDE - BALLET DE PIERRE	0
BARRY LINDON	0
MILLER'S CROSSING	1
ORANGE MECANIQUE	0
CASABLANCA	0
DJANGO DE SERGIO CORBUCCI	1
HANSEL ET GRETEL - OPERA DE H	0
CHINATOWN	0
LOULOU, L'INCROYABLE SECRET	0
LES SAVEURS DU PALAIS	0
LE TRAIN SIFFLERA TROIS FOIS	0
FUNNY FACE - DROLE DE FRIMOUS	0
LE MAGICIEN D'OZ	0
LA GIOCONDA - OPERA DE PONCHI	0
LA DOLCE VITA	0
THE DESCENDANTS	1
BARBARA	1
CERTAINS L'AIMENT CHAUD	0
LA RONDINE - OPERA DE PUCCINI	0
CHANTONS SOUS LA PLUIE	0
SUR LES QUAIS	1
FULL METAL JACKET	0
DOCTEUR FOLAMOUR	0
MANON - OPERA DE MASSENET	0
LA BELLE ET LE CLOCHARD	0
BULLHEAD	0
FALSTAFF - OPERA DE VERDI	0
THERESE DESQUEYROUX	0
TROIS FEMMES	0
LA PETITE SIRENE	0
L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES	0
A BOUT DE SOUFFLE	0
EYES WIDE SHUT	0
TELE GAUCHO	0
SEPT ANS DE REFLEXION	0
COGAN	0
LOLA DE JACQUES DEMY	0
OSLO 31 AOUT	0
KATIA KABANOVA - OPERA DE JAN	0

LE LIVRE DE LA JUNGLE	0
LOUISE WIMMER	0
ALADDIN	0
UARNAOUEUR	0
MANON LESCAUT OPERA DE PUCC	0
CESAR ET ROSALIE	0
UN ENFANT DE TOI	0
LE COUTEAU DANS L'EAU	1
LES 101 DALMATIENS	0
AU-DELA DES COLLINES	0
JACK ET LA MECANIQUE DU COEU	0
PROVIDENCE	0
LE CHIEN DU TIBET	0
DUMBO	0
LES BETES DU SUD SAUVAGE	0
JEAN DE LA LUNE	0
LOLITA	0
MARIUS ET JEANNETTE	0
LA GRANDE LIBRAIRIE	0
LE JOLI MAI	1
UN AMERICAIN A PARIS	0
FANTASIA	0
ROOM 237	1
LA DERNIERE LICORNE	1
ALICE AU PAYS DES MERVEILLES -	0
BLACKIE ET KANUTO	1
L'HISTOIRE DU PETIT PAOLO	0
LE VOYAGE EN ARMENIE	0
BRENDAN ET LE SECRET DE KELL	0
L'ARGENT FAIT LE BONHEUR	0
DERNIER ETE	0
MON TONTON CE TATOUEUR TATO	0
A LA VIE A LA MORT	0
LADY JANE	0
LES ENFANTS LOUPS, AME ETYUK	0
SELKIRK LE VERITABLE ROBINSON	0
LES NEIGES DU KILIMANDJARO	0
LE PETIT ROI ET AUTRES CONTES	1
402	103
	25,6%

2013

2013

402

65

0,161691542

LISTE AFCAE

Valeur si vrai

Valeur si faux

2 AUTOMNES 3 HIVERS

1

0

25 NOVEMBRE 1970 : LE JOUR OU MISHIMA...

1

3, CHRONIQUE D'UNE FAMILLE SINGULIERE (3)

1

5 CAMERAS BRISEES

1

5 DANSES

1

9 MOIS FERME

1

A BAS BRUIT

1

A LA MERVEILLE

1

A LA RECHERCHE DE Mr GOODBAR

1

A TOUCH OF SIN

1

A VERY ENGLISHMAN

1

<i>A WORLD NOT OURS</i>	1
<i>AB IRATO, SOUS L'EMPIRE DE LA COLERE</i>	1
<i>AFRICAN QUEEN (L'odyssée de l'African Queen)</i>	1
<i>AFTER</i>	1
<i>AFTER SCHOOL MIDNIGHTERS</i>	1
<i>AINSI SQUATTENT-ILS</i>	1
<i>ALABAMA MONROE</i>	1
<i>ALATA</i>	1
<i>ALCESTE A BICYCLETTE</i>	1
<i>ALL IS LOST</i>	1
<i>ALPS</i>	1
<i>LES AMANTS DU TEXAS</i>	1
<i>LES AMANTS PASSAGERS</i>	1
<i>LES AMES DE PAPIERS</i>	1
<i>AMORE CARNE</i>	1
<i>AN OVERSIMPLIFICATION OF HER BEAUTY</i>	1
<i>ANDORRE</i>	1
<i>ANNONCES</i>	1
<i>ANTIVIRAL</i>	1
<i>BERBERIAN SOUND STUDIO</i>	1
<i>BERTHA BOXCAR</i>	1
<i>BESTIAIRE</i>	1
<i>BIETTE</i>	1
<i>BLACKBIRD</i>	1
<i>BLACKIE ET KANUTO</i>	1
<i>BLANCANIEVES</i>	1
<i>BLANK CITY</i>	1
<i>BLUE JASMINE</i>	1
<i>BORGMAN</i>	1
<i>BRIGITTE FONTAINE, REFLETS ET CRUDITE</i>	1
<i>CAMILLE CLAUDEL 1915</i>	1
<i>CASA NOSTRA</i>	1
<i>CELUI QUE NOUS LAISSERONS</i>	1
<i>C'EST MA VIE, APRES TOUT !</i>	1
<i>CHA CHA CHA</i>	1
<i>CHACUN A SON POSTE ET RIEN NE VA</i>	1
<i>LA CHAIR DE MA CHAIR</i>	1
<i>LES CHANSONS POPULAIRES</i>	1
<i>CHAQUE JOUR QUE DIEU FAIT</i>	1
<i>LE CHARLATAN</i>	1
<i>LA CHASSE</i>	1
<i>CHATRAK</i>	1
<i>LES CHEVAUX DE DIEU</i>	1
<i>CHEZ NOUS C'EST TROIS !</i>	1
<i>LE CHOIX DE SOPHIE</i>	1
<i>CHRONIQUES D'UNE COUR DE RECRE</i>	1
<i>CINEMA KOMUNISTO (Il était une fois en</i>	1
<i>LA CINQUIEME COLONNE</i>	1
<i>LA CINQUIEME SAISON</i>	1
<i>CLIP</i>	1
<i>LE COEUR A SES RAISONS</i>	1
<i>COMME UN LION</i>	1

<i>COMMENT J'AI DETESTE LES MATHS</i>	<i>1</i>
<i>CONG BINH, LA LONGUE NUIT INDOCHINOISE</i>	<i>1</i>
<i>LE CONGRES</i>	<i>1</i>
<i>LES CONQUERANTS</i>	<i>1</i>
<i>LES CONTREBANDIERS DE MOONFLEET</i>	<i>1</i>
<i>LES COQUILLETES</i>	<i>1</i>
<i>LE COURS ETRANGE DES CHOSES</i>	<i>1</i>
<i>LE COUTEAU DANS L'EAU</i>	<i>1</i>
<i>CRAWL</i>	<i>1</i>
<i>LE CRI</i>	<i>1</i>
<i>CUL DE SAC</i>	<i>1</i>
<i>D'ACIER</i>	<i>1</i>
<i>DANS LA BRUME</i>	<i>1</i>
<i>DANS LA TETE DE CHARLES SWAN III</i>	<i>1</i>
<i>DANS UN JARDIN JE SUIS ENTRE</i>	<i>1</i>
<i>DE L'USAGE DU SEXTOY EN TEMPS DE CRISE</i>	<i>1</i>
<i>DECHIRES/GRAVES</i>	<i>1</i>
<i>DEHORS, C'EST L'ETE</i>	<i>1</i>
<i>LE DEMANTELEMENT</i>	<i>1</i>
<i>LE DERNIER DES INJUSTES</i>	<i>1</i>
<i>LA DERNIERE CORVEE</i>	<i>1</i>
<i>LA DERNIERE FOIS QUE J'AI VU MACAO</i>	<i>1</i>
<i>LA DERNIERE LICORNE</i>	<i>1</i>
<i>LA DERNIERE RAFALE</i>	<i>1</i>
<i>LA DERNIERE SEANCE</i>	<i>1</i>
<i>DERRIERE LA COLLINE</i>	<i>1</i>
<i>DES ABEILLES ET DES HOMMES</i>	<i>1</i>
<i>DES GENS COMME LES AUTRES</i>	<i>1</i>
<i>DES MORCEAUX DE MOI</i>	<i>1</i>
<i>LE DESERT DES TARTARES</i>	<i>1</i>
<i>LA DETTE</i>	<i>1</i>
<i>DEUX FILLES AU TAPIS</i>	<i>1</i>
<i>LE DIABLE DANS LA PEAU</i>	<i>1</i>
<i>DIAMANTS SUR CANAPE</i>	<i>1</i>
<i>DIAZ - UN CRIME D'ETAT</i>	<i>1</i>
<i>DIMANCHE A PEKIN</i>	<i>1</i>
<i>LES DIX COMMANDEMENTS</i>	<i>1</i>
<i>DJANGO</i>	<i>1</i>
<i>DJANGO UNCHAINED</i>	<i>1</i>
<i>DJECA</i>	<i>1</i>
<i>DOCTEUR JERRY ET MISTER LOVE</i>	<i>1</i>
<i>DONNER / RECEVOIR</i>	<i>1</i>
<i>LA DOUBLE ENIGME</i>	<i>1</i>
<i>D'UNE ECOLE A L'AUTRE</i>	<i>1</i>
<i>EAT, SLEEP, DIE</i>	<i>1</i>
<i>L'ECUME DES JOURS</i>	<i>1</i>
<i>L'EDEN ET APRES</i>	<i>1</i>
<i>EFFETS SECONDAIRES</i>	<i>1</i>
<i>EKA & NATIA, CHRONIQUE D'UNE JEUNESSE...</i>	<i>1</i>
<i>EL DORADO</i>	<i>1</i>
<i>EL ESTUDIANTE OU LE RECIT D'UNE JEUNESSE...</i>	<i>1</i>
<i>EL LIMPIADOR</i>	<i>1</i>

<i>EL PREMIO</i>	1
<i>ELECTRICK CHILDREN</i>	1
<i>ELEFANTE BLANCO</i>	1
<i>ELEPHANT</i>	1
<i>ELLE S'EN VA</i>	1
<i>EN PAYS CANNIBALE</i>	1
<i>ENFANCE CLANDESTINE</i>	1
<i>LES ENFANTS DES MILLE JOURS</i>	1
<i>ENFANTS VALISES</i>	1
<i>ENQUETE SUR UNE PASSION</i>	1
<i>ENTREE DU PERSONNEL</i>	1
<i>LES EQUILIBRISTES</i>	1
<i>L'ESCALE</i>	1
<i>L'ESPRIT DE 45</i>	1
<i>ETAT COMMUN, CONVERSATION POTENTIELLE</i>	1
<i>EXODUS</i>	1
<i>FAIRE QUELQUE CHOSE</i>	1
<i>FAMILLE DE NICKY, LE SCHINDLER BRITANNIQUE</i>	1
<i>FANNY ET ALEXANDRE</i>	1
<i>FEDORA</i>	1
<i>FIFI HURLE DE JOIE</i>	1
<i>LA FILLE DE NULLE PART</i>	1
<i>LA FILLE DE RYAN</i>	1
<i>LA FILLE DU 14 JUILLET</i>	1
<i>LA FILLE PUBLIQUE</i>	1
<i>FILMS D'AMOUR ET D'ANARCHIE</i>	1
<i>LE FILS UNIQUE</i>	1
<i>FLAMMES</i>	1
<i>LE FOND DE L'AIR EST ROUGE</i>	1
<i>FOXFIRE, CONFESSIONS D'UN GANG DE FILLES</i>	1
<i>FRANCES HA</i>	1
<i>FREE ANGELA (& all political prisoners)</i>	1
<i>FUNNY FACE (Drôle de frimousse)</i>	1
<i>FUREUR APACHE</i>	1
<i>GABRIELLE</i>	1
<i>LES GARCONS ET GUILLAUME, A TABLE !</i>	1
<i>GARE DU NORD</i>	1
<i>GATSBY LE MAGNIFIQUE</i>	1
<i>LE GEANT EGOÏSTE</i>	1
<i>GIMME THE LOOT</i>	1
<i>GINGER & ROSA</i>	1
<i>GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR</i>	1
<i>GOLD</i>	1
<i>GOODBYE MOROCCO</i>	1
<i>LE GOUT DU SAKE</i>	1
<i>LA GRACE</i>	1
<i>GRAND CENTRAL</i>	1
<i>LE GRAND RETOURNEMENT</i>	1
<i>GRANDIR</i>	1
<i>LE GRAND'TOUR</i>	1
<i>GRIGRIS</i>	1
<i>GUERRIERE</i>	1

<i>HAEWON ET LES HOMMES</i>	1
<i>HANNAH ARENDT</i>	1
<i>L'HARMONIE FAMILIALE</i>	1
<i>HEAVY GIRLS</i>	1
<i>HEIDI</i>	1
<i>HEIMAT I - CHRONIQUE D'UN REVE</i>	1
<i>HEIMAT II - L'EXODE</i>	1
<i>HENRI</i>	1
<i>HENRY, PORTRAIT OF A SERIAL KILLER</i>	1
<i>L'HERITAGE</i>	1
<i>HIJACKING</i>	1
<i>HIROSHIMA MON AMOUR</i>	1
<i>HISTOIRE DE DETECTIVE</i>	1
<i>HISTOIRE DE MA MORT</i>	1
<i>HIVER NOMADE</i>	1
<i>L'HOMME DE RIO</i>	1
<i>L'HOMME DES VALLEES PERDUES</i>	1
<i>L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP</i>	1
<i>L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP</i>	1
<i>L'HOMME QUI MENT</i>	1
<i>L'HOMME QUI VIENDRA</i>	1
<i>L'HOMME TRANQUILLE</i>	1
<i>HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE</i>	1
<i>I USED TO BE DARKER</i>	1
<i>ICI ET LA-BAS</i>	1
<i>IL ETAIT UNE FORET</i>	1
<i>ILL MANORS, LA CITE DE LA VIOLENCE</i>	1
<i>ILO ILO</i>	1
<i>IMAGINE</i>	1
<i>L'IMPASSE</i>	1
<i>L'IMPASSE TRAGIQUE</i>	1
<i>IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS</i>	1
<i>INCH'ALLAH</i>	1
<i>L'INCONNU DU LAC</i>	1
<i>LES INCORRUPTIBLES</i>	1
<i>INI AVAN CELUI QUI REVIENT</i>	1
<i>INSIDE LLEWYN DAVIS</i>	1
<i>LES INTERDITS</i>	1
<i>L'INTERVALLO</i>	1
<i>INVISIBLE</i>	1
<i>IRMA LA DOUCE</i>	1
<i>IT FELT LIKE LOVE</i>	1
<i>L'IVRESSE DE L'ARGENT</i>	1
<i>LA JALOUSIE</i>	1
<i>JASMINE</i>	1
<i>JAURES</i>	1
<i>J'DEMANDE PAS LA LUNE, JUSTE QUELQUES...</i>	1
<i>JE NE SUIS PAS MORT</i>	1
<i>JE SUIS SUPPORTER DU STANDARD</i>	1
<i>JEUNE & JOLIE</i>	1
<i>JEUNESSE</i>	1
<i>LES JEUX DES NUAGES ET DE LA PLUIE</i>	1

<i>JIMMY P. (Psychothérapie d'un indien des plaines)</i>	1
<i>LE JOLI MAI</i>	1
<i>JOUR DE FETE</i>	1
<i>LES JOURS HEUREUX</i>	1
<i>JUNKOPIA</i>	1
<i>JUST THE WIND</i>	1
<i>KEEP SMILING</i>	1
<i>KINSHASA KIDS</i>	1
<i>KOKO LE CLOWN</i>	1
<i>LA DANZA DE LA REALIDAD</i>	1
<i>LA DEMORA (Le retard)</i>	1
<i>LA GRANDE BELLEZZA</i>	1
<i>LA PLAYA D.C.</i>	1
<i>LA SOCIEDAD DEL SEMAFORO</i>	1
<i>LA VENTA DEL PARAISO</i>	1
<i>LANDES</i>	1
<i>LARMES DE JOIE</i>	1
<i>LAWRENCE D'ARABIE</i>	1
<i>LA LEGENDE DE KASPAR HAUSER</i>	1
<i>LES LENDEMAINS</i>	1
<i>LEO ET FRED</i>	1
<i>LEONES</i>	1
<i>LETTRE A MOMO</i>	1
<i>LETTRE DE SIBERIE</i>	1
<i>LEVEL FIVE</i>	1
<i>LEVIATHAN</i>	1
<i>LIBERTE CHERIE</i>	1
<i>LINCOLN</i>	1
<i>LINNEA DANS LE JARDIN DE MONET</i>	1
<i>LIV & INGMAR</i>	1
<i>LORE</i>	1
<i>LOS SALVAJES</i>	1
<i>LOULOU, L'INCROYABLE SECRET</i>	1
<i>LE LOUP DE WALL STREET</i>	1
<i>LULLABY TO MY FATHER</i>	1
<i>MA BELLE GOSSE</i>	1
<i>MA MAMAN EST EN AMERIQUE, ELLE A...</i>	1
<i>MA MEILLEURE AMIE, SA SOEUR ET MOI</i>	1
<i>MA VIE AVEC LIBERACE</i>	1
<i>MAGIC MAGIC</i>	1
<i>MAGNIFICA PRESENZA</i>	1
<i>MAIS QUI A TUE HARRY ?</i>	1
<i>LA MAISON A LA TOURELLE</i>	1
<i>LA MAISON DE LA RADIO</i>	1
<i>LA MAISON DEMONTABLE</i>	1
<i>MARGUERITE ET LE DRAGON</i>	1
<i>MARIAGE A MENDOZA</i>	1
<i>MARYAN</i>	1
<i>LE MEDECIN DE FAMILLE</i>	1
<i>MEDEE</i>	1
<i>LE MENTOR</i>	1
<i>LE MEPRIS</i>	1

MERE JEANNE DES ANGES	1
MES SEANCES DE LUTTE	1
METEORA	1
METRO MANILA	1
MICHAEL KOHLHAAS	1
MIELE	1
MILLEFEUILLE	1
MILLER'S CROSSING	1
MIMI METALLO BLESSE DANS SON HONNEUR	1
MOI ET TOI	1
MON AME PAR TOI GUERIE	1
MON BEL ORANGER	1
MON DIEU, COMMENT SUIS-JE TOMBEE SI BAS ?	1
MON ONCLE	1
MON PERE VA ME TUER	1
MONSTRES... PAS SI MONSTRUEUX !	1
MORT A VENDRE	1
LA MORT D'UN CYCLISTE	1
LA MORT EN DIRECT	1
MUD (Sur les rives du Mississippi)	1
MUNDANE HISTORY	1
LE MUR INVISIBLE	1
LE MURMURE DES RUINES	1
MUSEUM HOURS	1
MY AIN FOLK (Ceux de chez moi)	1
MY CHILDHOOD (Mon enfance)	1
MY WAY HOME (Mon retour à la maison)	1
MYSTERY	1
NAITRE PERE	1
NE M'OUBLIE PAS	1
NE QUELQUE PART	1
NESMA	1
NO	1
NORTHWEST	1
NOS HEROS SONT MORTS CE SOIR	1
NOS PLUS BELLES ANNEES	1
NOT IN TEL-AVIV	1
NOTRE MONDE	1
NOUS IRONS VIVRE AILLEURS	1
LES NUITS AVEC THEODORE	1
OCEANE	1
OFF WHITE LIES	1
OFFLINE	1
L'OGRE DE LA TAÏGA	1
OH BOY	1
OMAR	1
L'ONCLE DE BROOKLYN	1
ONE TWO THREE (UN, DEUX, TROIS)	1
ONLY GOD FORGIVES	1
OPIUM	1
ORLEANS	1
OTHELLO, A DOUBLE LIFE	1

<i>OUTREAU, L'AUTRE VERITE</i>	<i>1</i>
<i>PAPA VIENT DIMANCHE</i>	<i>1</i>
<i>LA PARADE</i>	<i>1</i>
<i>PARADIS : AMOUR</i>	<i>1</i>
<i>PARADIS : ESPOIR</i>	<i>1</i>
<i>PARADIS : FOI</i>	<i>1</i>
<i>PARI(S) D'EXIL</i>	<i>1</i>
<i>PAROLES DE CONFLITS</i>	<i>1</i>
<i>LE PARRAIN</i>	<i>1</i>
<i>LA PART DU FEU</i>	<i>1</i>
<i>LE PASSE</i>	<i>1</i>
<i>PASSION</i>	<i>1</i>
<i>PAUVRE RICHARD !</i>	<i>1</i>
<i>PEOPLE MOUNTAIN PEOPLE SEA</i>	<i>1</i>
<i>LE PERE FRIMAS</i>	<i>1</i>
<i>PERPETUA 664</i>	<i>1</i>
<i>PETIT CORBEAU</i>	<i>1</i>
<i>LE PETIT ROI ET AUTRES CONTES</i>	<i>1</i>
<i>LA PETITE FABRIQUE DU MONDE</i>	<i>1</i>
<i>LES PETITES MARGUERITES</i>	<i>1</i>
<i>LES PETITS CANARDS DE PAPIER</i>	<i>1</i>
<i>LES PETITS PRINCES</i>	<i>1</i>
<i>PHOTO</i>	<i>1</i>
<i>PIERRE RABHI, AU NOM DE LA TERRE</i>	<i>1</i>
<i>PIETA</i>	<i>1</i>
<i>PINK</i>	<i>1</i>
<i>PINOCCHIO</i>	<i>1</i>
<i>PISSE DE CHAT</i>	<i>1</i>
<i>PLEIN SOLEIL</i>	<i>1</i>
<i>PLOT FOR PEACE</i>	<i>1</i>
<i>LE PLUS SAUVAGE D'ENTRE TOUS</i>	<i>1</i>
<i>POLLUTING PARADISE</i>	<i>1</i>
<i>LE PONT DE LA RIVIERE KWAI</i>	<i>1</i>
<i>PORFIRIO</i>	<i>1</i>
<i>PORTRAIT DE FAMILLE</i>	<i>1</i>
<i>POST TENEBRAS LUX</i>	<i>1</i>
<i>POUPI</i>	<i>1</i>
<i>LA POUSSIERE DU TEMPS</i>	<i>1</i>
<i>LE POUVOIR</i>	<i>1</i>
<i>LE PREMIER HOMME</i>	<i>1</i>
<i>LE PRINCE MIIAOU</i>	<i>1</i>
<i>LE PRINCE NEZHA TRIOMPHE DU ROI DRAGON</i>	<i>1</i>
<i>PRINCE OF TEXAS (Prince avalanche)</i>	<i>1</i>
<i>PRISONERS</i>	<i>1</i>
<i>LE PROCHAIN FILM</i>	<i>1</i>
<i>PROMISED LAND</i>	<i>1</i>
<i>PROPRIETE INTERDITE</i>	<i>1</i>
<i>QUADROPHENIA</i>	<i>1</i>
<i>QUAI D'ORSAY</i>	<i>1</i>
<i>QUAND SISYPHE SE REVOLTE</i>	<i>1</i>
<i>QUARTET</i>	<i>1</i>
<i>LE QUATUOR</i>	<i>1</i>

<i>QUEEN OF MONTREUIL</i>	<i>1</i>
<i>QUELQUE PART DANS LA NUIT</i>	<i>1</i>
<i>QUI A PEUR DE VIRGINIA WOOLF</i>	<i>1</i>
<i>QUI VOILA ?</i>	<i>1</i>
<i>LE REGARD DE GEORGES BRASSENS</i>	<i>1</i>
<i>REGARD NEUF SUR OLYMPIA 52</i>	<i>1</i>
<i>LA RELIGIEUSE</i>	<i>1</i>
<i>LE RENARD JAUNE</i>	<i>1</i>
<i>LES RENCONTRES D'APRES MINUIT</i>	<i>1</i>
<i>RENDEZ-VOUS A KIRUNA</i>	<i>1</i>
<i>RENOIR</i>	<i>1</i>
<i>LE REPENTI</i>	<i>1</i>
<i>REVES D'OR</i>	<i>1</i>
<i>RICHE ET CELEBRES</i>	<i>1</i>
<i>ROBERT SANS ROBERT</i>	<i>1</i>
<i>ROCK THE CASBAH</i>	<i>1</i>
<i>LE ROI DU CURLING</i>	<i>1</i>
<i>LE ROI ET L'OISEAU</i>	<i>1</i>
<i>ROMANES</i>	<i>1</i>
<i>ROMEOS</i>	<i>1</i>
<i>ROOM 237</i>	<i>1</i>
<i>ROOM 514</i>	<i>1</i>
<i>ROSE ET VIOLETTE</i>	<i>1</i>
<i>RUE DES CITES</i>	<i>1</i>
<i>LA RUEE VERS L'ART</i>	<i>1</i>
<i>RUNAWAY TRAIN</i>	<i>1</i>
<i>SABADOU, L'ESPOIR</i>	<i>1</i>
<i>SADHU</i>	<i>1</i>
<i>LA SAGA DES CONTI</i>	<i>1</i>
<i>LES SALAUDS</i>	<i>1</i>
<i>SALVO</i>	<i>1</i>
<i>SAMSARA</i>	<i>1</i>
<i>SCARFACE</i>	<i>1</i>
<i>SCIALLA !</i>	<i>1</i>
<i>SELKIRK, LE VERITABLE ROBINSON CRUSOE</i>	<i>1</i>
<i>LES SEPT SAMOURAÏS</i>	<i>1</i>
<i>SHADOW DANCER</i>	<i>1</i>
<i>SHERIF JACKSON</i>	<i>1</i>
<i>SHOKUZAI, CELLES QUI VOULAIENT OUBLIER</i>	<i>1</i>
<i>SHOKUZAI, CELLES QUI VOULAIENT SE...</i>	<i>1</i>
<i>LE SIGNE DE VENUS</i>	<i>1</i>
<i>LA SIRGA</i>	<i>1</i>
<i>SLOW LIFE</i>	<i>1</i>
<i>SNOWPIERCER, LE TRANSPERCENEIGE</i>	<i>1</i>
<i>SO BRITISH, vol. 2</i>	<i>1</i>
<i>SOMEBODY UP THERE LIKES ME</i>	<i>1</i>
<i>SONG FOR MARION</i>	<i>1</i>
<i>LA SORCIERE DANS LES AIRS</i>	<i>1</i>
<i>SPECIALE PREMIERE</i>	<i>1</i>
<i>SPRING BREAKERS</i>	<i>1</i>
<i>STALAG 17</i>	<i>1</i>
<i>STOKER</i>	<i>1</i>

<i>STORIES WE TELL</i>	<i>1</i>
<i>SUPER TRASH</i>	<i>1</i>
<i>SUR LE CHEMIN DE L'ECOLE</i>	<i>1</i>
<i>SUR LES QUAIS</i>	<i>1</i>
<i>SURVIVRE</i>	<i>1</i>
<i>SUZANNE</i>	<i>1</i>
<i>SWANDOWN</i>	<i>1</i>
<i>SYNGUE SABOUR - PIERRE DE PATIENCE</i>	<i>1</i>
<i>TANT QU'IL Y AURA DES HOMMES</i>	<i>1</i>
<i>LA TAVERNE DE L'IRLANDAIS</i>	<i>1</i>
<i>TAXI DRIVER</i>	<i>1</i>
<i>TEL PERE, TEL FILS</i>	<i>1</i>
<i>LE TEMPS DE L'AVENTURE</i>	<i>1</i>
<i>LA TENDRESSE</i>	<i>1</i>
<i>LA TETE EN L'AIR</i>	<i>1</i>
<i>LA TETE LA PREMIERE</i>	<i>1</i>
<i>THE ACT OF KILLING</i>	<i>1</i>
<i>THE BLING RING</i>	<i>1</i>
<i>THE CONNECTION</i>	<i>1</i>
<i>THE EAST</i>	<i>1</i>
<i>THE GRANDMASTER</i>	<i>1</i>
<i>THE IMMIGRANT</i>	<i>1</i>
<i>THE LAND OF HOPE</i>	<i>1</i>
<i>THE LEBANESE ROCKET SOCIETY</i>	<i>1</i>
<i>THE LUNCHBOX</i>	<i>1</i>
<i>THE MAJOR</i>	<i>1</i>
<i>THE MASTER</i>	<i>1</i>
<i>THE PLACE BEYOND THE PINES</i>	<i>1</i>
<i>THE SESSIONS</i>	<i>1</i>
<i>THE SPECTACULAR NOW</i>	<i>1</i>
<i>TINGHIR-JERUSALEM, LES ECHOS DU MELLAH</i>	<i>1</i>
<i>TIP TOP</i>	<i>1</i>
<i>TIREZ LA LANGUE, MADEMOISELLE</i>	<i>1</i>
<i>LE TOMBEUR DE CES DAMES</i>	<i>1</i>
<i>TONNERRE</i>	<i>1</i>
<i>LA TOUR DE GUET</i>	<i>1</i>
<i>TRANS EUROP EXPRESS</i>	<i>1</i>
<i>TRANSAMERICA EXPRESS</i>	<i>1</i>
<i>LA TRAVERSEE</i>	<i>1</i>
<i>TU HONORERAS TA MERE ET TA MERE</i>	<i>1</i>
<i>TU SERAS SUMO</i>	<i>1</i>
<i>TU SERAS UN HOMME</i>	<i>1</i>
<i>TUEZ CHARLEY VARRICK</i>	<i>1</i>
<i>TWENTY FEET FROM STARDOM</i>	<i>1</i>
<i>L'ULTIMATUM DES TROIS MERCENAIRES</i>	<i>1</i>
<i>ULTIMO ELVIS</i>	<i>1</i>
<i>UN BEAU DIMANCHE</i>	<i>1</i>
<i>UN CHATEAU EN ITALIE</i>	<i>1</i>
<i>UN GALOP DU DIABLE</i>	<i>1</i>
<i>UN MOIS EN THAÏLANDE</i>	<i>1</i>
<i>UN MONDE FOU, FOU, FOU, FOU</i>	<i>1</i>
<i>UN NUAGE DANS UN VERRE D'EAU</i>	<i>1</i>

<i>UN SINGE EN HIVER</i>	<i>1</i>
<i>UN TROU DANS LA TETE</i>	<i>1</i>
<i>UN WEEK-END EN FAMILLE</i>	<i>1</i>
<i>UNA NOCHE</i>	<i>1</i>
<i>UNE AUTRE VIE</i>	<i>1</i>
<i>UNE HISTOIRE D'AMOUR</i>	<i>1</i>
<i>UNE JEUNESSE AMOUREUSE</i>	<i>1</i>
<i>UNE JOURNEE A ROME</i>	<i>1</i>
<i>UNE PLACE AU SOLEIL</i>	<i>1</i>
<i>UNE PLACE SUR LA TERRE</i>	<i>1</i>
<i>UNE QUESTION DE VIE OU DE MORT</i>	<i>1</i>
<i>UNE VIE SIMPLE</i>	<i>1</i>
<i>VACANCES ROMAINES</i>	<i>1</i>
<i>VANDAL</i>	<i>1</i>
<i>VANISHING WAVES</i>	<i>1</i>
<i>LE VENT SE LEVE</i>	<i>1</i>
<i>LA VENUS A LA FOURRURE</i>	<i>1</i>
<i>VERS SA DESTINEE</i>	<i>1</i>
<i>VIC + FLO ONT VU UN OURS</i>	<i>1</i>
<i>LA VIE D'ADELE</i>	<i>1</i>
<i>LA VIE DOMESTIQUE</i>	<i>1</i>
<i>LE VILLAGE DE CARTON</i>	<i>1</i>
<i>VIOLETTE</i>	<i>1</i>
<i>VIRAMUNDO</i>	<i>1</i>
<i>VIVA LA LIBERTA</i>	<i>1</i>
<i>VIVAN LAS ANTIPODAS !</i>	<i>1</i>
<i>VIVE LA BALEINE</i>	<i>1</i>
<i>LE VOILE BRULE</i>	<i>1</i>
<i>LES VOISINS DE DIEU</i>	<i>1</i>
<i>LE VOLEUR DE BICYCLETTE</i>	<i>1</i>
<i>VOYAGE A TOKYO</i>	<i>1</i>
<i>VOYAGE EN ITALIE</i>	<i>1</i>
<i>LES VOYAGES DE SULLIVAN</i>	<i>1</i>
<i>WADJDA</i>	<i>1</i>
<i>WAJMA, UNE FIANCEE AFGHANE</i>	<i>1</i>
<i>WEEK-END OF A CHAMPION</i>	<i>1</i>
<i>WEEK-END ROYAL</i>	<i>1</i>
<i>WHAT RICHARD DID</i>	<i>1</i>
<i>WORKERS</i>	<i>1</i>
<i>YEMA</i>	<i>1</i>
<i>YOSSI</i>	<i>1</i>
<i>ZAYTOUN</i>	<i>1</i>
<i>ZERO</i>	<i>1</i>
<i>ZERO DARK THIRTY</i>	<i>1</i>