La multiplicité des festivals de cinéma aujourd'hui en France : complexifications d'un dispositif pluriel

Cécile Krys

▶ **To cite this version:**

Cécile Krys. La multiplicité des festivals de cinéma aujourd'hui en France : complexifications d'un dispositif pluriel. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03524689

HAL Id: dumas-03524689

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03524689

Submitted on 13 Jan 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Cécile KRYS

LA MULTIPLICITÉ DES FESTIVALS DE CINÉMA AUJOURD'HUI EN FRANCE : COMPLEXIFICATIONS D'UN DISPOSITIF PLURIEL

Sous la direction d'Aurélie PINTO
Soutenu à la session de septembre 2021

Résumé

Depuis la fin des années 1990, le nombre de festivals de cinéma a été multiplié par cinq en Europe. Cela a accéléré le développement d'un champ universitaire spécialisé dans l'étude des festivals, de leurs formes, leurs spécificités, leurs spectateurs, etc. Les festivals de cinéma cristallisent les caractéristiques propres à la projection des films en salles, notamment le rendez-vous cinématographique qui est propice aux rencontres, aux partages et qui rompt avec le temps quotidien. La participation à un festival de cinéma suspend le quotidien aussi longtemps que le spectateur prend part à l'événement dont la programmation est par définition très dense. L'attractivité d'un festival de cinéma repose sur le caractère extra-ordinaire de l'événement dans la mesure où celui-ci réunit célébrités, professionnels et amateurs durant un temps limité et unique. Un festival ne peut pas être rattrapé plus tard, le spectateur n'a pas d'autre possibilité que de faire partie de l'événement. A partir de la présentation des caractéristiques et des enjeux des festivals, ainsi que d'un recensement des événements ayant lieu en France métropolitaine, d'entretiens et d'observations de terrain, ce mémoire est l'occasion d'étudier la diversité des formes que les festivals peuvent prendre de nos jours selon différents facteurs. La forme festivalière dite « classique » peut être remise en question par sa structure associative, son fonctionnement économique, son ancrage territorial ainsi que les évolutions technologiques. Ce sont autant d'aspects qui complexifient l'appréhension de la notion. D'abord abordée de manière théorique, cette diversité est ensuite étudiée au travers de deux études de cas parisiens.

Mots-clés

Festivals de cinéma, dispositif festivalier, festivalisation, publics des festivals, festivals de cinéma en ligne.

Abstract

Since the end of the 1990s, the number of film festivals was multiplied by five in Europe. It was sped up by the development of a specific academic field that specializes on the study of festivals, their various forms and specific features, their audience members, etc. Film festivals crystallize characteristics that are specific to the movie theater experience, and especially the movie date – conducive to meetings and the sharing of experiences. Participating in a film festival breaks with daily life as long as the audience member takes part in the event, whose program is, by definition, very dense. A film festival's attractiveness relies on the extraordinary character of the event in the sense that it gathers celebrities, professionals as well as amateurs for a unique and limited period of time. A film festival cannot be caught up with, making it impossible for the audience member not to take part in the event. Based on a presentation of these characteristics and of the stakes surrounding film festivals, an inventory, interviews and field observations, this dissertation is an opportunity to study the diversity of forms film festivals can take nowadays. First approached theoretically, this diversity is then studied through the use of two Parisian case studies. The so-called "classic" form of film festivals can be put into question by the associative form, the economic functioning, the territorial anchorage and the technological changes. These elements are what makes the notion of film festival so complex to apprehend.

Key words

Film Festivals, festival apparatus, festivalisation, audiences of film festivals, online film festivals.

Remerciements

Je tiens à remercier mes parents pour leurs encouragements et leur soutien indéfectible.

Je remercie également Marion Durand et Théo Michel aux côtés de qui j'ai rédigé ce mémoire.

Merci à Rémi Bernard et Nathalie Kouper pour leur accueil et le temps qu'ils m'ont accordé.

Enfin, je tiens à remercier Aurélie Pinto pour ses conseils avisés et ses relectures bienveillantes durant ces deux années troublées. Merci également à ma seconde lectrice, Ana Vinuela, pour ses précieux conseils.

Table des matières

Résumé 3
Abstract 4
Remerciements 5
Table des matières 6
Introduction 11
Éléments historiques et difficultés définitionnelles 11
Un nouveau champ de recherche 14
Présentation et délimitation du sujet 15
Études de cas 16
Méthodologie 18
Questions de la recherche 19
PARTIE 1 : LE FESTIVAL COMME ÉVÉNEMENT CULTUREL CLÉ DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE CONTEMPORAINE 23
I. Un événement aux multiples enjeux 23
A. Enjeux artistiques et culturels 23
Un héritage cinéphilique 24
L'Art cinématographique 26
B. L'influence économique des festivals 29
La place des festivals dans l'industrie cinématographique 29
Les festivals et l'industrie touristique 33
C. L'implication progressive de l'État 35
Un investissement croissant 35
L'image de la collectivité locale 38
(Re)Dynamisation d'un territoire 40
II. Panorama actuel des festivals de cinéma 42
A. Des structures récurrentes aux structures marginales : analyse du recensement 42
Présentation du recensement 42
Période de création 43
Répartition géographique 43

Calendrier des festivals 46
Durée des événements 48
Gratuité et compétitivité 49
Les festivals soutenus par le CNC 51
Récurrence et marginalisation du dispositif festivalier 52
B. Phénomène de festivalisation 53
Engouement déchaîné 54
Conséquences 56
C. L'attractivité de la temporalité 57
Rupture avec le quotidien 57
L'instant présent et l'imprévu : une expérience extra-ordinaire 59
L'Ordre festivalier 60
PARTIE 2 : UN MODÈLE D'ÉVÉNEMENT CULTUREL REMIS EN QUESTION ..65
I. Des fragilités structurelles 65
A. Un fonctionnement associatif 65
B. Une économie non rentable 66
Economie en marge 67
Dépendance financière 68
II. Paris, des logiques festivalières différentes 69
A. Abondance de l'offre festivalière parisienne 70
Saturation du calendrier parisien 70
Evénementialisation des salles Art et Essai 71
Les pratiques culturelles professionnelles et non-professionnelles à Paris 75
B. Enjeu touristique et dynamisation du territoire ? 77
Un calendrier différent 77
Spécialisation des événements 78
C. Des financements complexes 80
L'intérêt des collectivités territoriales 81
Une politique de non-concurrence 81
Les types de financements 82
Les solutions adoptées par les festivals parisiens 84
III. Les festivals face à la crise sanitaire 85

A. Les festivals de mars 2020 à juin 2021 86
Panorama des solutions adoptées 86
B. Les festivals virtuels 89
Un format antérieur à la crise sanitaire 90
Les avantages du festival en ligne 91
Une évolution paradoxale 92
C. Fréquenter en ligne ? 96
Nature et intensité de la fréquentation 97
Des communautés festivalières en ligne ? 99
La fréquentation en ligne des professionnels 101
PARTIE 3 : ÉTUDES DE CAS DE PARIS COURTS DEVANT ET DU CHAMPS-ÉLYSÉES FILM FESTIVAL 105
I. Deux projets différents 105
A. Initiatives privées 105
Paris Courts Devant : hasards et choix de vie 106
Champs-Elysées Film Festival : la figure de Sophie Dulac 108
B. Des lignes éditoriales fortes 109
De l'embryon Paris Courts Devant à la construction d'une identité 109
Champs-Elysées Film Festival : un événement haut de gamme 113
II. Des rendez-vous annuels d'envergure 118
A. Événements sur le modèle « classique » des grands festivals 119
B. Le système d'accréditation 121
C. L'essor du Champs-Elysées Film Festival et de Paris Courts Devant 125
III. Deux festivals éloignés dans le paysage parisien 128
A. 2016 - 2019 : l'instabilité des financements de Paris Courts Devant 128
B. Des logiques partenariales différentes 130
Les principales sources de financement 131
Les lieux partenaires 132
Les médias partenaires 132
Les partenaires alimentaires 133
Les partenaires professionnels 134
Les créateurs du Champs-Élysées Film Festival 135
Les partenaires institutionnels et associatifs de Paris Courts Devant 136

C. Deux atmosphères, deux expériences 138
Le public 138
L'expérience de Paris Courts Devant 140
L'expérience du Champs-Élysées Film Festival 141
D. Champs-Élysées Film Festival et Paris Courts Devant face à la crise sanitaire 144
L'adaptation au contexte particulier 144
Le positionnement des organisateurs 147
La structure des festivals en ligne 149
Quelle expérience festivalière ? 155
Les éditions à venir 159
Conclusion 163
Bibliographie 167
Annexes 175

Nombre de caractères du mémoire espaces compris : 417 497
Nombre de caractères du mémoire espaces non compris : 352 748

Toutes les références électroniques citées dans ce mémoire ont été consultées une dernière fois le 23/08/2021.

Introduction

Selon Emmanuel Ethis, le cinéma est l'« art subtil du rendez-vous »[1] à la fois avec le film (l'histoire, les acteurs, le réalisateur), avec les autres spectateurs, et avec la salle. Il invite à partager l'expérience de la projection d'un film. Parmi les pratiques et les supports de visionnage qui évoluent, la projection en salle de cinéma reste fidèle au dispositif originel du cinéma : des individus se déplacent, seuls ou à plusieurs, et sont réunis pour visionner en même temps un film projeté dans une salle obscure. Depuis les premières projections, le cinéma est ainsi une pratique collective, source de croisements voire de rencontres et de discussions. Les festivals de cinéma développent cette particularité en programmant plusieurs films et plusieurs temps d'échanges par jour. Ils concentrent des rendez-vous cinématographiques dans des lieux déterminés et en un temps restreint, qui est *stricto sensu* extra-ordinaire. En effet, le temps d'un festival s'ajoute à (et parfois modifie) la programmation hebdomadaire des salles de cinéma dans lesquelles il a lieu.

Éléments historiques et difficultés définitionnelles

A l'origine, les festivals étaient des célébrations religieuses, des événements dédiés aux dieux (latins et grecs notamment), qui duraient plusieurs jours et étaient rythmés par différentes activités. Les Dionysies dans la Grèce antique célébraient Dionysos, dieu du vin, durant six jours[2]. Quelle que soit sa vocation, c'est « un événement ou un phénomène social rencontré dans presque toutes les cultures »[3]. Cette approche anthropologique est intéressante dans la mesure où, depuis les premières formes de festivals, ces derniers sont ancrés dans un lieu (ou quelques uns) et un temps spécifiques et déterminés permettant à un certain nombre d'individus de se réunir. C'est de ce fait un temps qui se distingue du temps quotidien. La forme de festival de cinéma la plus répandue fait écho à ces spécificités spatiale et temporelle et à la notion de réunion. C'est un moment consacré au cinéma qui se déroule généralement une fois par an et dont les projections et rencontres correspondent au thème de l'événement.

---

[1] Emmanuel Ethis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication et langages*, n°154, 2007.

[2] Alessandro Falassi, *Time Out of Time: Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, p. 2.

[3] *Ibid*. p. 1.

Tout comme les Grecs suspendaient leurs tâches quotidiennes pour assister aux festivités, certains prévoient de se rendre chaque année à un festival, pour des raisons professionnelles ou de divertissement. Ces questions de temps et d'espace qui sont au coeur de la définition du festival seront développées puis discutées par rapport à l'apparition de certaines formes de festivals.

La création des festivals de cinéma en Europe après la Seconde Guerre mondiale est au moins en partie un geste politique marquant une opposition économique et culturelle à la domination d'Hollywood sur les cinémas européens[1]. Le Festival International du film de Venise (1932) est considéré comme le premier festival de cinéma. Les festivals constituaient alors des écrins - et cela peut encore être le cas aujourd'hui - pour les films en dehors du circuit des productions hollywoodiennes. Depuis les années 2000, les festivals développent plus systématiquement un axe professionnel qui attire notamment les distributeurs et les producteurs, et facilite leur mise en relation avec d'autres professionnels tels que les scénaristes, les réalisateurs, les acteurs avec des fonds, des marchés, et parfois des formations[2]. La forme de manifestation culturelle qu'est le festival s'impose naturellement « pour les événements ambitionnant allier cinéphilie, loisir et promotion de films et de genres cinématographiques »[3].

Aujourd'hui, il y a donc beaucoup d'événements qui sont appelés « festivals » parce que c'est un mot entouré d'un ensemble d'images positives dans l'imaginaire collectif. Laurent Creton explique que la dénomination « festival » est valorisante et sous-entend le « caractère exceptionnel de la manifestation », qui associe divertissement et solennité[4]. Cette appellation permet ainsi de créer l'attraction auprès du public. La sur-utilisation du terme « festival » sera questionnée, de même que la complexification de la notion que cela peut engendrer. Cette sur-utilisation sera mise en lien avec les enjeux territoriaux et la problématique de l'événementialisation des lieux culturels, notamment des salles de cinéma art et essai, pour se démarquer, fidéliser et toucher de nouveaux publics. Ce phénomène,

---

[1] Christel Taillibert, « Les *Film Festival Studies*, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *Diogène*, 2017, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-diogene-2017-2-page-139.htm

[2] Marijke de Valck, « Introduction », dans *Film Festivals : history, theory, method, practice*, *op. cit.*, Routledge, 2016, p. 2.

[3] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Séguier, Paris, 2013, p. 75.

[4] Laurent Creton, « Engagement cinéphilique et logique territoriale : le festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, [en ligne] : https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899394

appelé « festivalisation », est un sujet actuel qui donne lieu à des articles et des écrits théoriques. La festivalisation désigne ainsi le fait de créer de plus en plus d'événements culturels et artistiques particulièrement structurés, et d'utiliser l'appellation « festival » pour les désigner.

L'emploi très fréquent du terme « festival » constitue un effet de mode qui est notamment possible car il n'existe pas de définition claire et officielle de ce que cette notion désigne. Il n'y a pas non plus de contrôle de l'appellation. Un festival est communément défini comme une période festive de manifestations artistiques appartenant à un genre donné, consacrée à un art, à un artiste et se tenant habituellement dans un lieu précis[1]. Il célèbre publiquement une discipline qui réunit professionnels du milieu, passionnés, amateurs[2].

La difficulté de produire une définition officielle et précise vient notamment du fait que la notion est hétérogène[3]. Beaucoup d'événements différents sont aujourd'hui regroupés sous cette appellation qui est devenue floue. Certains chercheurs mentionnent voire déplorent ce manque de précision : « *today there is no commonly accepted and precise definition of a festival. Certain scholars even think that a festival is "whatever its organizers regard as a festival"* »[4]. Daniel Dayan précise que la première question à aborder est celle de la définition d'un festival, et évoque l'essence d'un tel événement, qui le distingue des projections quotidiennes : plus qu'un ensemble de projections (dans le cas d'un festival de cinéma), le festival serait constitué de pratiques, affichées ou invisibles, qui coordonneraient les projections et conféreraient à l'entrecroisement des itinéraires individuels l'unité d'un événement partagé[5]. Malgré ce manque de précision, le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) a produit une définition qui officialise un minimum ce que la notion

---

[1] Définition du dictionnaire Larousse en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/festival/33417

[2] Luc Benito, *Les festivals en France : marchés, enjeux et alchimie*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 8.

[3] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP,* vol. 83, n° 1, 2014, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm

[4] Waldemar Cudny, « The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications », *Anthropos*, vol. 109, n°2, 2014, p. 642. Trad. : « Aujourd'hui, il n'y a pas de définition précise et officielle d'un festival. Certains chercheurs pensent même qu'un festival est "tout événement considéré comme tel par ses organisateurs" ».

[5] Daniel Dayan, « À la recherche de Sundance : retour sur l'expérience d'un festival de cinema », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, URL : https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899393

désigne couramment : un festival de cinéma est une manifestation consacrée au cinéma autour d'une thématique particulière, faisant l'objet « d'un catalogue présentant le festival et les œuvres, organisées sur plusieurs jours consécutifs, dans un espace limité, avec un nombre important de séances et l'organisation d'un nombre non négligeable de débats et de rencontres professionnelles. Seul un organisme rassemblant l'ensemble de ces critères peut être entendu comme un festival »[1].

Un nouveau champ de recherche

Depuis le début des années 2000, des chercheurs se spécialisent dans l'étude des festivals de cinéma et travaillent à la théorisation de concepts qui seraient propres à ces événements. Cela donne lieu à l'apparition d'un sous-champ au sein des *festival studies* : les *film festival studies*. Ces études résultent de l'éclatement des thèmes de recherche depuis les *cultural studies* développées en de nombreux autres champs. Ceux qui investissent les *film festival studies* précisent d'ailleurs que c'est un champ de recherche au croisement de beaucoup d'autres. Christel Taillibert a écrit un article à ce propos dans lequel elle dit que les *film festival studies* manquent encore de cohérence générale car les différentes recherches adoptent des angles variés qui n'entrent pas assez souvent en relation les uns avec les autres. Il n'y a pas de laboratoire de recherche, les cours à l'université dédiés aux festivals (leur fonctionnement, leur histoire et les dimensions culturelles, politiques, économiques) sont très rares, et en ce sens c'est encore une discipline en cours de construction et de légitimation[2].

Les recherches sur les festivals de cinéma peuvent avoir un angle d'approche économique, anthropologique, ou sociologique et peuvent prendre la forme d'études de cas de festivals connus (Sundance ou Cannes par exemple), d'enquêtes et rapports sur les publics, ou d'ouvrages collectifs, théoriques. Il y a principalement deux ouvrages collectifs théoriques à ce jour : *The Film Festival Reader* (2013), dirigé par Dina Iordanova et *Film festivals: history, theory, method, practice* (2016) dirigé par Marijke de Valck, Skadi Loist et Brendan Kredell. Ce dernier ouvrage regroupe des écrits théoriques de chercheurs qui se concentrent sur différents aspects des festivals de cinéma. Il y a notamment des réflexions théoriques sur les festivals et leur relation particulière au temps, leur fonction dans la société contemporaine.

---

[1] Site internet du CNC, « Les séances organisées dans le cadre d'un festival », 7/09/2016 : https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions/reglementer/diffusion-non-commerciale/seances-organisees-dans-le-cadre-d-un-festival

[2] Christel Taillibert, *art. cit.*

Marijke de Valck et Skadi Loist sont également à l'origine de la création d'un réseau en 2008, le *Film Festival Research Network*[1], qui a pour but de regrouper les différents travaux sur les festivals de cinéma à travers le monde et de faciliter la mise en relation des chercheurs entre eux. Il y a également des colloques et des conférences internationales, notamment « Film Festival Cartography »[2] organisée en Italie en 2014. Cette démarche s'inscrit dans la volonté de constituer et de faire émerger le champ de recherche des « *film festival studies* ».

Présentation et délimitation du sujet

Cette recherche s'intéresse aux festivals de cinéma, aux formes qu'ils prennent et à ce qui les caractérise. En s'appuyant sur des éléments généraux (définitions et théories) de la forme festival, la recherche a pour projet de présenter et d'analyser les formes les plus récurrentes, les caractéristiques sur lesquelles les festivals se différencient les uns des autres. Au-delà de faire état des festivals de cinéma en France, elle cible en particulier les festivals de cinéma qui ont lieu à Paris, où les enjeux culturels et économiques sont particuliers. La programmation culturelle (le nombre de festivals organisés) y est abondante et la ville de Paris s'y investit différemment que d'autres villes en France. La capitale a une image de ville économiquement et culturellement riche mais les festivals sont parfois démunis de moyens pour être reconduits d'année en année. A Paris, il n'y a pas un festival qui prend de l'ampleur et qui se fait particulièrement connaître à l'échelle nationale, alors que c'est plus régulièrement le cas dans d'autres grandes villes. Les différences pouvant apparaître entre l'Ile-de-France et d'autres grandes villes françaises feront ainsi l'objet d'une partie. Le nombre important et la diversité structurelle des festivals engendrent des interrogations sur leur fréquentation et sur la « festivalisation » des événements cinématographiques. L'étude de deux festivals de cinéma parisiens permettra d'aborder certaines questions, notamment relatives à la construction, au fonctionnement et à la fréquentation de tels événements.

Bien qu'il y ait peu d'études de cas de festivals de cinéma qui ne soit ni européens ni nord américains, la recherche est géographiquement limitée à la France puis dans un second temps à la région parisienne. Ce choix a été motivé par les possibilités d'accès aux ressources écrites, de réalisation d'études de cas et d'observations de terrain.

---

[1] Le site internet de ce réseau : http://www.filmfestivalresearch.org

[2] Christel Taillibert, *art. cit.*

La France est un pays qui se prête particulièrement aux études de cas parce que la programmation culturelle à l'échelle nationale regorge de festivals en tous genres (de musique, de théâtre) et notamment de festivals de cinéma. Christel Taillibert explique que cela est dû notamment à la politique culturelle nationale qui relève d'une « économie de soutien » mettant en avant l'auteurisme et l'innovation. Selon elle, cela « explique la vitalité hors norme du secteur festivalier français »[1]. Les pays voisins n'ont pas autant de festivals de cinéma, ni à l'échelle nationale, ni au sein de la capitale. Si Genève et Bruxelles en ont déjà un certain nombre durant l'année par rapport aux autres capitales d'Europe occidentale, les festivals rythment de manière bien plus dense encore la programmation cinématographique de Paris. Le pays abonde de festivals de cinéma dont certains ont un rayonnement international. Au-delà du festival de Cannes (1946[2]), il y a par exemple le festival du film d'animation d'Annecy (1960), le festival du cinéma américain de Deauville (1975) ou encore le festival international du court métrage de Clermont-Ferrand (1982). Le nombre particulièrement important de festivals au cours de l'année peut avoir différentes explications dont l'une d'elles peut être l'attachement des Français au cinéma, notamment mis en avant par la presse et par le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) dans ses rapports annuels : en 2017, les Français sont les plus assidus d'Europe avec une moyenne de 3,1 entrées en salle par habitant alors que le Royaume-Uni a une moyenne de 2,6 et l'Espagne de 2,2. La France possède également le plus grand parc cinématographique d'Europe avec plus de 2050 cinémas et de 6000 écrans alors que le deuxième plus grand parc, l'Allemagne, compte 4849 écrans. C'est en cela qu'en 2017 la Présidente du CNC, Frédérique Bredin, déclarait que « les Français sont les plus grands cinéphiles d'Europe »[3]. Ce dynamisme du secteur professionnel du cinéma ainsi que l'assiduité des spectateurs en France peuvent expliquer le nombre de festivals de cinéma qui sont organisés chaque année.

Études de cas

Le festival de courts métrages Paris Courts Devant (PCD) a été choisi comme première étude de cas, depuis sa création en 2004 et particulièrement depuis l'édition de 2012 à partir de laquelle les sources (brochures, programmations) sont accessibles. PCD est un

[1] Christel Taillibert, *art. cit.*

[2] La première mention de chaque festival est suivie de son année de création.

[3] Rapport du CNC « Géographie du cinéma 2018 » : https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/

festival sur lequel j'ai travaillé deux fois en tant que bénévole (la première fois en mars 2019 au sein de la Fête du Court et la seconde fois en novembre 2019). Ce point de vue de l'intérieur permet d'avoir des informations sur la programmation, la fréquentation des différents moments, l'organisation interne de l'équipe avant et pendant l'événement, l'organisation des accréditations, l'investissement du lieu, etc. Le fait d'être bénévole permet de vivre le festival d'une manière particulière parce qu'il y a un attachement qui se crée, un stress ainsi que le plaisir à la fin d'avoir vécu et partagé ces quelques jours avec d'autres passionnés, d'avoir vu une salle pleine et satisfaite. Cela donne en même temps un certain recul qui permet d'observer le public davantage que lorsque nous sommes public nous-mêmes : le bénévole observe, répond et parfois discute avec un grand nombre de personnes durant l'événement. Ces deux expériences bénévoles m'ont permis de rencontrer les organisateurs et d'avoir une certaine facilité à leur proposer de réaliser un entretien.

Par ailleurs, c'est un festival qui a quatorze années d'expérience, ce qui donne une grande quantité d'éléments à étudier sur la durée, notamment en termes de programmation et de partenaires. Cela permet d'analyser l'évolution générale du festival sur le long terme. Cette évolution est d'autant plus intéressante que le festival, créé par peu de personnes, a connu une programmation très dense et internationale et a proposé le premier marché du film court à Paris. L'étude de ses péripéties financières apporte des clés de compréhension sur les financements publics et privés des festivals. En tant que festival dédié au film court, PCD met l'accent sur certains sujets en particulier. Le court-métrage est à la marge du marché du cinéma, et de fait, le festival est considéré comme un événement « de niche », c'est-à-dire très spécifique. Par conséquent, il touche un public moins large et cela se répercute sur les subventions qui lui sont attribuées.

La deuxième étude de cas concerne les éditions du Champs-Elysées Film Festival (CEFF) depuis sa création en 2012, et repose aussi en partie sur l'expérience personnelle vécue en tant que membre du jury étudiant de la 8ème édition (en 2019). C'est un statut qui donne un point de vue particulièrement intéressant car il donne accès à une grande partie des moments les plus « privés » tout en n'étant pas considéré comme réel « VIP ». Ce festival a également été vécu en tant que public lors de la 9ème édition qui a eu lieu en ligne, ce qui permettra de développer le sujet des festivals en ligne. D'autre part, le CEFF est un cas intéressant car tout en enrichissant la question des festivals de cinéma parisiens, il permet d'aborder d'autres questions que PCD. Il n'a pas encore dix éditions à son actif, mais est déjà

reconnu dans le monde des festivals et s'impose par sa programmation, ses invités et la constance de sa structure depuis la première édition. Les points principaux étudiés au travers du CEFF sont l'implication des partenaires privés dans l'organisation d'un festival, ainsi que la conception d'un événement autour d'une image haut de gamme qui est liée, dans l'imaginaire collectif, au monde du cinéma.

La connaissance des deux festivals et la facilité de contact est aussi due au fait que les deux événements sont partenaires d'Objectif Censier, le festival de courts métrages de la Sorbonne Nouvelle que je co-organise en tant que présidente de l'association. Ces partenariats engendrent des échanges et des rencontres au cours de l'année.

Ces études permettent donc de détailler le fonctionnement de deux festivals de cinéma parisiens. Certains aspects de PCD et du CEFF seront comparés avec une attention particulière. D'abord leur création, puisque les deux événements sont des initiatives privées de la part de personnes au profil différent ; ensuite leur structure (les sections de la compétition, le hors-compétition, les dates et lieux), leur identité visuelle (affiches, *flyers*, *goodies*) ; enfin leurs partenariats privés et publics. Malgré d'importantes différences, les deux festivals ont des points communs structurels qui correspondent à une forme de festival « classique », ce qui sera également analysé. Enfin, l'ambiance et l'expérience festivalière que proposent les deux événements seront étudiées, ainsi que leur édition 2020, repensée du fait de la pandémie.

Méthodologie

Certaines parties des deux premiers chapitres de ce mémoire s'appuieront sur un recensement des festivals de cinéma organisés en France. Il a pour but d'observer les caractéristiques les plus récurrentes et les plus marginales des festivals en termes de durée, de période de l'année, de localisation (région, ville), de lieux (cinémas, espaces culturels), de programmation, de tarifs et de compétitivité. Ces caractéristiques structurent les événements et dessinent les contours de leur identité. Un festival ayant lieu dans de nombreuses villes de France durant un mois et dont les séances sont à prix réduit n'a pas la même structure, et par conséquence n'engendre pas le même type de fréquentation qu'un festival qui se déroule durant une semaine dans quelques salles d'une seule ville et dont le prix des séances à l'unité

comme celui des accréditations peut être assez élevé. Le premier correspond au modèle du festival Télérama (1998) et le second au modèle du Festival international du film fantastique de Gérardmer (1994). Ces deux festivals ont des formes tout à fait différentes qui élargissent et complexifient la notion de « festival de cinéma ». C'est une notion qui est rendue d'autant plus complexe qu'il y a de nouvelles formes qui émergent, chacune engendrant plusieurs manières de fréquenter l'événement. En plus du recensement, ce mémoire s'appuie sur un entretien et les observations de terrain réalisées pour les deux études de cas.

L'édition 2020 des deux festivals a eu lieu en ligne en raison de la pandémie de coronavirus, ce qui a remis en question la possibilité d'approfondir (pour PCD) et de réaliser (pour le CEFF) des observations de terrain. Les prochaines éditions auront lieu après la fin de ce mémoire. Cet imprévu a conduit à faire évoluer la recherche en développant davantage la question des festivals en ligne. Les éditions 2020 des deux études de cas constituent ainsi des exemples concrets afin d'approfondir certaines idées théoriques. En l'absence d'observations de terrain, l'étude du CEFF s'appuie sur d'autres éléments concernant le festival, notamment son site internet et ses archives, ainsi que l'expérience du festival en 2019, avant le début de cette recherche. La situation sanitaire a par ailleurs empêché la fréquentation de tout autre festival qui aurait pu enrichir la recherche.

Questions de la recherche

Cette recherche permettra d'aborder diverses questions à la fois sur les formes de festivals de cinéma et sur des études de cas concrets. Quelles sont les formes festivalières les plus récurrentes ? Quels sont les piliers autour desquels se structurent les festivals ? Pourquoi y en a-t-il autant à Paris ? Y a-t-il des manières de fréquenter les festivals selon les publics et selon la forme de l'événement ? Quels sont les enjeux et les conséquences de nouvelles formes de festivals telle que le festival en ligne ? Dans quelle mesure la notion de fréquentation des festivals est-elle remise en question dans le cas des festivals virtuels ?

Selon Emmanuel Ethis, le nombre de festivals a été multiplié par 5 ces dix dernières années (en 2007) en Europe[1]. Cela engendre des questions quant aux raisons de cette flagrante augmentation et aux formes que prennent ces « nouveaux » festivals :

[1] Emmanuel Ethis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication & Langages*, vol. 151, n° 1, 2007, p. 18.

correspondent-ils en tous points au modèle largement répandu des festivals plus anciens ? Quelles sont les caractéristiques des festivals de cinéma pouvant être dites « classiques » ? Quelles caractéristiques sont davantage en marge et pourquoi ? Quelle que soit leur forme, poursuivent-ils les mêmes objectifs artistiques, culturels, économiques et politiques ? Ce sont des questions qui alimenteront la première partie de la recherche.

Certains festivals parisiens sont internationaux (cette mention est utilisée lorsque des films de la programmation sont étrangers) mais ne font pas se déplacer autant de monde à l'échelle nationale que les festivals de Clermont-Ferrand ou Annecy par exemple. L'organisation des événements parisiens est en corrélation avec la vie parisienne dite « à mille à l'heure » où le temps n'est pas à profiter durant plusieurs jours d'une programmation « extraordinaire ». Les manières de fréquenter un festival à Paris sont donc différentes de celles qui sont courantes dans le cadre des festivals ailleurs en France. De ce fait, les festivals parisiens n'entraînent pas les mêmes retombées économiques (dues au tourisme culturel) et ne sont généralement pas soumis aux mêmes logiques de financement que la majorité. Par ailleurs, l'idée selon laquelle le festival serait la quintessence du dispositif cinématographique parce qu'il réunit des personnes dans un lieu pour une projection commune est remise en question par le développement des festivals en ligne. Cette nouvelle forme propose en effet des projections, parfois des masterclass à suivre sur un ordinateur en mettant de côté les rencontres, les discussions, et tous les temps hors-projection qui existent lors d'un festival de cinéma. Or, ces moments sont cruciaux pour un festival de cinéma. Il y a un réel paradoxe ici dans la mesure où il est fréquent d'opposer le visionnage en ligne devenu quotidien et la participation à un festival qui met à l'honneur la salle de cinéma et la réunion des publics. Les festivals de cinéma en ligne remettent ainsi en question un certain nombre de caractéristiques supposément intrinsèques à un festival. Cette dimension ainsi que les questions relatives à l'implantation géographiques des festivals seront étudiés au cours des deuxième et troisième chapitres.

Dans quelle mesure les formes et les enjeux que recouvrent les festivals de cinéma en font un dispositif pluriel, complexifié par des facteurs internes et externes à ce dispositif ? Cette question sera le fil conducteur de la recherche. L'objectif est d'abord de dresser un paysage actuel des festivals de cinéma en France, dont l'analyse permettra d'étudier la multiplicité du dispositif festivalier et la notion de festivalisation (partie 1). Après avoir

présenté les caractéristiques des festivals de cinéma, différents facteurs ayant des répercussions sur ce modèle d'événement culturel (sa forme, sa stabilité, sa fréquentation) seront approfondis. Ce sont autant de pistes permettant d'appréhender la pluralité et la complexité des festival de cinéma (partie 2). Enfin, les éléments présentés et les idées émises seront reprises et analysées au travers des deux études de cas (partie 3).

PARTIE 1 : LE FESTIVAL COMME ÉVÉNEMENT CULTUREL CLÉ DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Un festival regroupe divers acteurs qui appréhendent l'événement sous différents angles, avec différents objectifs. Un festival concentre ainsi de nombreux enjeux culturels, économiques, politiques qu'il convient d'analyser et de mettre en perspective dans le but de saisir l'importance des festivals dans le paysage culturel contemporain (I). Une étude des festivals de cinéma actuels en France métropolitaine (II) permettra ensuite d'approfondir cette approche historique et théorique. L'analyse de l'implantation géographique, des thématiques, de la durée et d'autres caractéristiques structurant l'événement permettra d'aborder la question de la diversité des formes des festivals de cinéma.

I. Un événement aux multiples enjeux

Afin d'entamer une présentation de la diversité des festivals de cinéma et audiovisuel organisés aujourd'hui en France, il est nécessaire de comprendre leurs objectifs à la fois culturels, économiques et politiques avec une perspective historique. Les festivals recouvrent un grand nombre d'enjeux qui ont évolué au fil du temps, et qui se trouvent parfois difficiles à concilier.

A. <u>Enjeux artistiques et culturels</u>

A première vue, les festivals de cinéma et audiovisuel comportent surtout une dimension artistique et culturelle, au même titre qu'une représentation de théâtre ou un concert. Ils ont pour objectif manifeste de diffuser des œuvres, de s'inscrire dans la vie culturelle locale, nationale voire internationale, d'être source de rencontres autour d'un patrimoine cinématographique. Il est important de comprendre d'où viennent les festivals de cinéma et audiovisuel, de quelles valeurs ils ont hérité depuis leur apparition.

Un héritage cinéphilique

Les premiers festivals de cinéma sont apparus en Europe, à Venise en 1932 puis à Cannes en 1946. Ces événements avaient notamment pour objectif de se démarquer des productions hollywoodiennes qui étaient de plus en plus diffusées en Europe. En France, les accords Blum-Byrnes signés avec les Etats-Unis en 1946 ont autorisé la diffusion de films étrangers, notamment de films américains. La hausse de la fréquentation des salles engendrée par ces accords s'est faite en défaveur du cinéma français[1]. Les festivals avaient alors l'ambition d'offrir une réelle place aux œuvres européennes et françaises, et à celles qui sinon restaient à la marge à cause du cinéma dominant et des films des studios hollywoodiens. Historiquement, un des objectifs culturels des festivals est donc la protection et le partage du patrimoine cinématographique national, et la mise en valeur des œuvres méconnues, marginales ou avant-gardistes.

Par ailleurs, les différents objectifs culturels des festivals de cinéma sont liés et se confondent avec ceux des ciné-clubs. Ces derniers sont des associations souvent créées par des amateurs de cinéma, organisant des projections de films ayant pour but le développement de la culture cinématographique. Durant le XX^{e} siècle, les ciné-clubs ont entretenu une cinéphilie exigeante et pointue. Une séance de ciné-club n'était pas qu'une simple séance puisqu'elle était suivie d'un débat, d'une rencontre avec l'équipe du film, etc. Certaines séances de ciné-club étaient « proches de la soirée de gala », se tenant avec « invitation d'acteurs ou de réalisateurs à La Pagode, au Colisée et au Studio de l'Étoile »[2], telle une cérémonie d'ouverture ou de clôture d'un festival. Les ciné-clubs et le dispositif festivalier poursuivent les mêmes objectifs de promotion et de diffusion de l'art cinématographique, et permettent aux films d'avoir une place primordiale dans la culture en créant un lieu dédié au débat, impliquant des spécialistes et des non-spécialistes[3]. Les deux dispositifs ont une portée pédagogique parce qu'ils accompagnent le spectateur dans sa réception de l'œuvre et

---

[1] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Séguier, Paris, 2013, p. 24.

[2] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Ibid.*, p. 35.

[3] Janet Harbord, « Contingency, time, and event. An archeological approach to the film festival », dans Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, Routledge, 2016, p. 70.

apportent certaines clés de compréhension du film. Le débat est « symbolique de l'œuvre des ciné-clubs »[1] et il est de nos jours devenu symbolique des festivals puisque, selon l'enquête menée par Christel Taillibert en 2006 pour un projet de publication avec les éditions CNRS, 81% d'entre eux en organisent. Les festivals poursuivent l'œuvres des ciné-clubs car ils permettent aux films d'avoir une place primordiale dans la culture en assurant un lieu dédié au débat. Un second objectif culturel repose donc sur l'accompagnement du spectateur dans sa réception des œuvres avec une approche pédagogique faisant des festivals une source d'enrichissement culturel.

A partir des années 1970, les ciné-clubs tendent à disparaître, mais les festivals de cinéma reprennent le rôle de représentants d'une cinéphilie qui se construit et se transmet désormais surtout grâce à leur action. Toutefois, les festivals représentent une cinéphilie qui a évolué : stricte et élitiste à l'époque des ciné-clubs, elle s'est élargie et diversifiée avec le temps. Les festivals de cinéma suivent cette évolution en ouvrant leurs programmations à la culture cinématographique dans son acception la plus large. Ils s'axent davantage sur l'innovation, la découverte de tous les genres et de tous les types de créations, jusqu'aux films réalisés avec un téléphone portable par exemple. Alors que les ciné-clubs visaient à transmettre des bases théoriques et esthétiques, les festivals de cinéma cherchent davantage à satisfaire une curiosité cinéphile éclectique. Cette ouverture correspond à l'évolution de la cinéphilie devenue plurielle : des cinéphilies très différentes sont apparues, spécialisées dans un genre voire un sous-genre, une époque, un pays, un cinéaste. Les festivals ont suivi cette spécialisation en proposant « des créneaux de plus en plus réduits »[2] s'adressant à des cercles de cinéphiles précis. Tout en reprenant le flambeau des ciné-clubs, les festivals se sont adaptés aux cinéphilies plurielles qui ont émergé jusqu'à aujourd'hui. En faisant preuve d'une grande ouverture culturelle, ils poursuivent l'objectif d'être les références en matière de richesse et de diversité culturelle.

Les ciné-clubs avaient généralement une vocation militante. Lorsqu'ils étaient liés à l'éducation religieuse, les séances montraient aux enfants des films considérés comme étant adaptés ; lorsqu'ils étaient liés au parti communiste, les séances présentaient des films promouvant les valeurs politiques et les membres réalisaient parfois leurs propres films

---

[1] Christel Taillibert, « Le paysage protéiforme des festivals de cinéma et audiovisuel français », dans Olivier Moeschler, Olivier Thévenin (dir.), *Les territoires de la démocratisation culturelle. Équipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisses*, 2009, [en ligne] : ⟨halshs-02181789⟩

[2] Christel Taillibert, *Les nouveaux festivaliers « on line »*, Université Nice Sophia-Antipolis, Laboratoire LIRCES, 2015, p. 4.

engagés. Même s'ils n'avaient pas une portée militante aussi claire, les ciné-clubs militaient au moins pour la reconnaissance et la diffusion de l'art cinématographique. Après la Seconde Guerre mondiale, les festivals adoptent cette même identité militante au nom de l'art[1], et certains d'entre eux sont aussi directement dédiés à une cause : Le Temps Presse de Paris (2012) portant sur les objectifs de développement durable, ou le Festival du Cinéma Chrétien de Bayonne (2017). Les dimensions associative, citoyenne et amatrice des ciné-clubs, qui se retrouvent dans les festivals de cinéma, favorisent un certain militantisme. L'un comme l'autre cherchent à créer le débat, à faire de l'art une source d'enrichissement culturel et d'apprentissage et sont en ce sens intrinsèquement militant. Un des enjeux culturels repose donc sur les sensibilités propres à chaque organisateur de festival, susceptible de vouloir transmettre ses propres valeurs cinéphiles, religieuses ou politiques.

Le rapport à la notion d'art cinématographique reste aussi central dans le travail des festivals qu'il l'était au sein des ciné-clubs. Cela permet de comprendre d'autres enjeux culturels essentiels.

L'Art cinématographique

Un des premiers enjeux culturels des festivals était de faire reconnaître le cinéma comme un art, avec un « A » majuscule, au même titre que la peinture. L'un des fondateurs de la Mostra Internationale d'Art cinématographique de Venise, Luciano De Feo, voulait « montrer que le cinéma, à l'égal des autres expressions artistiques, dépassait les besoins du simple divertissement populaire, s'affirmait comme la traduction de l'intelligence d'un auteur, et ce faisant participait à l'élévation intellectuelle des peuples »[2]. Cette volonté, exprimée dès les débuts des festivals de cinéma, reconnaît et défend les qualités artistiques du cinéma. C'est une idée qui est réaffirmée en 1995 dans le Code de déontologie, le texte de référence pour les événements membres de la Coordination Européenne des Festivals de cinéma : un festival « considère le cinéma en tant qu'art et le film en tant qu'objet d'art »[3]. Un festival de cinéma doit ainsi avoir pour objectif de présenter les films comme des œuvres.

---

[1] Christel Taillibert, *Ibid*.

[2] Christel Taililbert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, L'Harmattan, 2009, p. 21.

[3] Christel Taililbert, *Ibid*. p. 13.

Cela signifie que la version originale du film doit être respectée : la vitesse de projection, le montage du réalisateur, la langue d'origine, etc. Le film est par exemple sous-titré en français ou en anglais (lorsque le festival est international), alors que les séances quotidiennes peuvent projeter le film doublé en français par commodité pour le plus grand nombre. Cette différence renvoie à ce que Alberto Barbera, directeur de la Mostra de Venise à partir de 1998, a pu déclarer : « les festivals sont (…) le seul lieu de sauvegarde du caractère unique et spécifique de chaque film – à l'opposé du principe des grands magasins où la marchandise se trouve amassée sur les rayons selon une logique purement saisonnière »[1]. Par ailleurs, un grand nombre de festivals organise des rencontres avec les équipes artistique et technique des films. Le fait de visibiliser, de donner une place aux artistes permet également de présenter le film en tant qu'œuvre d'art.

L'importance que les festivals de cinéma accordent à la notion d'art cinématographique leur confère un certain pouvoir quant au jugement esthétique des œuvres. Le public les considère dans l'ensemble comme des références en matière de culture cinématographique. La qualité de la programmation est d'ailleurs, selon Luc Benito, le premier facteur de fidélisation du public[2]. Les festivals de cinéma perpétuent ainsi la croyance en l'art cinématographique, ses valeurs et ses qualités esthétiques. En cela, beaucoup d'entre eux ont l'objectif culturel de découvrir de nouveaux talents. Au travers des appels à projets et de la veille artistique, les programmateurs repèrent des œuvres qui seront ensuite présentées en festival, et qui marqueront une tendance de cette édition par leur innovation, leur originalité esthétique. Dans un dossier consacré au travail de critique, les *Cahiers du cinéma* évoquent la « responsabilité des programmateurs de festivals quant à l'état du cinéma actuel et à venir »[3], en affirmant que n'importe quel cinéaste débutant, influencé par les festivals et leurs programmations, a envie de copier ce qu'il y a vu. Les festivals ont donc bien un pouvoir, un rôle culturel particulier que Marijke de Valck désigne par le terme « *Tastemakers* » qui pourrait être traduit en français par « créateurs de tendance ». Certains festivals se dédient particulièrement à cet objectif, comme le Festival Premiers Plans d'Angers (1989) dont la compétition est dédiée aux premiers films de jeunes

---

[1] Alberto Barbera, dans *Eurofilmfest*, n°5, juillet 1998, p 4.

[2] Luc Benito, *Les festivals en France : Marchés, enjeux et alchimie*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 156.

[3] La rédaction des *Cahiers du cinéma*, « Qu'est-ce que la critique ? », *Cahiers du cinéma*, n°765, Avril 2020, p. 13.

réalisateurs européens. Le Festival de Cannes a également des sections dédiées à la découverte de nouveaux cinéastes : Un certain regard présente chaque année des films de jeunes cinéastes, la section parallèle de l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion) présente des films sans distributeur, fréquemment réalisés par de jeunes cinéastes afin de montrer « l'audace des cinéastes et la diversité des regards »[1].

L'exigence et le travail de programmation des festivals de cinéma font d'eux de véritables lieux de prestige. Un film programmé en festival, même sans gagner de prix, acquiert un capital symbolique. Développée par Pierre Bourdieu, cette notion désigne ici la reconnaissance artistique, le prestige qui peut accorder une place au cinéaste parmi les réalisateurs connus. Ainsi, le cinéaste, par la programmation en festival, acquiert une légitimité qui lui permet de gagner la reconnaissance des professionnels du cinéma. Les festivals ont donc un rôle de légitimation culturelle, que Marijke de Valck désigne par le terme « *Gatekeepers* », c'est-à-dire « gardiens » de l'art. Au travers de leurs critères de sélection, les festivals de cinéma offrent une légitimation culturelle ; ils ont le pouvoir et la responsabilité d'attribuer une « certification » de qualité[2]. Encore une fois, cette idée tend à opposer les festivals de cinéma, reliés au capital symbolique, et l'industrie du cinéma qui serait reliée au capital économique (le succès d'un film est soumis à son nombre d'entrées en salles). Les réalisateurs doivent donc passer par les festivals pour être exposés, gagner en reconnaissance et idéalement en prestige, par l'obtention d'un prix, dans la mesure où « un prix ou une récompense est la forme de capital symbolique la plus tangible »[3]. Les festivals de cinéma ont donc un enjeu culturel important, de gardiens protecteurs de l'art cinématographique et de créateurs de tendance, aussi bien pour les professionnels du milieu et les publics que pour les cinéastes en devenir et l'avenir du cinéma.

Que ce soit pour donner de la place aux cinématographies européennes, constituer et transmettre une cinéphilie, éduquer, sensibiliser, militer, démocratiser le cinéma, mettre en valeur les œuvres audiovisuelles dans leur plus grande diversité, promouvoir les qualités esthétiques et artistiques du cinéma, ou encore consacrer un cinéaste, les festivals de cinéma

---

[1] Présentation de la section de l'ACID sur le site internet : https://www.lacid.org/fr/cannes/presentation

[2] Marijke de Valck, « Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization », dans Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, *op. cit.*, p. 105.

[3] Marijke de Valck, *Ibid.*, p. 106.

recouvrent bel et bien de nombreux enjeux culturels et artistiques au fondement de leur activité.

B. L'influence économique des festivals

Un festival de cinéma recouvre différents enjeux économiques, à la fois pour les professionnels du secteur et pour le lieu dans lequel il s'implante. Il est ainsi important de comprendre comment, au travers de son fonctionnement et de sa programmation artistique, un festival s'intègre au sein de l'industrie cinématographique et quelle influence économique il a localement.

La place des festivals dans l'industrie cinématographique

Le prestige que chacun - professionnels et amateurs - reconnaît aux festivals de cinéma leur confère un pouvoir de légitimation culturelle qui a des conséquences économiques directes sur les films. Contrairement aux autres domaines artistiques (le théâtre ou la musique par exemple), les festivals peuvent avoir un impact sur un film par rapport à sa médiatisation, sa rediffusion, son nombre d'entrées en salles, sa sélection dans d'autres festivals, etc. Parmi les festivals ayant répondu à l'enquête de 2006 menée par Christel Taillibert, 71% d'entre eux déclarent présenter une compétition[1]. Cette dernière permet de hiérarchiser les œuvres et de créer une reconnaissance institutionnelle, un gage de qualité pour les films récompensés. Même la sélection dans un festival non-compétitif confère une visibilité qui peut avoir des conséquences sur la vie des films en dehors de l'événement. Dès lors, les festivals s'intègrent complètement dans l'industrie cinématographique voire, pour une part, dans le système commercial. Les festivals les plus reconnus rythment le calendrier des distributeurs[2] dont les films sont présentés en festivals, notamment lors du Festival de Cannes. Les films ne peuvent pas sortir en amont car la compétition officielle du festival ne présente que des premières internationales. C'est pourquoi ils sortent quelques mois après l'événement, accordant un délai nécessaire afin de faire la promotion du film tout en

[1] Christel Taillibert, « Le paysage protéiforme des festivals de cinéma et audiovisuel français », *art. cit.*

[2] Olivier Alexandre, *La règle de l'exception : écologie du cinéma français*, Editions de l'EHESS, Paris, 2015, p. 170.

prévoyant sa sortie à une date optimale : l'été n'étant pas la période la plus fréquentée pour les salles de cinéma, sortir un film à la suite du festival qui a lieu en mai est un paris risqué. Lors de l'édition 2018 du Festival de Cannes par exemple, *Une Affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda qui a gagné la Palme d'or est sorti le 12 décembre 2018, et *Capharnaüm* de Nadine Labaki qui a gagné le prix du jury est sorti le 17 octobre 2018. Grâce au capital symbolique que les festivals permettent d'acquérir, ils influent donc concrètement sur le fonctionnement de l'industrie du cinéma et représentent en cela un réel enjeu économique.

Si les festivals ont pu prendre tant d'ampleur dans le domaine de l'industrie cinématographique, c'est parce qu'ils constituent l'occasion de réunir tous les corps de métiers du cinéma ainsi que l'attention des médias. En effet, un festival de cinéma est un point de connexion qui permet d'articuler les différents secteurs que sont la production, la distribution, l'exploitation. Il est d'ailleurs fréquent qu'une voire plusieurs accréditations soient réservées aux professionnels attendus à l'événement. Cela crée une dynamique propice à la découverte des films et aux rencontres professionnelles. Depuis les années 1950, les professionnels mentionnent l'existence d'un « *film festival circuit* »[1], faisant référence à la dimension économique des festivals, lieux de circulation des œuvres, de flux constants entre chacun des acteurs de l'industrie. Skadi Loist va plus loin en expliquant qu'à partir des années 1980, les festivals sont devenus des acteurs de plus en plus actifs dans tous les aspects de l'industrie cinématographique. Cette évolution va de pair avec l'apparition de métiers spécialisés et directement liés à l'activité des festivals au début des années 2000 : professionnels qui conseillent et s'occupent des inscriptions d'un film en festivals, responsables de plateformes de référencement des films facilitant leur participation, etc.[2] Les festivals ont ainsi tendance à devenir de véritables « sommets » professionnels au cours desquels des enjeux économiques apparaissent.

Les artistes sont à la recherche de producteurs, les producteurs recherchent des distributeurs (français ou étrangers), les programmateurs de salles et d'événements recherchent des œuvres[3]. Cette boucle relevant du système de l'industrie cinématographique

---

[1] Skadi Loist, « The film festival circuit, Networks, hierarchies, and circulation », dans Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, *op. cit.*, p. 49.

[2] Skadi Loist, *Ibid.*, p. 59-61.

[3] Luc Benito, *op. cit.*, p. 71.

peut trouver satisfaction durant les festivals. Cela explique que les rencontres festivalières s'institutionnalisent en véritables marchés, formels ou informels. Certains festivals ont, en parallèle des projections et des animations, toute une partie dédiée aux professionnels, appelée le « marché » : le Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand a son *Short Film Market*, le Festival d'Annecy a son Marché international du film d'animation (Mifa), le Festival de Cannes a son Marché du film. Comme n'importe quel autre salon professionnel, le marché est « un moment et un lieu où se rencontrent des vendeurs (…) et des acheteurs »[1], explique Jérôme Paillard, le délégué général du Marché du Film du festival de Cannes. Chacun d'entre eux a lieu en parallèle de l'événement, dans des espaces réservés aux activités professionnelles. Le Festival de Cannes présente son Marché du Film comme un endroit pour rencontrer des partenaires, pour découvrir les tendances de l'industrie cinématographique. Le Marché du Film est présenté en chiffres-clés : le lieu n°1 pour réaliser des accords, des transactions, 12 500 professionnels, 4 000 films et projets, plus de 100 conférences et 121 pays[2]. Le Mifa d'Annecy a pour objectif de « permettre de découvrir toute la richesse et la productivité du secteur de l'animation, d'échanger, réseauter, négocier et faire des acquisitions à Annecy ou directement en ligne »[3]. Le Marché dispose d'un espace « Exposants » sur le lieu du festival, et propose des animations et des outils pour aider les professionnels dans leur activé. Ce Marché était accessible lors de l'édition 2021 au prix de 410 euros en présentiel et de 341.67 euros pour les participants en ligne. Certains festivals démontrent ainsi une réelle volonté de s'inscrire dans les processus économiques de l'industrie cinématographique. Toutefois, même les festivals qui n'ont pas un marché aussi institutionnalisé développent un marché informel, parce qu'ils sont une vitrine proposant des films et qu'ils accueillent de potentiels acheteurs. Un festival de cinéma représente donc un enjeu économique pour de nombreux professionnels qui conçoivent l'événement comme un lieu de transactions et qui y participent dans le cadre de leur travail.

Un festival de cinéma n'est pas qu'un lieu favorisant les transactions entre professionnels : c'est un multi-acteur de l'industrie cinématographique. En effet, ils ont tendance dorénavant à intervenir dans toutes les étapes de réalisation d'un film au travers des

---

[1] Jérôme Paillard, « Le Marché du Film du festival de Cannes, événement majeur de l'industrie cinématographique », *Géoéconomie*, 2011, URL : https://doi.org/10.3917/geoec.058.0077

[2] Présentation du Marché du Film sur le site internet dédié : https://www.marchedufilm.com

[3] Présentation du Marché international du film d'animation d'Annecy sur le site internet dédié : https://www.annecy.org/le-mifa/presentation

aides, des bourses et des dispositifs qu'ils mettent en place. Les *Cahiers du cinéma* écrivent à ce propos que les festival sont devenus à la fois des producteurs et des distributeurs au travers des fondations, des résidences artistiques et des *work in progress*[1] qu'ils ont créés. Le festival de courts métrages Off-Courts de Trouville (2000) propose des résidences artistiques tout au long de l'année au Studio Off-Courts et il est à l'initiative de nombreux projets de création à l'échelle internationale. Certains festivals interviennent ainsi dès les premières phases de création en accompagnant le travail des artistes. Ils peuvent proposer des bourses sur scénario par exemple, pour « contribuer au commencement ou à l'achèvement de projets prometteurs »[2], ou simplement dédier un temps à la lecture de scénarios ou au pitch de projets afin de faciliter la recherche de financements auprès des producteurs présents. Il y a également des marchés de coproduction qui permettent de rencontrer des institutions étrangères et des partenaires financiers à l'étranger afin de produire un film dans une région du monde en particulier. Jérôme Paillard souligne à ce propos que « les films ont de plus en plus besoin de coproductions internationales pour voir le jour »[3]. Les Arcs Film Festival (2009) qui promeut la diversité du cinéma européen, a développé plusieurs projets réservés aux professionnels. Le *Industry Village* est composé du Village des Coproductions, où 18 projets européens en cours de développement ont été présentés en 2020 dans le but d' « aider ces projets à trouver des coproducteur·rice·s, des vendeur·se·s, des distributeur·rice·s et autres partenaires financiers. »[4] ; du *Work in progress* qui présente des « extraits de films européens en post-production, à la recherche de partenaires financiers, agents de vente, distributeurs, fonds et programmateurs de festivals. » Ce festival organise aussi le Sommet Distributeurs/ Exploitants qui propose des films en pré-visionnement et des espaces de discussion et d'analyse des innovations. Lorsqu'un festival institutionnalise ces rencontres professionnelles, il peut ainsi faciliter et encourager des collaborations, des achats de films sur scénario, en cours de post-production, des accords de coproduction, des achats de droits de diffusion, etc. Il y a donc au sein des festivals une réelle circulation des professionnels et

---

[1] La rédaction des Cahiers du cinéma, *art. cit.*

[2] Christel Taililbert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 193-195.

[3] Jérôme Paillard, *art. cit.*

[4] Présentation du *Industry Village* sur le site internet dédié : https://lesarcs-filmfest.com/fr/professionnels/industryvillage

des projets quelle que soit leur étape, si bien que cela engendre une « circulation de l'argent »[1].

Les festivals de cinéma constituent donc un circuit parallèle où se créent et se vendent des projets durant des moments d'échanges et de rencontres plus ou moins construites et organisées par l'événement lui-même. Les festivals ont tendance à assumer cette responsabilité économique si bien qu'elle est devenue caractéristique de cette forme événementielle.

Les festivals et l'industrie touristique

La dimension économique liée aux festivals dépasse la seule industrie cinématographique et concerne également l'industrie touristique. Cet enjeu est présent depuis la création du Festival de Venise, qui s'est implanté dans le cadre touristique du Lido. Il en va de même pour le Festival de Cannes qui se déroule sur la promenade réputée de la Croisette. Il y a ainsi une forte corrélation entre l'implantation d'un festival de cinéma et les lieux touristiques : les festivals participent au dynamisme et à l'attractivité du lieu, et les touristes sont autant de potentiels spectateurs. Owe Ronström écrit à ce propos que « l'industrie des festivals fournit l'expérience, et l'industrie touristique fournit le public »[2]. Les liens entre festivals et tourisme créent une dynamique positive et intéressante pour la ville d'accueil. Le climat et l'intérêt touristique d'une ville peuvent en effet motiver l'implantation d'un festival, qui sera secondaire pour une partie des touristes, mais qui participera tout de même de l'animation locale et de l'ambiance accueillante et festive de la ville. De plus, certains festivaliers peuvent en profiter pour visiter la région, les monuments et les musées durant leur séjour[3]. Leur fidélisation crée une niche touristique de festivaliers qui reviennent chaque année pour participer à l'événement.

L'implantation géographique des événements ainsi que la période à laquelle ils ont lieu révèlent cette corrélation entre événement et tourisme. En effet, les festivals de cinéma se concentrent particulièrement dans les métropoles et dans les régions touristiques, que ce soit

---

[1] Skadi Loist, *op. cit.*, p. 52.

[2] Owe Ronström, « Festivalisation: what a festival says - and does. Reflections over festivals and festivalisation », *Sing a simple song* [colloque], Neuchâtel (Suisse), 15-16 septembre 2011

[3] Luc Benito, *op. cit.*, p. 91.

sur les littoraux ou en montagne. Par exemple, Les Arcs Film Festival se déroule au sein de la station de ski des Arcs en décembre, lors de la première semaine de la saison de ski. Comme son édito le souligne, l'événement est « installé au cœur des Alpes, dans l'un des plus beaux domaines skiables au monde » et est « l'occasion de profiter des premières neiges (…) dans une ambiance festive »[1]. Le festival apparaît ainsi comme une fête d'ouverture de la saison touristique. L'intérêt pour ces lieux peut être d'enrichir leur programmation culturelle sur la période touristique, ou alors d'étendre cette période en organisant un festival avant ou un peu après. L'événement permet alors de prolonger la fréquentation touristique hors saison. Deauville par exemple est un ville fréquentée durant l'été qui organise le Festival du cinéma américain de Deauville (1975) durant une semaine en fin de période estivale, du 3 au 12 septembre pour l'année 2021. Les festivals de cinéma et le tourisme représentent donc l'un pour l'autre un enjeu économique qui explique le lieu et la période de création de certains événements.

Un festival a une retombée sur l'économie locale qu'il dynamise périodiquement. Les domaines de l'hôtellerie et de la restauration sont particulièrement concernés par l'implantation des festivals. La périodicité permettant de fidéliser la venue des amateurs et des professionnels garantit aux services touristiques une activité pendant cette période[2]. Cette dimension est présente depuis le Festival de Venise dont l'un des fondateurs était également dirigeant de la Compagnie Italienne des Grands Hôtels finançant et accueillant le festival à ses débuts. Il en a été de même pour le Festival de Cannes soutenu par des acteurs de l'hôtellerie. Les retombées économiques concernent aussi la création d'emplois saisonniers durant un festival, que ce soit au sein de l'organisation, ou au sein des « entreprises dont l'activité est en hausse »[3] durant l'événement, tels que ceux cités précédemment, ainsi que le journalisme par exemple. De nombreux producteurs locaux et boutiques artisanales peuvent également bénéficier de l'attractivité d'un festival pour soutenir leur activité.

Voulant pour une part s'inscrire dans un processus de valorisation de l'art sans ambition marchande, les festivals de cinéma présentent de nombreux intérêts économiques

[1] Édito sur le site internet de l'événement : https://lesarcs-filmfest.com/fr/a-propos/qui-sommes-nous

[2] Luc Benito, *op. cit.*, p. 87.

[3] Stéphanie Torche, *Les logiques économiques et culturelles des festivals de films : Analyse et représentation*, thèse de doctorat, dir. Jean-Jacques Friboulet, Faculté des Sciences économiques et sociales de l'Université de Fribourg (Suisse), 2008, p. 125.

liés à l'industrie cinématographique (en institutionnalisant leurs pratiques professionnelles) et à l'industrie du tourisme. Cette dernière peut être un enjeu dans l'implantation d'un festival, tout comme les retombées économiques d'un tel événement sont reconnues par les acteurs du tourisme et les localités accueillantes. Les enjeux économiques soulignés ici vont de pair avec des enjeux politiques, que ce soit des politiques touristiques, culturelles, d'aménagement du territoire, etc.

C. L'implication progressive de l'État

Les villes et les régions accueillent des festivals qui, en plus d'avoir un impact économique, répondent à des volontés politiques. D'abord peu interventionniste, l'Etat a petit à petit financé, organisé et profité des effets positifs des festivals de cinéma.

Un investissement croissant

Jusque dans les années 1950, l'Etat n'intervient pas dans la création et l'organisation des festivals de cinéma. Le 24 mai 1951, une loi relative à la culture « prévoit l'exonération pour les manifestations organisées par les associations sans but lucratif »[1]. Cela concerne un grand nombre de festivals de cinéma, dont les organisateurs sont la plupart du temps regroupés en associations. Cette loi différencie les manifestations culturelles périodiques des installations permanentes, et en l'occurrence des exploitants de salles qui eux ne sont pas concernés par l'exonération. Au travers de cette loi, l'Etat encourage l'organisation de festivals. Le Ministère des Affaires culturelles, créé en 1959, est dirigé par André Malraux qui souhaite démocratiser la culture, rendre les œuvres accessibles au plus grand nombre. Cette volonté nécessite une accessibilité à la fois géographique et financière, et en ce sens les festivals répondent très bien aux aspirations de démocratisation de la culture. En effet, les festivals de cinéma peuvent être organisés sans salle de cinéma, en plein air, dans une salle de la commune ou une structure temporaire, permettant à des zones (rurales notamment) isolées des infrastructures permanentes[2] d'avoir plus facilement accès aux œuvres cinématographiques. D'autre part, les festivals de cinéma répondent à la volonté de rendre la

[1] Frédéric Gimello-Mesplomb, *op. cit.*, p. 31.

[2] Luc Benito, *op. cit.*, p. 73.

culture plus accessible financièrement, puisque 33,1% d'entre eux sont gratuits[1], et que la plupart sont en dessous des tarifs des salles de cinéma, grâce aux accréditations, mais également au ticket à l'unité. Un festival est donc une forme de manifestation culturelle répondant à ce premier enjeu politique de démocratisation culturelle.

Dans les années 1970 et 1980, les pouvoirs publics mesurent le succès des festivals de cinéma et leur potentiel économique, médiatique et touristique[2]. Le soutien financier de l'Etat est petit à petit conditionné par l'image et le développement touristique que produit l'événement. Cette prise de conscience engendre une multiplication des festivals[3], notamment de ceux créés par les collectivités locales. Le festival international du film fantastique d'Avoriaz a par exemple été créé en 1973 (et déplacé vingt ans plus tard à Gérardmer) à la demande des élus locaux qui ont chargé une agence de communication de promouvoir la nouvelle station de ski[4]. Le Festival International du Film d'Environnement a été créé à Paris par le ministère de l'Environnement puis repris par le Conseil Régional d'Ile-de-France en 2001. Les festivals de cinéma peuvent ainsi avoir une portée politique, utilisée par les collectivités locales afin d'agir et de médiatiser leurs actions sur certains sujets.

Cette prise en main de certaines manifestations culturelles par les collectivités territoriales a notamment été possible grâce aux lois de décentralisation de 1982 et 1983. La politique de décentralisation vise à ne pas regrouper toutes les instances décisionnaires en un même point, mais de les répartir en termes de collectivité et de géographie. Les lois sur la décentralisation donnent donc davantage de pouvoir et d'autonomie aux communes qui peuvent prêter du matériel, des salles, financer l'événement, aux régions qui y trouvent un intérêt pour leur développement économique et touristique, et dans une moindre mesure aux départements qui mettent à disposition leurs équipements[5]. Les collectivités locales ne sont ainsi plus sous la tutelle d'une autre, et n'étant contrôlées qu'*a posteriori* par l'Etat, elles sont

---

[1] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 290.

[2] Luc Benito, *op. cit.*, p. 48.

[3] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP,* vol. 83, n° 1, 2014, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm

[4] Luc Benito, *op. cit.*, p. 50.

[5] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 126-128.

plus autonomes financièrement et dans leur prise de décision[1]. Elles ont ainsi la possibilité de créer ou du moins d'impulser la création de festivals.

Au fur et à mesure de certaines politiques sociale, d'éducation, etc., les festivals ont développé certaines spécificités. Dans les années 1980, l'Etat s'engage en faveur de l'éducation à l'image, et les festivals sont souvent à l'initiative d'activités en ce sens avec des dispositifs hors les murs. En 1995, le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy cherche à agir contre l'exclusion culturelle, en travaillant notamment sur l'insertion, la prévention, la cohésion sociale. Les festivals de cinéma constituent une nouvelle fois une des actions possibles, en tournant leur programmation autour de thématiques précises, dans des lieux qui ont des difficultés d'accès à la culture. Certains festivals se construisent ainsi davantage autour d'un projet social que d'un projet artistique[2].

Parmi les 90 festivals ayant répondu à cette question de l'enquête menée Christel Taillibert en 2006, 13,3% des responsables administratifs sont des élus politiques travaillant au nom d'une collectivité locale, ce qui prouve le besoin en événements festivaliers des collectivités. Malgré un lien désormais profondément ancré entre l'Etat et les festivals, il est possible de constater que le phénomène des festivals en lui-même n'est pas source d'actions à l'échelle nationale. Par exemple Michel Guerrin, rédacteur en chef du journal *Le Monde*, souligne en 2019 que le ministère de la Culture n'a pas créé un observatoire pour analyser les festivals, notamment le phénomène de festivalisation, ni un label permettant d'encadrer ce type d'événements. Le journaliste ajoute qu'il n'y a pas de réflexion, de débats organisés sur ce dispositif qui est pourtant central notamment dans la démocratisation culturelle[3]. Le manque de ce type d'implication de l'Etat, regretté par certains professionnels, peut cependant être relativisé depuis la crise sanitaire. En effet, la ministre de la Culture Roselyne Bachelot a organisé les État généraux des festivals, dont la première partie s'est déroulée les 2 et 3 octobre 2020 à Avignon. Faisant référence aux États Généraux de la Culture de 1987,

---

[1] Site internet *Vie Publique*, « Les lois Defferre, premières lois de décentralisation » : https://www.vie-publique.fr/eclairage/38438-les-lois-defferre-premieres-lois-de-decentralisation

[2] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 285-307.

[3] Michel Guerrin, « Il y a une " festivalisation " de la culture en France », *Le Monde*, 13/07/2019, [en ligne] : https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/12/il-y-a-une-festivalisation-de-la-culture-en-france_5488551_3232.html

cette appellation n'est pas sans rappeler les valeurs portées à cette époque : l'audace de la création, l'obligation de production, l'élan du pluralisme, la volonté de maitrise nationale de la distribution, l'atout d'un large public et le besoin de coopération internationale[1]. Les États généraux des festivals ont été initiés dans le cadre de la crise sanitaire afin de réfléchir à des solutions pour venir en aide aux événements annulés ou reportés : le gouvernement a créé un fonds de dix millions d'euros confié aux DRAC en 2020, qui sera prolongé en 2021 afin « d'apporter un soutien aux organisateurs des festivals les plus touchés par la crise et les accompagner dans la mise en œuvres des événements de 2021 »[2]. Cependant ces États généraux vont plus loin que les questions urgentes liées à l'actualité sanitaire. Ils ont pour but de créer un espace de dialogue sur un plus long terme afin « d'envisager les "enjeux d'avenir" des festivals et de "ré-interroger leur accompagnement par l'État" ». La ministre de la Culture a d'ailleurs introduit cette rencontre en soulignant « l'importance des festivals dans la vie de notre pays » qui ont un réel impact sur la création artistique, le renouvellement des publics, le rayonnement territorial, l'économie et le tourisme. Une seconde partie des État généraux des festivals est prévue à la fin du mois de juin 2021, en clôture du Printemps de Bourges (festival de musique) afin de poursuivre les échanges entamés en octobre.

L'Etat et ses collectivités locales se sont donc impliqués petit à petit dans le financement, la création, l'organisation des festivals de cinéma dont ils reconnaissent désormais l'importance plurielle : culturelle, économique, sociale et territoriale.

<u>L'image de la collectivité locale</u>

L'organisation d'un festival de cinéma est intéressante pour une collectivité locale dans la mesure où c'est un événement peu contraignant pour elle, mais dont les retombées peuvent être très importantes. En effet, un festival concentre les efforts de travail à un moment précis et peut être moins onéreux que les infrastructures culturelles permanentes, tout en mettant en valeur plusieurs lieux de la ville en même temps, et assurant une certaine

---

[1] Site internet du Ministère de la Culture, « Les Etats Généraux de la Culture » : https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Evenements/Tables-rondes/Les-Etats-Generaux-de-la-Culture

[2] Site internet du Ministère de la Culture, « États généraux : les festivals se réinventent à l'heure de la crise sanitaire », 9/10/2020 : https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Etats-generaux-les-festivals-se-reinventent-a-l-heure-de-la-crise-sanitaire

médiatisation[1]. L'investissement en termes d'argent, de travail et de personnel semble rentable pour les collectivités territoriales organisant un festival. L'événement constitue un véritable « coup de communication » en véhiculant l'image positive d'une collectivité active culturellement, dynamique et accueillante. Il est ainsi fréquent qu'un festival soit placé « au cœur de leur stratégie de communication, dans le but d'élargir leur notoriété »[2] ou d'en acquérir une. Certaines villes ont ainsi acquis une telle notoriété que leur nom est directement associé dans l'imaginaire collectif à une discipline artistique : Avignon et le théâtre, Angoulême et la bande dessinée, Cannes et le cinéma. Au sein même de l'art cinématographique, certaines villes sont associées à des genres : Gérardmer et le film fantastique, l'Alpe d'Huez et la comédie, Deauville et le cinéma américain.

Cette stratégie de communication participant de l'image positive d'une collectivité est fréquemment critiquée car elle s'apparente à une gestion entrepreneuriale, basée sur le marketing. Les événements culturels relèvent en quelques sortes d'un marketing territorial, que le président d'honneur de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE), Patrick Brouiller, critiquait en 2005 : « un maire désireux de faire mousser sa ville pense systématiquement au cinéma comme à une belle vitrine. On demande alors à des boîtes de communication d'organiser l'événement, comme à Deauville ou à Cognac »[3]. Il est possible d'observer une certaine course au festival, à l'animation qui fera connaître la ville ou la région plus qu'une autre. Ce phénomène concurrentiel apparaît notamment du fait de la décentralisation, qui permet aux collectivités d'organiser chacune son animation dans le but d'être plus attractive. Cette idée est présente dans un article dédié aux festivals de musique : le responsable du festival de jazz d'Amiens souligne que le politique a un poids important et qu'il « conçoit le festival comme une agence de communication pour sa ville et son département »[4]. Cela se retrouve dans le cadre des festivals de cinéma au travers desquels les collectivités locales ayant investi des moyens attendent des retombées économiques, touristiques et médiatiques.

---

[1] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

[2] Claude Vauclare, « Les événements culturels : essai de typologie », *Culture Etudes*, vol. 3, n° 3, 2009, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2009-3-page-1.htm

[3] Patrick Brouiller, interviewé par Mathilde Blottière, « Ces vitrines qui font écran », in *Télérama* (Paris), n°2869, 5/01/2005.

[4] Jacques Denis, « Entre démocratisation et commerce ; Le grand cirque des festivals musicaux », *Le Monde diplomatique*, 1/07/2010, [en ligne] : https://www.monde-diplomatique.fr/2010/07/DENIS/19377

(Re)Dynamisation d'un territoire

Au-delà de l'image attractive qu'un festival de cinéma véhicule, il peut représenter un enjeu important par rapport à la (re)dynamisation d'un territoire. Le festival peut permettre à une ville de sortir de l'anonymat, à l'échelle régionale voire nationale : « certains lieux ont pu être réanimés, parfois restaurés, grâce à l'implantation d'un festival »[1]. En effet, un festival peut se dérouler dans des lieux particuliers (un château par exemple) qui sont valorisés, remis en avant et parfois restaurés grâce à l'effervescence créée par l'événement. Laurent Creton a récemment consacré un article au festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création, qui se déroule au début du mois d'octobre à Auch, dans le Gers. L'auteur explique que le festival représente un certain soutien pour « l'infrastructure touristique » et les « productions gastronomiques et viticoles »[2] du département. Un festival de cinéma peut ainsi agir en faveur de la revalorisation d'un territoire, de son patrimoine et de ses équipements culturels et touristiques.

L'image positive d'une ville et la mise en valeur de ses atouts permettent de rendre attractif son territoire pour la population et les entreprises. Un festival permet tout d'abord de créer du lien social : les habitants y sont bénévoles, s'y rencontrent et s'y retrouvent. L'événement « contribue à donner aux habitants (…) une certaine conscience d'eux-mêmes en tant que citoyens dynamiques »[3]. Leur action est d'autant plus satisfaisante qu'elle est mise en valeur par les médias qui peuvent partager des photos et des interviews de leur activité. Tous les points positifs d'un festival rendent attractif un territoire et contribuent à attirer de nouveaux habitants ainsi que de nouvelles entreprises. Ces dernières ont en effet tout intérêt à s'implanter sur un territoire culturellement et économiquement dynamique, vers lequel la population sera particulièrement attirée. Comme le souligne Laurent Creton à propos du festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création, un événement peut contribuer « à maintenir les populations et les activités »[4]. Un festival de cinéma s'intègre dans la politique

---

[1] Luc Benito, *op. cit.*, p. 49.

[2] Laurent Creton, « Engagement cinéphilique et logique territoriale : le festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, [en ligne] : https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899394

[3] Philippe Dechartre, « L'impact et l'apport des événements culturels dans le développement local et régional », Avis et rapports du conseil économique et social, n° 1, 1998, p. 157.

[4] Laurent Creton, *art. cit.*

culturelle d'une collectivité qui a intérêt à l'articuler avec ses politiques de mobilité, de logement, d'emploi, d'insertion, etc., afin de créer « une dynamique de fond » permettant de développer son territoire durablement[1]. Par ailleurs, un festival de cinéma peut parfois encourager la réalisation de projets audiovisuels sur le territoire, ce qui participe de la notoriété de la région et a également des retombées économiques importantes.

L'implication de l'Etat dans le financement, la création et l'organisation des festivals de cinéma est donc liée aux divers intérêts qui ont émergé de cette forme d'événement. Au-delà des intérêts économiques, touristiques et culturels développés, la popularité des festivals permet de donner une image positive à un lieu, si bien que l'événement intègre les stratégies de communication des collectivités locales. Cette évolution est néanmoins critiquée parce qu'elle peut avoir tendance à privilégier la médiatisation et le marketing à la mise en valeur de l'art. Les festivals de cinéma semblent être de véritables outils de valorisation du patrimoine et de dynamisation des territoires auprès des (futurs) habitants ainsi que des entreprises.

La présentation des objectifs à la fois culturels, économiques et politiques des festivals de cinéma permet de mettre en lumière les intérêts des différents acteurs présents ainsi que ce qui est en jeu lors de ces événements. Héritiers de la cinéphilie exigeante des ciné clubs, le prestige qui entoure les festivals leur attribue presque le rôle de juges artistiques, ayant le pouvoir d'accorder le capital symbolique nécessaire à l'artiste pour être reconnu dans le monde cinématographique. Réunissant tous les professionnels de l'industrie du cinéma, le festival est devenu un lieu de création, de collaboration, de réflexion et de transaction, donnant un poids économique à cette forme événementielle. L'implantation d'un festival révèle d'autres enjeux, économiques et politiques, en lien avec la volonté des collectivités locales de développer le tourisme et l'attractivité de leur territoire. Les nombreux atouts des festivals de cinéma ont conduit à leur multiplication significative.

[1] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

II. Panorama actuel des festivals de cinéma

Plusieurs centaines de festivals de cinéma ont désormais lieu chaque année en France. En 2006, Christel Taillibert en dénombrait plus de 600[1]. Afin d'approfondir les questions relatives à ces événements, il est nécessaire d'en réaliser une analyse plus concrète. Les festivals sont des manifestations culturelles ancrées dans le temps et dans l'espace si bien qu'il est possible d'établir une carte, un calendrier ainsi que certaines données statistiques. Ce panorama permettra d'aborder certaines questions essentielles liées aux festivals de cinéma, et notamment à leur pouvoir attractif.

A. Des structures récurrentes aux structures marginales : analyse du recensement

Présentation du recensement

Cette partie s'appuie sur un travail de recensement des festivals de cinéma organisés en France au cours de l'année 2019 (voir annexe 5). En réunissant un certain nombre d'informations, l'objectif est d'observer comment et autour de quels critères se construisent les festivals.

Les analyses ne s'appuient que sur un échantillon parmi les centaines de festivals de cinéma organisés chaque année. Un recensement complet semble relativement impossible dans la mesure où des festivals sont créés ou disparaissent chaque année et où les informations disponibles sur internet ne sont pas toujours à jour. Il est difficile de trouver un site internet présentant tous les festivals, malgré quelques essais. *Allociné* liste près de 550 festivals dont certains n'existent plus ou ne durent qu'une soirée (les César). Il ne donne pas d'informations particulières, et ne semble pas être tenu à jour. Le site de l'association Carrefour des Festivals propose un recensement assez précis (le lieu, les dates, le site internet, etc.) de 170 festivals environ. Cette liste est mise à jour chaque année mais ne semble pas présenter la totalité des festivals organisés. Le recensement effectué pour cette recherche s'appuie donc notamment sur ces deux sites internet, à partir desquels chaque festival a fait l'objet d'une recherche plus approfondie afin de réunir les informations nécessaires à l'analyse. Il est à noter que les festivals pris en compte sont ceux qui existent depuis un

[1] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 10.

certain nombre d'années, dont le site internet est mis à jour, pour lesquels il y a des informations sur les éditions passées et à venir, et ce sur le territoire métropolitain. Par exemple, certains festivals organisés très localement n'ont pas de site internet dédié : ils peuvent être annoncés uniquement par le site de la mairie et leurs informations plus difficiles à trouver. Le recensement effectué ne prend pas en compte les festivals créés en 2020, en ligne, en période de pause, ceux dont le cinéma n'est pas l'objet principal, ni les cérémonies telles que les César ou les événements se déroulant sur une seule journée. Il est tout de même représentatif de la diversité des festivals organisés annuellement et permet de produire des analyses sur les formes festivalières les plus récurrentes, celles qui semblent émerger depuis peu, et les formes qui remettent en question certaines caractéristiques communément attribuées à un festival.

Pour ce panorama, les données de l'Ile-de-France sont prises en compte avec le reste du territoire métropolitain. Le recensement compte 161 festivals, dont 62 en Ile-de-France, et prend en compte l'année de création, la durée, la période, le lieu (région et département), la compétitivité, les tarifs et le thème de l'événement. Cette dernière caractéristique ainsi que l'analyse différenciée de l'Ile-de-France par rapport aux autres régions seront développées ultérieurement.

Période de création

Les festivals ont commencé à émerger surtout à partir des années 1970, depuis lesquelles le nombre de festivals créé chaque décennie ne fait qu'augmenter jusqu'aux années 2010. En effet, parmi les festivals recensés, 9 ont été créés dans les années 1970, 22 dans les années 1980, 43 dans les années 1990 et 48 entre 2000 et 2010. Ce n'est qu'à partir de 2010 que le nombre d'événements créés diminue (36), ce qui irait dans le sens d'une - légère - rationalisation des festivals.

Répartition géographique

L'analyse de la répartition géographique des festivals de cinéma permet notamment d'observer que les événements se déroulent majoritairement dans les zones touristiques, c'est-à-dire autour des grandes villes et sur les littoraux, les stations balnéaires et les stations de ski. Il est particulièrement évident que le centre de la France, en particulier la région

Centre-Val de Loire, possède une offre festivalière très faible, tandis que les régions Auvergne-Rhône-Alpes et Occitanie en accueillent un grand nombre. L'Ile-de-France regroupe bien plus de festivals, mais cette région n'est pas prise en compte dans les calculs concernant la répartition géographique puisque les festivals franciliens représentent 62 des 161 festivals recensés. Parmi les 99 festivals recensés hors Ile-de-France, 18 sont organisés en Auvergne-Rhône-Alpes et en Occitanie, la Nouvelle Aquitaine et la Provence-Alpes-Côte d'Azur en accueillent respectivement 13 et 10, principalement sur leur littoral. Les autres régions en accueillent en moyenne 6, alors qu'un seul festival recensé a lieu dans la région Centre-Val de Loire. Ces résultats font écho à ceux présentés par Christel Taillibert à la suite de son enquête réalisée en 2006, qui fait état d'une concentration des festivals en Ile-de-France, en Auvergne-Rhône-Alpes et en Provence-Alpes-Côte d'Azur qui accueillent respectivement 22%, 14% et 12% des festivals qui ont répondu à l'enquête[1]. Malgré les suppressions et les créations de festivals, cela démontre une certaine constance dans leur implantation et leur répartition géographique qui est stratégique. En effet, les événements visent en majorité les espaces les plus denses en termes d'habitants ou les plus attractifs pour les touristes.

Il est possible de remarquer que ce sont les premières régions ayant accueilli un festival qui qui en accueillent le plus grand nombre aujourd'hui (l'Occitanie et l'Auvergne notamment). A l'inverse, ce sont celles qui ont accueilli un premier festival le plus tard qui en accueillent le moins aujourd'hui (le Centre-Val de Loire, la Bretagne, les Hauts de France). Les régions qui ont un nombre de festivals moyen (entre 5 et 8) les ont généralement accueillis de manière régulière au fil du temps. En effet, la Normandie et les Pays de la Loire par exemple en ont vu se créer un voire deux par décennie depuis les années 1970. La seule région qui se démarque sur ce point est la Nouvelle Aquitaine où plusieurs festivals se sont créés dans les années 1990, dans des petites villes. Cela démontre une certaine volonté de dynamiser des espaces où l'offre culturelle était peut-être moindre.

Il est intéressant de comparer cette répartition géographique avec l'indice de fréquentation des salles (qui correspond au nombre moyen d'entrées en salle par habitant) par département. La carte (image n°1) présente la répartition des festivals de cinéma recensés, hors Ile-de-France, sur la base d'une carte produite par le CNC en 2019[2]. Cette dernière a été

---

[1] Christel Taillibert, *Ibid*., p. 101.

[2] « Géographie du cinéma - les départements » sur le site internet du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/geographie-du-cinema-departements

réalisée à partir des données de l'Insee en 2015 : plus un département est d'une couleur foncée, plus le nombre d'entrées par habitant est élevé. Les balises indiquant l'existence d'un festival ont été placées le plus précisément possible. Une balise noire correspond à un festival dans une ville, une rouge à deux et une bleue à trois festivals organisés dans la même ville.

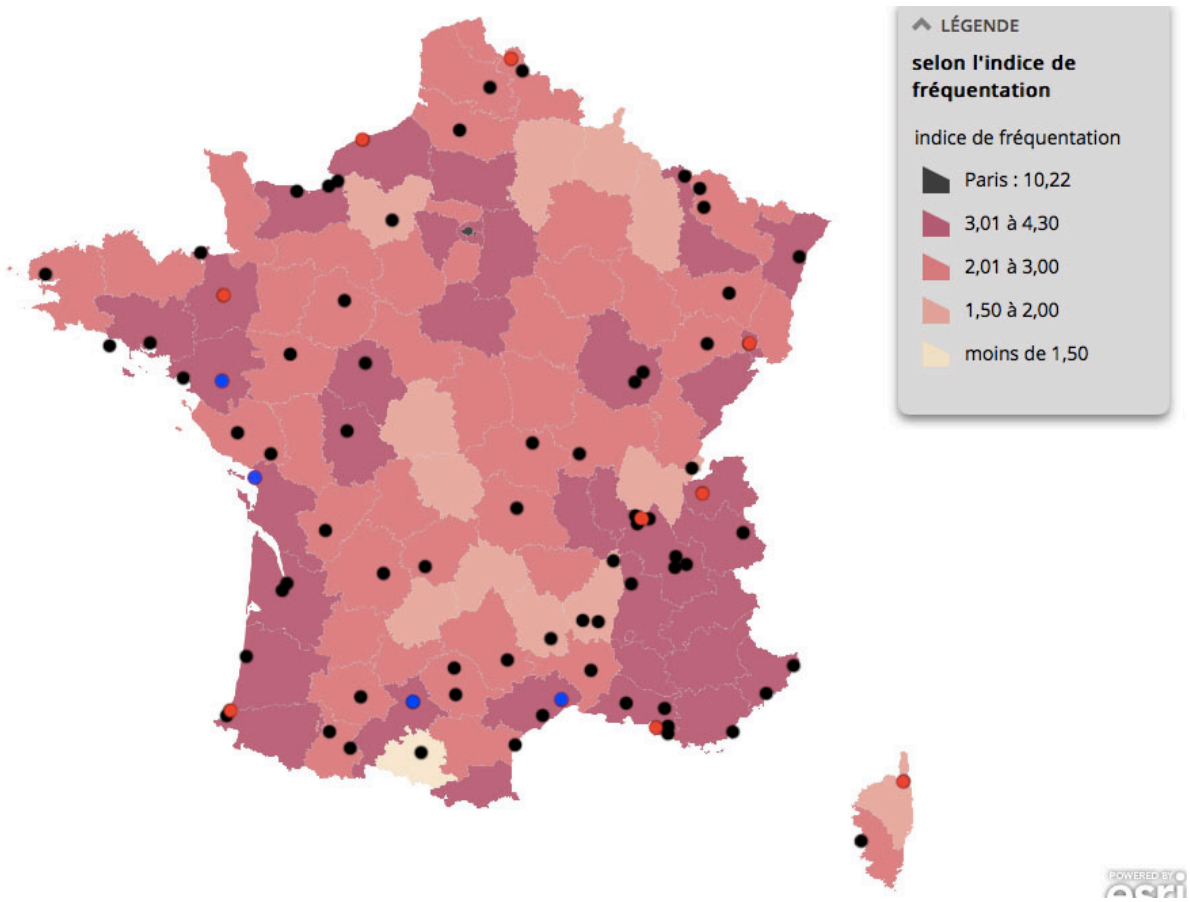


Image n°1 : Les festivals de cinéma en France et de l'indice de fréquentation des salles de cinéma en 2019.

Il y a une certaine concordance entre les départements dans lesquels les salles de cinéma sont les plus fréquentées, et ceux dans lesquels un ou plusieurs festivals sont organisés. En effet, les départements dont l'indice de fréquentation est le plus élevé correspondent aux espaces dans lesquels le plus de festivals de cinéma ont été recensés : les départements littoraux et certains départements de l'Auvergne-Rhône-Alpes, notamment autour des grandes villes que sont Marseille, Lyon et Grenoble. Les villes les plus grandes et denses d'un département, qui sont d'ailleurs souvent la préfecture du département voire de la région, sont également celles qui sont les plus riches en festivals : Toulouse, Montpellier,

Rennes, Lille, Nantes, La Rochelle, Annecy, Bastia. Les départements du centre de la France ont un indice de fréquentation peu élevé voire faible, et très peu des festivals recensés y sont organisés. Par exemple, un seul des 99 festivals se déroule dans la région Centre-Val de Loire. Au travers des deux éléments mis en avant sur cette carte, il apparaît que la zone la moins riche en festivals de cinéma, et avec un indice de fréquentation relativement faible correspond à la « Diagonale des faibles densités », zone qui s'étend du Nord-Est au Sud-Ouest de la France. La Meuse, les Ardennes et l'Aisne ont un indice de fréquentation en-dessous de 1,5 et n'accueillent aucun des festivals recensés. Les départements du centre de la France ont pour la plupart un indice de fréquentation entre 2,01 et 3, et très peu d'entre eux accueillent un festival. L'Indre et la Creuse font partie des départements du centre de la France dont l'indice de fréquentation est particulièrement faible, et qui n'accueillent aucun des festivals recensés. Mis à part les départements littoraux du Sud-Ouest, les territoires les moins denses en termes de population sont également ceux dont l'offre festivalière est la moins riche. Il faut noter cependant que certains départements dont l'indice de fréquentation est faible accueillent tout de même un voire plusieurs festivals, comme l'Ardèche par exemple qui en compte trois. Il est possible de faire un lien entre les festivals de ce département et le tourisme puisque l'un a lieu en août et un autre en février, période de vacances d'hiver.

Il y a ainsi une certaine corrélation entre le nombre d'entrées par habitant et le nombre de festivals organisés par département, l'un influençant l'autre. Cette répartition géographique confirme la logique d'implantation des festivals selon l'attractivité touristique et la dynamique culturelle d'un territoire, bien que certains départements hébergent un festival malgré la faible fréquentation de leurs salles de cinéma.

Calendrier des festivals

Une autre caractéristique importante est la répartition temporelle des festivals au cours de l'année. Ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il y a au moins un festival de cinéma par mois en France (selon le recensement effectué). Les périodes où l'offre festivalière est riche, ou au contraire celles où il y a peu d'événements, permettent certaines observations. De manière générale, à l'échelle de la France, la totalité d'une année est animée par les festivals.

Les mois durant lesquels le plus de festivals sont proposés sont mars (15,5%), octobre (15,5%) et novembre (14,9%), représentant à eux seuls presque la moitié des festivals recensés. Les mois les plus chargés sont au printemps et à l'automne. Ces mois peuvent être intéressants pour les festivals dans la mesure où ce sont des périodes de vacances (notamment pour octobre et novembre). Ce sont des périodes où le public est susceptible d'être disponible, et souvent des périodes plus creuses d'un point de vue touristique. Le festival est alors un moyen de dynamiser l'offre culturelle. Au contraire, les mois où l'offre festivalière est la plus faible sont mai (2,5%) et décembre (4,3%). Il apparaît évident que la France « fait place » au Festival de Cannes durant le mois de mai. Seuls deux festivals recensés ont lieu ce mois-ci, *a priori* juste avant ou juste après les dates du Festival de Cannes (au début et à la fin du mois). Ce ne serait pas avantageux pour un festival d'avoir lieu en même temps que le plus important événement cinématographique puisque ce dernier monopolise l'attention des médias et de tous les professionnels du cinéma. Les autres mois de l'année sont à peu près égaux et représentent entre 6% et 9% des festivals recensés.

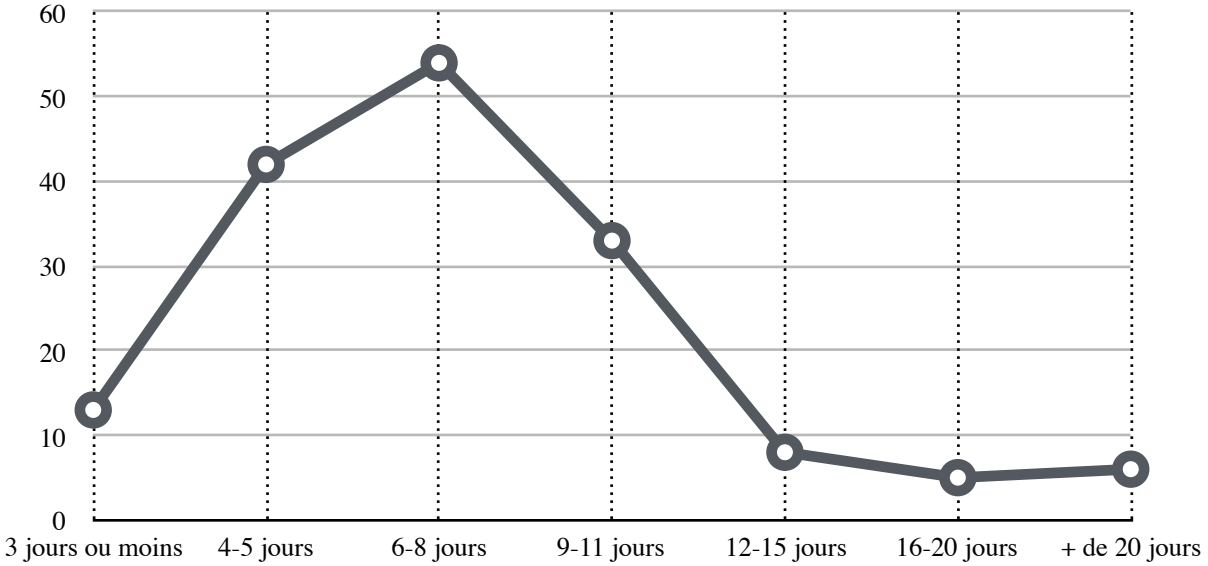
L'organisation d'un festival de cinéma semble ainsi liée au calendrier des vacances scolaires, soit pour profiter des touristes, soit pour pouvoir compter sur la disponibilité du public local. Les festivals se répartissent malgré tout sur l'ensemble de l'année, ce qui fait écho aux réponses que les festivals ont donné lors de l'enquête de Christel Taillibert. Il y a une volonté d'harmoniser le calendrier culturel, en parallèle d'impératifs organisationnels (disponibilité des salles, vie scolaire et universitaire, périodes de sorties des films, etc.). L'harmonisation du calendrier dépend également des autres événements organisés sur un même territoire, et dépend de la volonté de s'y associer ou de s'en écarter, de ne pas créer de concurrence. Christel Taillibert explique ainsi qu'un événement peut par exemple avoir lieu juste après le Festival de Cannes pour essayer de profiter de l'émulation, ou alors s'en éloigner pour éviter la concurrence ; il peut profiter de la saison touristique, ou alors se dérouler en dehors de celle-ci pour animer la saison creuse ; il peut également avoir lieu selon le calendrier des subventions pour éviter un décalage entre l'attribution de la subvention et l'organisation de l'événement[1]. Il y a ainsi de nombreux facteurs qui peuvent entrer en compte pour le choix de la période à laquelle un festival est organisé. Parmi eux, le Festival de Cannes et les périodes de vacances semblent avoir le plus d'impact sur le calendrier festivalier.

[1] Christel Taillibert, *Ibid*., p. 97-98.

Durée des événements

La durée est une caractéristique importante dans la structuration, la construction de l'événement. Selon les données recensées (graphique n°1), près d'un tiers des festivals (33,5%) durent environ une semaine, entre 6 et 8 jours. Les autres événements restent proches de cette durée puisque la plupart durent un peu moins longtemps (4 ou 5 jours) pour 26,1%, ou un peu plus longtemps (entre 9 et 11 jours) pour 20,5% d'entre eux. La semaine, parfois légèrement écourtée ou rallongée, semble être la durée de référence pour les festivals de cinéma. Une minorité d'événements est organisée sur une période très courte, c'est-à-dire trois jours ou moins, ou sur une période de plus de douze jours. Il est possible d'émettre l'hypothèse que les événements durant entre quatre et onze jours ont à la fois le temps de proposer une large programmation enrichie d'animations, d'organiser des cérémonies d'ouverture et de clôture, tout en n'étant pas trop long au risque de perdre la dimension sensationnelle et exceptionnelle que comporte un festival. Christel Taillibert émet l'idée que les festivals les plus longs sont ceux qui sont implantés depuis un certain temps dans un territoire, avec un budget conséquent, et que les festivals les plus courts sont également les plus jeunes, espérant pouvoir se développer ultérieurement, ou des festivals de niche cherchant à mobiliser un public très particulier de manière intense. Selon le recensement effectué, aucun festival créé avant 1990 ne dure que trois jours, ce qui confirme que la viabilité d'un événement est lié à son ancrage dans la vie et le calendrier d'une commune, ce qui tend à allonger sa durée[1]. En ce qui concerne le recensement effectué, les événements les plus courts et les plus longs sont particulièrement liés au territoire francilien. C'est une caractéristique qui sera développée par la suite.

[1] Christel Taillibert, *Ibid*., p. 131-133.



Graphique n°1 : Répartition des festivals de cinéma en France selon leur durée.

Par ailleurs, il est apparu que les festivals organisés sur plus de deux semaines ont fréquemment lieu dans de nombreux lieux d'une ville, dans plusieurs villes d'une région voire dans plusieurs régions. Le Festival Augenblick (2005) dure 18 jours et est organisé dans toute la région de l'Alsace, le Festival Au Cinéma pour les Droits Humains (2010) dure un mois complet et a lieu en Provence-Alpes-Côte d'Azur, en Corse et dans le Languedoc-Roussillon, le Festival International Jean Rouch (1982) a lieu durant 28 jours dans plusieurs espaces parisiens tels que le musée de quai Branly, le CNC, l'Inalco ou l'EHESS.

Gratuité et compétitivité

Une majorité de festivals est payante : 54,6% des événements recensés, contre 34,2% d'événements gratuits (l'information est manquante pour 18 festivals). Bien que certains festivals demandent un budget conséquent du fait d'accréditations onéreuses, ce n'est pas le cas le plus courant. Le Festival de Cannes, qui est le plus prestigieux, propose une accréditation gratuite accessible grâce à une lettre de motivation. La plupart des festivals payants pratiquent des tarifs à la séance qui ne sont pas plus élevés que les séances habituelles, voire qui sont très réduits. La grande majorité des festivals proposent une ou plusieurs accréditations qui sont souvent très rentables pour un spectateur assidu. D'autre part, environ un tiers des festivals sont gratuits, ce qui démontre une certaine volonté de

s'inscrire dans le travail de démocratisation de la culture, en facilitant l'accès - financier du moins - aux événements.

Selon les données recensées, il apparaît que la plupart des festivals de cinéma sont compétitifs. En effet, 76,4% d'entre eux ont une compétition, un jury et une remise de prix, et seulement 21,1% n'en ont pas (le total ne correspond pas à 100% parce que l'information n'a pas été trouvée pour certains des événements recensés). La différence du pourcentage est due au fait que l'information est manquante pour quatre festivals. La compétition au sein des festivals renvoie à leur objectif artistique d'attribuer un capital symbolique aux cinéastes et d'influencer les tendances cinématographiques (rôle de « *tastemaker* »). Il est cependant fréquent qu'un festival ait une section compétitive et une ou plusieurs autres sections non compétitives, dédiées au jeune public, à des rétrospectives, etc. Le Festival Premiers Plans d'Angers (1989) par exemple propose des rétrospectives en parallèle des sections compétitives pour les premiers longs et courts métrages européens. En 2021, la programmation du festival comptait notamment un hommage à Chantal Akerman et à Frederico Fellini. Les festivals non compétitifs semblent avoir tendance à ne pas faire usage de la mention « festival » dans leur appellation. Ils utilisent par exemple les termes « rencontre(s) » comme pour la Rencontre cinéma de Marcigny (1971), ou « panorama » comme pour le Panorama du cinéma grec contemporain (2000). La non-compétitivité peut par exemple être due au fait que le festival est dédié aux films muets, comme le Festival cinéma muet et piano parlant d'Anères (1999), ou que l'événement a une portée politique, engagée, et a pour objectif de créer des débats plutôt que de récompenser des cinéastes. C'est le cas par exemple du Festival International de Films Résistances (1997) à Foix, ou encore du Festival Atmosphères (2011) à Courbevoie. Les festivals qui reprennent des films récents en appliquant des tarifs réduits sont également un type d'événement non compétitif. Le Festival Télérama (1998) en Ile-de-France programme dans de nombreux cinémas les films du précédent Festival de Cannes à 3,5 euros la séance. Les tarifs spéciaux sont événementialisés en festival mais n'ont aucune dimension compétitive.

Les festivals soutenus par le CNC

La carte des festivals de cinéma soutenus par le CNC[1] en 2019 (172 festivals en France métropolitaine et outre-mer) confirme certains phénomènes observés grâce au recensement. Cette carte permet de voir la répartition géographique sur le territoire métropolitain, ainsi que la période de l'année à laquelle les événements soutenus ont lieu et leur thématique.

Parmi les quatre festivals soutenus en Normandie, trois ont lieu sur le littoral dont l'un se déroule en juillet et est dédié aux longs et courts métrages de fiction. L'un des deux festivals soutenus en Bretagne a également lieu en bord de mer, en août, et est dédié aux longs métrages de fiction. Parmi les dix-huit festivals soutenus en Nouvelle Aquitaine, dix se déroulent dans des villes littorales (dont cinq à La Rochelle) : quatre d'entre eux ont lieu en juin et deux ont lieu en septembre. Ces six festivals sont généraux, dédiés aux films documentaires ou de fiction, longs et courts. De la même manière, dans les Pays-de-la-Loire, l'un des deux festivals littoraux soutenus a lieu en juillet et est dédié aux longs métrages de fiction. Les soutiens du CNC attribués aux festivals de cinéma concernent fréquemment plusieurs festivals dans une même ville, et quasiment systématiquement des villes moyennes à grandes (généralement les préfectures) : deux festivals à Poitiers, Angoulême, Angers et Nantes, trois à Lille et à Clermont-Ferrand, quatre à Toulouse, et huit à Strasbourg. Parmi les 24 festivals soutenus en Ile-de-France, seulement deux ont lieu dans la grande couronne, six dans la petite couronne et 16 à Paris.

Cette analyse prend en compte certains festivals qui n'apparaissent pas dans le recensement effectué. Toutefois, les mêmes constatations peuvent être faites : les festivals soutenus par le CNC se concentrent particulièrement autour des grandes villes et des préfectures ; les départements centraux n'ont quasiment aucun festival soutenu par le CNC ; Paris et les villes littorales sont sur-représentées. De plus, les festivals ayant lieu dans les villes littorales se déroulent fréquemment sur la période estivale, la plus touristique, ou alors en amont ou en aval de celle-ci. Ce phénomène évoqué dans une partie précédente se confirme donc bien au travers des observations menées. De plus, cette analyse complémentaire permet de relever un autre phénomène : les festivals organisé dans les villes littorales sur la période estivale (de juin à septembre) sont généralement ici des festivals

[1] « Cartographie des festivals soutenus par le CNC » sur le site internet du CNC : https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/cartographie-des-festivals-soutenus-par-le-cnc_1381002

généraux, dont la programmation présente des films longs, parfois courts, surtout de fiction et parfois documentaire. Il n'y a que très rarement des festivals dédiés à un genre précis, à des premiers films, ou à des niches qui viseraient un public plus restreint. Cela confirme encore une fois l'un des objectifs de ces festivals de toucher un large public, notamment un public de passage.

Récurrence et marginalisation du dispositif festivalier

A partir des observations effectuées, les caractéristiques les plus communes forment un modèle de structure récurrente des festivals de cinéma. Cette forme-modèle aurait les caractéristiques suivantes :

- une durée de 7 jours environ
- dans un ou plusieurs lieux d'une ville
- des places à l'unité ainsi que plusieurs types d'accréditations
- au moins une section compétitive
- une ou plusieurs autres sections non compétitives
- des animations (rencontres avec les équipes, débats, soirées d'ouverture et de clôture, etc.)

Cette structure récurrente obéit en quelques sortes à la règle des trois unités du théâtre classique[1] que sont l'unité de temps, de lieu et d'action. Une pièce de théâtre classique se déroule en une journée, dans un seul lieu, et développe une seule action principale. Un festival de cinéma « classique » se déroule sur une courte période, dans un ou plusieurs lieux d'une zone géographique restreinte et est dédié au seul art cinématographique, voire à un seul genre, un seul thème. Ces trois caractéristiques font partie de l'identité d'un festival, et sont clairement identifiées et mises en avant dans la promotion de l'événement.

En marge de cette forme récurrente, il y en a d'autres qui se démarquent notamment par leur durée et leurs emplacements. Luc Benito écrit à ce propos qu'à partir de la fin des années 1990, il y a une augmentation de festivals qui durent plus d'un mois[2]. Il est en effet de plus en plus fréquent de voir des festivals qui ont lieu durant un mois. Ce sont d'ailleurs souvent ceux qui ont lieu dans de nombreux lieux de plusieurs villes voire de plusieurs régions différentes. C'est le cas par exemple du festival Au Cinéma pour les droits humains

[1] Luc Benito, *op. cit.*, p. 8.

[2] Luc Benito, *Ibid.*, p. 14.

(2010) qui a lieu du 1er au 31 mars en Provence-Alpes-Côte d'Azur, en Occitanie et en Corse, ou comme le festival Les images vagabondes (2012) qui se déroule dans une vingtaine de lieux des Yvelines durant 32 jours. Christel Taillibert évoque également des « conceptions itinérantes »[1] qui remettent en question l'importance du lieu comme élément constitutif de l'identité d'un festival. Certains événements, bien que très courts, s'apparentent davantage à des opérations promotionnelles qu'à des festivals : de nombreux cinémas, parfois d'un même réseau, proposent un tarif unique réduit. Le Festival Télérama, mentionné précédemment, dure une semaine et se déroule dans une vingtaine de salles de cinéma parisiennes et dans près de cinquante salles de la banlieue de Paris. Le Printemps du cinéma (2000) a lieu durant trois jours dans de nombreuses salles à l'échelle nationale et propose une programmation de films à l'affiche ou moins récents au tarif unique de 4 euros. Ces opérations n'ont pas de dimension festive, ne proposent pas de compétition ni d'animation et leur identité n'est pas liée à un territoire. C'est donc une forme de festival relativement éloignée de la description « classique » des festivals.

Parmi les centaines de festivals de cinéma en France, l'échantillon considéré pour ces observations permet d'entrevoir la diversité de ces événements dont la multiplication effrénée jusqu'à aujourd'hui est perçue comme un phénomène à part entière.

B. Phénomène de festivalisation

Durant les dernières décennies, la France a été un territoire si prolifique en matière de festivals (tous arts confondus) que le phénomène a été conceptualisé au travers de différents termes tels que « festivalomanie », « festivalisation ». La diversité des festivals entrevue dans la partie précédente confirme ce phénomène.

Les premiers festivals qui sont nés en Europe représentaient chacun leur pays, et avaient pour objectif de faire rayonner la cinématographie nationale à l'échelle internationale : les festivals de Venise, de Cannes, de Berlin, etc. Au fur et à mesure, l'événementiel est devenu un moyen d'attirer l'attention (du public, des médias, etc.), de rassembler. A ce propos, Christel Taillibert écrit qu'il y a eu une « irruption massive et

[1] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 10.

unilatérale de l'événementiel dans le rapport à la culture »[1]. Le festival fait événement : il attire la curiosité par la dimension extraordinaire que recouvre son appellation. C'est pourquoi le public s'y déplace plus volontiers et plus massivement que lorsqu'il s'agit de fréquenter un lieu culturel pérenne. Mark Peranson écrit : « *we are currently living in an event-driven culture (…). Festivals have a greater promotional budget to attract audiences (…), they can market themselves as a focal event in the city* »[2].

Le festival, initialement exceptionnel dans le calendrier culturel, est devenu une norme qui, comme cela a été présenté, est omniprésente durant l'année : « la parenthèse [est devenue] une norme »[3]. Emmanuel Négrier développe le concept de festivalisation en précisant que ce terme désigne, au-delà de l'explosion du nombre de festivals, un processus lié à des intérêts économiques et politiques (développés précédemment). La festivalisation désigne ainsi le processus au travers duquel les activités culturelles, qui fonctionnaient selon une saison régulière et continue, sont re-configurées autour de la forme événementielle[4]. Cela signifie que les institutions culturelles (les théâtres, les cinémas, etc.) construisent leur programmation autour de thèmes, d'événements, de soirées ou de semaines « spéciales ».

Engouement déchaîné

Plutôt que de satisfaire un besoin, la prolifération des festivals a alimenté un engouement de toute part pour cette forme d'événement. Par rapport aux collectivités locales, la festivalisation est critiquée, considérée comme une vitrine culturelle de laquelle elles tirent profit. Le réalisateur Bertrand Tavernier déplorait ainsi en 2005 que, contrairement à certains festivals qui ont une réelle utilité, « d'autres n'existent que pour garantir aux élus leurs trois

---

[1] Christel Taillibert, *Ibid*., p. 9.

[2] Mark Peranson, « First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals », dans Richard Porton, *On film festivals*, Ed. Wallflower, Londres, 2009, p. 24. Trad : « nous vivons actuellement dans une culture événementialisée (…). Les festivals ont un budget promotionnel plus important pour attirer du public (…), ils peuvent se vendre comme un événement central de la ville ».

[3] Michel Guerrin, *art. cit.*

[4] Emmanuel Négrier, « Festivalisation : Patterns and Limits », dans Dragan Klai'c (dir.), *Festival in Focus*, HAL Id. : hal-01436610

minutes dans le journal de France 3. »[1] C'est une position critique de certains professionnels du cinéma face à ce phénomène.

Par ailleurs, la capacité d'attraction du dispositif festivalier conduit les lieux culturels pérennes à événementialiser leur saison en donnant ponctuellement à leur programmation « des aspects de festivals thématiques »[2]. Et à l'inverse, les festivals tendent à prolonger leur action sur le reste de l'année avec des projets hors les murs, des missions pédagogiques en parallèle du festival annuel, etc. Emmanuel Négrier explique ainsi que les festivals « étendent leur programmation au-delà des dates, entrent en partenariat avec des institutions culturelles, des organismes sociaux, des établissements scolaires »[3]. Ce sont autant d'activités qui structurent le festival et le rapprochent dans son fonctionnement d'une institution culturelle. Ces deux tendances se rejoignent et donnent « un caractère permanent »[4] à un type d'événement par nature ponctuel.

Enfin, le phénomène de festivalisation répond à l'engouement des publics. Comme cela a été évoqué dans la partie précédente, la culture cinématographique a évolué, se divisant selon les centres d'intérêts cinématographiques très divers des publics. C'est pourquoi il est question aujourd'hui de « cinéphilies », au pluriel, qui s'intéressent à des sous-genres, des cinémas nationaux, des réalisateurs, des périodes précises, et des sujets de niche. L'offre des festivals de cinéma s'est spécialisée afin de répondre aux demandes d'un public éclectique. En ce sens, la quantité et la diversité des festivals de cinéma aujourd'hui représentent celles des publics. Le phénomène de festivalisation va ainsi de pair avec la création de festivals de niche destinés en premier lieu à des « communautés de spectateurs »[5] définies.

Cet engouement déchaîné a mené à une certaine saturation du réseau des festivals. Selon Skadi Loist, à partir des années 2000, les académiciens et les professionnels du cinéma

---

[1] Mathilde Blottière, *art. cit.*

[2] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

[3] Emmanuel Négrier, « Les publics des festivals changent-ils ? », *Huffpost*, 5/10/2016, [en ligne], URL : https://www.huffingtonpost.fr/emmanuel-negrier/les-publics-des-festivals-changent-ils_b_3754657.html

[4] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

[5] Emmanuel Éthis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 19.

ont commencé à évoquer cette saturation du circuit des festivals, ainsi que de ses potentiels effets négatifs[1].

Conséquences

La surabondance de l'offre festivalière a des conséquences potentiellement négatives à plusieurs niveaux. Tout d'abord, cela amoindrit le sens du mot « festival » et les idées d'exception, de prestige, de fête unique qu'il comporte. C'est justement pour ces caractéristiques que de nombreux projets culturels utilisent ce terme afin de profiter de la qualité de programmation que suggère le terme, et afin de « mettre l'accent sur le caractère unique de l'événement et ainsi susciter auprès du public un sentiment de nécessité d'y assister. »[2] Les festivals, en tant qu'outils efficaces pour la diffusion des œuvres et la démocratisation culturelle, risquent de perdre leur essence, l'unicité de leur forme. Bien que cette dernière possède toujours son prestige et sa qualité de jugement dans l'imaginaire collectif, la banalisation de l'appellation dilue la notion, l'esprit festivalier qui lui est propre et lui fait ainsi perdre une partie de son sens. En parallèle des festivals, il apparait d'autres événements appelés « rencontres », « semaines de » ou encore « panorama », ce qui a tendance à diluer d'autant plus la notion de festival car ces types d'événements n'ont pas nécessairement beaucoup de différences. Lionel Chouchan, qui a (co-)créé le Festival international du film fantastique d'Avoriaz (1973) aujourd'hui à Gérardmer, ainsi que le Festival du cinéma américain de Deauville (1975) et le Festival du film policier de Cognac (1982), expliquait que la multiplication de festivals ressemblant les uns aux autres se tuent réciproquement[3] parce qu'ils empiètent les uns sur les autres que ce soit temporellement ou géographiquement. Cette concurrence va même plus loin puisque la saturation de l'offre ne touche pas que les publics : les financeurs voire les artistes ne peuvent parfois pas répondre à toutes les demandes[4].

D'autre part, la surabondance des festivals, répartis sur une grande partie du territoire français a une conséquence sur les mobilités des publics, et donc sur le tourisme. En effet,

---

[1] Skadi Loist, *op. cit.*, p. 58.

[2] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

[3] Lionel Chouchan, « Avoriaz, Deauville, Cognac ; des festivals pour communiquer », *Espaces*, n° 31, 1993.

[4] Luc Benito, *op. cit.*, p. 107.

dans la mesure où la majorité du public peut trouver un festival de cinéma proche de chez lui, il a moins de raisons de se déplacer dans une autre région pour assister à un festival en particulier, visiter la région et participer à l'économie locale. C'est bien sûr encore le cas pour les amateurs cinéphiles, et pour les publics de niche allant à un festival en particulier. Les grands festivals ont un rayonnement qui crée encore une mobilité importante à l'échelle nationale et internationale. Mais il est tout de même possible de constater que la multiplication des festivals empêche chacun d'entre eux d'avoir un rayonnement au-delà du lieu de création. C'est une constatation que font Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle : « la multiplication des événements, au point que plusieurs se concurrencent dans une même région au cours de l'année (et parfois à des dates très rapprochées), a réduit la zone d'attirance et de recrutement du public des événements : seuls deux spectateurs sur trois proviennent de régions voisines. »[1] Le phénomène de festivalisation a donc également des conséquences sur le tourisme inter-régions et, de fait, sur l'économie locale.

C. L'attractivité de la temporalité

La constatation du phénomène de festivalisation conduit à interroger la raison pour laquelle les festivals de cinéma créent un tel enthousiasme, au-delà des intérêts que leur portent les différents acteurs. A plusieurs égards, la temporalité propre aux festivals semble être au cœur de leur pouvoir d'attraction.

Rupture avec le quotidien

Tout d'abord, les festivals se démarquent du quotidien, ils créent une rupture avec la routine en offrant une bulle spatio-temporelle. Janet Harbord explique qu'il y a eu une évolution du temps du travail : d'un temps réglé par le travail à la chaîne, à un temps de travail plus libre, où celui-ci et le temps de loisirs se confondent. Le travailleur contemporain est davantage investi émotionnellement dans son travail, et plus fréquemment libre d'organiser ses temps de travail et le loisir comme il le souhaite. Le philosophe politique Maurizio Lazzarato affirmait cette idée en 1996 : « *in this kind of working existence it*

[1] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

becomes increasingly difficult to distinguish leisure time from work time »[1]. L'idée de confusion entre toutes les activités du quotidien va encore plus loin avec les modes de visionnage des films aujourd'hui. En effet, un film peut être visionné en plusieurs fois, sur différents supports et à différents endroits. Ces évolutions ont créé un temps quotidien déréglé auquel les festivals apportent une régulation temporaire. En assistant pleinement à un festival de cinéma, le spectateur vit un temps pré-réglé, au rythme des séances et des animations. Comme l'écrit André Bazin dans les *Cahiers du cinéma* en 1955 un festival permet de vivre une vie diamétralement opposée à leur vie quotidienne professionnelle et privée[2]. Cette idée concerne dans le texte initial les scénaristes, mais elle peut s'appliquer à tout spectateur participant à un festival durant plusieurs jours. La temporalité à part d'un festival permet au spectateur « d'absorber » une quantité particulièrement importante de culture. Le festival de cinéma permet en effet de rattraper des films manqués voire d'anticiper un retard : des sorties récentes reprises en festival, des films anciens à voir dans des conditions optimales, des films qui sortiront plus tard. La bulle spatio-temporelle dont le spectateur peut profiter rend le festival rentable dans la mesure où il propose un maximum de films en un minimum de temps[3].

Le festival constitue un microcosme - réglé et hiérarchisé - éphémère. La bulle hors du temps quotidien que constitue un festival a une incidence sur la réception des films par le spectateur. Parce que l'expérience est collective, festive et dans un lieu particulier, « le dispositif festivalier modifie les conditions de réception des produits cinématographiques »[4]. A la fois bref, hors du temps et intense, l'expérience festivalière séduit. C'est d'ailleurs pour cela qu'un festival d'une durée particulièrement longue ne permet pas au spectateur de ressentir de la même manière la bulle spatio-temporelle constitutive de la forme festival. Cette dernière attire donc en partie par sa temporalité hors du temps quotidien.

---

[1] Janet Harbord, *art. cit.*, p. 72. Trad : « dans ce type de vie active, il devient de plus en plus difficile de distinguer le temps de loisir du temps de travail ».

[2] André Bazin, « Du festival considéré comme un ordre », *Cahiers du cinéma*, juin 1955, [en ligne] : https://sites.google.com/site/antoinestalker/dufestivalconsidérécommeunordre

[3] Luc Benito, *op. cit.*, p. 36.

[4] Christel Taillibert, « Les *Film Festival Studies*, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *art. cit.*

L'instant présent et l'imprévu : une expérience extra-ordinaire

Paradoxalement, le festival de cinéma a également pour particularité de s'ancrer dans le temps présent, dans un temps qui n'est ni plus tard, ni ailleurs : « *in the singular instant of the here and now* »[1]. Le fait qu'un festival se déroule en temps réel le rend perméable au risque de l'imprévu. Cela signifie que c'est justement parce que le festival se vit en direct, avec nombre de facteurs extérieurs (les invités, la météo, la réception des films, etc.), qu'il connaît nécessairement des imprévus rendant l'événement unique et extra-ordinaire. La dimension « en direct » du festival est notamment liée à la co-présence des artistes, des médias et du public. Contrairement à une séance de cinéma ordinaire, cette co-présence fait émerger le risque de perturbation, liée selon Kirsten Stevens aux réactions du public[2]. L'imprévu est prévu dans le déroulement d'un festival et ne menace *a priori* pas l'événement. Plutôt que de lui porter préjudice, l'imprévu participe à l'engouement collectif et à la médiatisation. Comme Janet Harbord l'écrit : le festival maîtrise les moments de hasard, offrant ainsi une expérience singulière ne pouvant pas être reproduite à une date ultérieure ni à un autre endroit[3]. L'imprévu est ainsi un élément central qui assure à l'événement d'être mémorable, important, et au spectateur de vivre un moment extra-ordinaire.

Les spécificités temporelles du festival de cinéma rendent l'événement unique : c'est un aspect très attractif pour le spectateur qui, s'il y participe, fait partie des privilégiés partageant ces moments. Dans le monde festivalier, pouvoir dire « j'y étais » est un luxe pouvant aller jusqu'à un « phénomène de snobisme »[4]. Le fait d'être présent, sur les lieux de l'événement, donne accès aux micros-événements qui ont lieu entre les séances. Marijke de Valck souligne que ce qui se passe à côté (des projections et des animations) est aussi important, si ce n'est plus encore, que les films eux-mêmes. Les médias peuvent difficilement remplacer l'expérience *in situ* qui implique aussi un rapport particulier à autrui et des codes vestimentaires notamment. Le titre de l'article de Kirsten Stevens commence par « *You Had*

---

[1] Janet Harbord, *art. cit.*, p. 72. Trad : « dans l'instant singulier de l'ici et maintenant ».

[2] Kirsten Stevens, « "You Had to Be There:" Film Festival "Liveness" and the Digitally Connected Audience », dans Tricia Jenkins (dir.), *International film festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*, éd. IBTauris, 2018, p. 19-23.

[3] Janet Harbord, *art. cit.*, p. 76.

[4] Luc Benito, *op. cit.*, p. 39.

to Be There », ce qui souligne instantanément la nécessité d'être présent qui sous-tend un festival. En ce sens, elle écrit : « *the privileging of the physical experience over the mediated one (…) is about appearance and the perceived value of the one over the other* »[1]. C'est également un constat que fait Marie-Hélène Poggi à propos du Festival de Cannes. Être festivalier à Cannes c'est d'abord être à Cannes : il est nécessaire « d'*y* être pour *en* être »[2]. C'est le premier impératif, parmi d'autres, car être à Cannes ne suffit pas à devenir festivalier. L'unicité d'un événement festif, hors du temps, à l'accès restreint et fréquenté par des célébrités a beaucoup d'influence sur le succès du dispositif festivalier. Avoir l'occasion d'en « faire partie » produit une certaine fierté.

L'Ordre festivalier

Il est très intéressant d'observer comment le dispositif festivalier est fréquemment assimilé, sous de nombreux aspects, à une pratique religieuse. La comparaison est parfois explicite, d'autres fois elle apparaît par l'emploi de certains mots de vocabulaire tels que « pèlerinage », « cérémonie », « rituel », « communauté de fidèles », etc.

Un festival est l'occasion de rencontrer et de retrouver, au fil des années, des personnes ayant des centres d'intérêts communs. L'événement crée une communauté temporaire qui se reforme chaque année pour la « célébration d'un genre artistique réunissant une communauté de passionnés »[3]. Les mobilités que cela engendre, de divers lieux en un seul lieu symbolique de l'événement s'apparente ainsi à un pèlerinage. Le lieu du festival est en quelques sortes un sanctuaire auquel peu de monde a accès. Daniel Dayan compare le festival de film de Sundance à une aventure coranique, finissant par écrire que « Sundance est une ordalie »[4] par laquelle tous les « pèlerins » sont passés. Le festival est l'occasion de fédérer et d'agrandir une communauté de passionnés.

---

[1] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 24. Trad : « privilégier l'expérience physique sur l'expérience médiatique (…) concerne l'apparence et la valeur accordée à l'une par rapport à l'autre ».

[2] Marie-Hélène Poggi, « Les spectateurs vus de la ville » dans Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, La Documentation française, Paris, 2001, p. 118.

[3] Luc Benito, *op. cit.*, p. 36.

[4] Daniel Dayan, *art. cit.*

Le festival, vu comme un rituel, fait de l'art une religion, du festivalier un fidèle, et du rendez-vous annuel un pèlerinage. Dans la description de son expérience au festival du film de Sundance, Daniel Dayan parle d'une « société temporaire »[1] ce qui souligne l'autonomie de fonctionnement du festival par rapport à la société du quotidien. Les cérémonies d'ouverture et de clôture permettent d'ailleurs de marquer l'entrée et la sortie d'une société à l'autre : « *a way of marking the transition in and out of "festival time", an autonomous temporal zone which divises time on its own terms* »[2]. Le festival peut ainsi être vu comme un Ordre religieux. C'est André Bazin, en 1955, qui fait cette comparaison dans l'article « Du festival considéré comme un ordre » publié dans les *Cahiers du cinéma*.

Dans son article, André Bazin réalise une description minutieuse de la vie d'un festivalier, en l'occurence d'un journaliste critique qui, selon lui, a une vie monacale. Il commence par écrire que « si la règle en effet définit l'Ordre, conjointement à la vie contemplative et méditative, à la communion spirituelle dans l'amour de la même réalité transcendante, le Festival est un Ordre »[3], dont l'objet de contemplation est le cinéma. Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de vœux solennels, de nombreuses concordances conduisent à penser l'Ordre festivalier. La vie « monacale » y est régie par un programme qui rythme la journée : les séances, les conférences de presse, les soirées. André Bazin compare ces rendez-vous quotidiens aux offices : « Ils ne s'appellent pas Laudes, Matines et Vêpres, mais "Aurore", "Matinée" et "Soirée" »[4]. Il décrit le festival comme une « pieuse retraite » et une « vie strictement "régulière". Parmi les rituels, il y a la Montée des Marches du Festival de Cannes, à laquelle Pascal Lardellier a dédié un article. Sa description est telle qu'il pourrait s'agir d'un tout autre sujet, réellement religieux : « une cérémonie déambulatoire, ascensionnelle et crépusculaire »[5], qui dépasse le protocole festivalier pour atteindre le statut de rite. En plus d'être réglée, la vie du festivalier est soumise à des codes qu'il se doit de

---

[1] *Ibid*.

[2] Scott T. Cummings, « Book reviews - Time Out of Time: Essays on the Festival edited by Alessandro Falassi (review) », *Performing Arts Journal*, vol. 11, n° 3/vol. 12, n° 1, The MIT Press, New York, 1989, p. 240. Trad : « une façon de marquer l'entrée et la sortie du "temps du festival", une zone temporelle autonome qui divise le temps selon ses propres règles ».

[3] André Bazin, *art. cit*.

[4] *Ibid*.

[5] Pascal Lardellier, « La Montée des Marches », dans Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, *op. cit*., p. 102.

respecter pour être accepté dans la communauté. Parmi ces codes, il y a notamment le code vestimentaire, surtout lors des soirées.

Le pouvoir d'attraction des festivals est donc en partie dû aux spécificités temporelles de cette forme d'événement. La bulle temporaire hors du temps et du monde quotidien, régie par une programmation qui rythme les journées, est un premier aspect pouvant attirer le public. La dimension extra-ordinaire du festival repose sur la probabilité de l'imprévu qui soulignera l'unicité du moment ainsi que sur le privilège accordé aux participants. La volonté de faire partie de ces derniers est une autre force d'attraction. Enfin, le fait que le festival soit souvent comparé à un ordre religieux et à la vie monacale renforce l'idée que l'expérience est singulière, addictive et réservée aux « élus ».

Le festival est à la frontière entre art et marché, loisir et initiation cinéphilique, profitant au tourisme, à l'économie et à l'image politique locales. Un festival concentre ainsi beaucoup d'avantages et d'enjeux qui expliquent la multiplication rapide de cette forme d'événement depuis les années 1980. Le panorama des festivals de cinéma organisés en France métropolitaine permet d'observer des tendances notamment par rapport à la durée, à l'implantation géographique, à la période de l'année et à certains choix de programmation et de fonctionnement, qui sont souvent liées à des logiques économiques, touristiques et politiques. Il est néanmoins possible de constater que certains festivals s'éloignent des formes les plus courantes, jusqu'à remettre en question des caractéristiques fondamentales de la forme festivalière réunies par les trois unités de temps, de lieu et d'action. Au travers de ce premier chapitre, les festivals n'apparaissent pas comme un type de manifestation culturelle clairement défini. La multiplicité des formes de festivals complexifie leur appréhension et rend difficile leur analyse comme un seul et même phénomène homogène. Le processus de festivalisation ainsi constaté, est accentué par la polysémie du terme. Au-delà des intérêts et des avantages que le dispositif festivalier présente, cet engouement est généralisé auprès du public qui adhère pleinement à cet événement. Cela conduit à interroger ce qui, dans la nature de l'événement, continue d'attirer un public submergé par l'offre festivalière. C'est alors les particularités temporelles du festival, à la fois unique et cyclique, qui semblent donner envie à chacun d'y participer au moins une fois, voire d'y revenir chaque année. Ces éléments d'analyse permettent dès lors d'approfondir sur les différents facteurs qui peuvent influer sur la forme qu'un festival adopte. En fonction des contraintes économiques, organisationnelles

ou autres qu'il rencontre, le festival dans sa forme la plus classique est parfois remis en question, et se développe différemment.

PARTIE 2 : UN MODÈLE D'ÉVÉNEMENT CULTUREL REMIS EN QUESTION

Après avoir développé les caractéristiques générales, historiques puis actuelles des festivals de cinéma en France, il est possible de mettre en lumière plusieurs facteurs qui complexifient la notion de festival et qui interrogent le devenir, voire la pérennité du dispositif festivalier. Ces facteurs sont relatifs à la structure de la manifestation culturelle (I), à son implantation géographique - la région parisienne ne répond pas aux mêmes enjeux que les autres régions - (II), ou encore à l'actualité et aux évolutions technologiques qui permettent de repenser les festivals dans un format virtuel (III).

I. Des fragilités structurelles

Certains facteurs de la fragilité des festivals sont liés à leur fonctionnement, leur histoire, leurs objectifs, et ont un impact sur la pérennité de cette forme d'événement.

A. <u>Un fonctionnement associatif</u>

La plupart des festivals sont rattachés à une association et organisés par celle-ci. Bien que certaines associations développent un fonctionnement proche d'une petite entreprise, beaucoup conservent la fonction inhérente au statut associatif de rassemblement citoyen. Cela signifie que les personnes en charge de l'organisation du festival ne sont pas des professionnels de l'événementiel, et qu'elles n'y consacrent pas tout leur temps durant l'année car elles ont un travail en parallèle, leur activité étant bénévole. Même si les organisateurs sont rémunérés, cela se fait notamment au travers de contrats de travail intermittent, de contrats emploi solidarité, de CDD, etc. Luc Benito explique que la discontinuité de l'activité oblige à avoir une équipe permanente réduite, une absence de

structure hiérarchique et donc un chevauchement des missions[1], ce qui engendre nécessairement des difficultés de gestion de la structure associative.

Par ailleurs, la nature du festival tend à compliquer sa gestion car les organisateurs doivent travailler avec les secteurs privé et public, pour des objectifs artistiques et commerciaux, des publics cinéphiles et professionnels, et au croisement des secteurs marchand et non-marchand. Le festival est un événement ponctuel mais récurrent, qui se distingue par cela d'une exposition ou d'un concert ; c'est un événement temporaire qui se distingue également de l'activité continue, par saison, des établissements culturels tels qu'une salle de théâtre. Ce sont autant de subtilités qui complexifient la gestion de l'association organisatrice d'un festival sur le long terme.

D'autre part, les contraintes budgétaires et le fait que l'activité soit intense sur une partie de l'année seulement conduit l'association à faire appel à de nombreux bénévoles qui ne sont pas nécessairement qualifiés dans le domaine de l'événementiel. Le système de bénévolat permet d'avoir beaucoup de renfort, notamment sur les missions d'accueil le temps de l'événement. A propos du festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création, Laurent Creton souligne par exemple qu'il y a « une équipe de 120 bénévoles qui permettent au festival de fonctionner et d'offrir un très bon accueil. »[2] Le bon fonctionnement du festival est donc en partie dépendant de la disponibilité et de l'implication d'un nombre suffisant de volontaires. L'appel à bénévole étant à renouveler chaque année, et les mêmes bénévoles ne participant généralement pas plusieurs années de suite à l'événement, la stabilité du festival est également incertaine à ce niveau.

B. <u>Une économie non rentable</u>

Par définition, l'activité des festivals ayant un statut associatif est à but non lucratif. Les bénéfices qui pourraient être engendrés auraient pour but de servir aux projets ultérieurs de l'association. Cependant, l'activité des festivals ne produit pas de bénéfice, lorsqu'elle n'est pas déficitaire.

---

[1] Luc Benito, *op. cit.*, p. 103.

[2] Laurent Creton, *art. cit.*

Economie en marge

L'influence que les festivals ont sur l'économie du cinéma est due au capital symbolique, à la reconnaissance qu'ils confèrent aux films sélectionnés, primés, et à leur réalisateur, pouvant ensuite se transformer en profit économique. En outre, un festival n'a pas directement une place dans l'industrie cinématographique d'un point de vue économique. En effet, chaque film est projeté très peu de fois et les projections ne comptent pas pour le box office[1]. La logique de diffusion des films en festival - l'objectif culturel prime sur l'objectif commercial - est donc très différente de la logique classique des salles de cinéma, qui concilient les buts commerciaux et culturels. La question des recettes d'un festival est particulièrement difficile à mesurer puisque l'achat des places se fait aussi bien à l'unité qu'avec les accréditations. Luc Benito explique en ce sens que la rentabilité d'un festival est quasiment impossible à évaluer, et que des facteurs plus complexes devraient être pris en compte pour en juger[2]. L'économie des festivals ne fonctionne pas selon les mêmes logiques que le reste de l'industrie cinématographique. Les recettes ne sont pas réellement quantifiables, et il est rare que l'événement produise des bénéfices, d'autant plus du fait de sa courte durée. Le festival est donc un événement intrinsèquement non rentable.

D'autre part, les coûts d'organisation d'un festival augmentent, que ce soit le cachet des artistes, les frais de transports, de régie, d'hébergements, de location de salles, les salaires, les charges sociales[3], etc. Afin d'équilibrer cette évolution, il faudrait augmenter les tarifs du festival, mais ce n'est pas la solution adoptée par les festivals qui continuent de pratiquer des tarifs particulièrement bas par rapport aux salles de cinéma, jusqu'à la gratuité (qui concerne un tiers des festivals)[4]. Même lorsque certaines séances sont payantes, des animations peuvent être gratuites et certaines catégories de publics peuvent être exonérées (le jeune public, les étudiants, etc.). Les objectifs des festivals, notamment par rapport à l'accessibilité à la culture participent à renforcer leur fragilité économique.

---

[1] Diane Burgess and Brendan Kredell, « Positionality and film festival research. A conversation », dans Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, *op. cit.*, p. 165.

[2] Luc Benito, *op. cit.*, p. 95.

[3] Luc Benito, *op. cit.*, p. 97.

[4] Christel Taillibert, « Le paysage protéiforme des festivals de cinéma et audiovisuel français », *art. cit.*

Dépendance financière

Puisqu'un festival ne peut être rentable, il ne peut pas être financièrement indépendant, et s'appuyer, après quelques années d'existence, sur ses fonds propres. Cela nécessite que les organisateurs soient en constante recherche de financements, en renouvellement constant de leurs partenariats, et qu'ils fassent les meilleurs choix pour assurer la pérennité de leur association. Plus un financeur est important dans le budget total de l'événement, plus il peut demander une contrepartie importante. Le risque est que le financeur soit surtout intéressé par le vedettariat et l'image que renvoie le festival, que le financeur soit privé (*sponsoring* et image de marque) ou public (appropriation politique). D'autre part, les financeurs s'engagent rarement sur plusieurs années. Les organisateurs sont donc dans l'incertitude quant au financement de leur festival : ils doivent convaincre et prospecter toute l'année. Luc Benito précise que c'est également le cas pour les financeurs publics comme une mairie qui, lorsqu'elle change d'équipe, peut décider de ne plus financer, voire empêcher le déroulement de l'événement en ne donnant pas de salles[1].

Il est à noter que le mécénat envers les festivals est particulièrement difficile pour plusieurs raisons. Dans les années 1990, les entreprises se désintéressent du secteur culturel, notamment parce qu'elles méconnaissent les retombées médiatiques potentielles et les contreparties fiscales. Les festivals, en plus d'avoir une activité discontinue propre à l'événementiel, sont dépendants de certaines contraintes techniques (la météo par exemple) et des imprévus. Ils sont une « activité déficitaire à risque »[2] et apparaissent donc comme des investissements aux retombées incertaines. À partir du moment où l'investisseur ne voit plus d'avantages publicitaire, médiatique, économique, il ne soutient plus l'événement, malgré les enjeux culturels qu'il représente. Ainsi, le mode de gestion des structures associatives s'apparente parfois à celui d'une « micro-entreprise » avec des objectifs à atteindre, un budget à tenir, des comptes à rendre, des prestataires (les partenaires) et des clients (le public) à satisfaire[3].

---

[1] Luc Benito, *op. cit.*, p. 102.

[2] *Ibid.*, p. 115.

[3] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 268-272.

Un festival de cinéma privilégiant les dimensions artistiques, culturelles et sociales ne peut être rentable ni s'inscrire dans l'industrie cinématographique classique. Il doit donc composer avec les attentes des financeurs publics et privés dont il est dépendant, tout en assurant son indépendance artistique. L'événementiel apparaissant comme un investissement aux retombées incertaines pour les financeurs, les organisateurs ne peuvent généralement pas se reposer sur des financements (notamment privés) pérennes et doivent faire un travail constant pour développer de nouveaux partenariats. Didier Husson, délégué général du festival Les Écrans documentaires, déclarait dans l'éditorial de l'édition 2004 : « "On va faire comme si" on oubliait les contingences, les problèmes budgétaires, les attentes institutionnelles, l'audimat et le quantitatif, les justifications à donner pour exister. "On va faire comme si" on ne se demandait pas comment demain ce festival pourra encore avoir lieu, puisqu'on se l'est déjà demandé avant que celui-ci n'existe. » Cette mise en avant des difficultés rencontrées par les organisateurs de festivals n'est pas rare, et démontre clairement que le dispositif festivalier est difficile à pérenniser, malgré ses nombreux attraits.

Le festival est un événement qui présente donc des fragilités structurelles, tant sur le plan financier que sur le plan des ressources humaines. Le fonctionnement de la majorité des festivals est associatif mais tend vers le mode de gestion des petites entreprises, par des personnes qui ne sont parfois pas professionnelles du secteur événementiel. Ces dernières occupent un emploi durant l'année, puisque l'activité festivalière est discontinue et que, même si elles sont payées, cela reste plus symbolique qu'autre chose. Il apparaît ici deux éléments incompatibles : d'un côté la nécessité pour les organisateurs de travailler en parallèle de leur engagement associatif et de l'autre côté la nécessité de travailler tout au long de l'année pour rechercher des financements dont le festival dépend. De nombreux festivals sont ainsi mis en difficulté par des contraintes fonctionnelles.

II. Paris, des logiques festivalières différentes

Les particularités culturelles du territoire parisien constituent un deuxième facteur remettant en question certaines caractéristiques du modèle festivalier. La création des festivals ne répond pas aux mêmes logiques et les événements ne représentent pas les mêmes

enjeux économiques, touristiques et politiques que pour les autres régions de la France métropolitaine.

A. Abondance de l'offre festivalière parisienne

L'abondance des festivals parisiens est un premier élément qui a une incidence sur les formes qu'adoptent ces événements et sur la manière de les fréquenter.

Saturation du calendrier parisien

Dans un premier temps, il est important de souligner que la quantité des festivals qui sont organisés chaque année en région parisienne sature le calendrier culturel. Sur les 172 festivals soutenus par le CNC en 2019, l'Ile-de-France est la région la plus représentée avec 24 festivals soutenus. Parmi ces 24 événements, seulement deux sont situés dans la grande couronne, et six dans la petite couronne : deux tiers des festivals soutenus dans la région se situent dans Paris intramuros. Le recensement effectué compte 62 festivals franciliens dont seulement douze n'ont pas lieu à Paris. A certaines périodes de l'année, les festivals se suivent, voire se chevauchent : jusqu'à cinq festivals recensés ont lieu en même temps. Par exemple sur une semaine du mois de novembre (selon le calendrier de 2019), il y a eu le Festival CinéBanlieue du 6 au 15, Les Écrans documentaires et la Semaine du nouveau cinéma russe du 13 au 19, le Festival Enfances dans le monde du 14 au 15, Un État du monde et du cinéma du 15 au 24, le Festival Chéries Chéris du 16 au 26 et le Festival Jean Rouch qui a également commencé le 16 novembre (image n° 2). Tous ces événements ont eu lieu presque en même temps, et cela arrive plusieurs fois au cours de l'année.

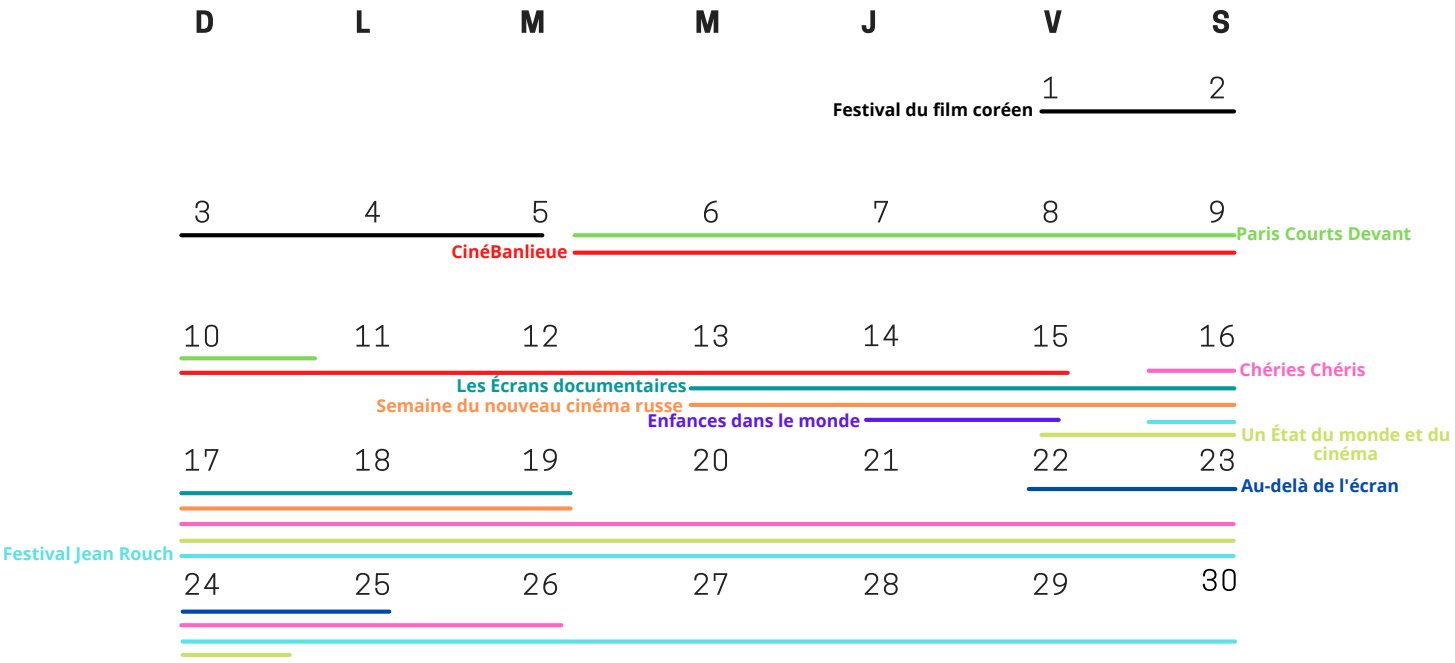


Image n° 2 : Calendrier du mois de novembre 2019 des festivals de cinéma franciliens.

Evénementialisation des salles Art et Essai

Au vu des avantages que représentent les festivals, il n'est pas étonnant que de nombreuses salles de cinéma aient adopté cette solution afin de dynamiser leur programmation, et d'impliquer le public même en période creuse. Certaines salles ont ainsi événementialisé leur programmation en organisant leurs propres séances spéciales, et d'autres ont développé des partenariats avec des festivals organisés par une autre instance. Il y a une corrélation entre le réseau des salles Art et Essai et les festivals : les salles organisant un festival voient l'événement comme « un prolongement de l'esprit militant qui anime leur politique de diffusion depuis l'origine »[1], et de manière générale, les festivals poursuivent « le travail de fond réalisé par les salles de cinéma qui poursuivent une logique de programmation culturelle et non commerciale »[2], ce qui est particulièrement le cas des salles Art et Essai. Certains spécialistes observent ainsi que les salles de cinéma (et autres espaces culturels) fonctionnant selon des sorties régulières, ont tendance à introduire l'événementiel

[1] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 58.

[2] *Ibid.*, p. 47.

dans leur programmation. Claude Vauclare écrit justement que « l'enjeu est de créer des temps forts qui permettent de décaler les propositions artistiques, d'amener le public vers d'autres formes artistiques et d'élargir la fréquentation. »[1] C'est d'ailleurs la constatation que fait Sophie Dulac, exploitante du réseau des Écrans de Paris constitué de cinq salles dont quatre sont classées Art et Essai. A propos de la période de réouverture des salles de cinéma en 2020, elle dit que le public d'habitués permet de maintenir un niveau de remplissage des salles correct au regard de la concurrence[2]. Pour elle, la stratégie événementielle n'est pas étrangère à ces résultats positifs, et l'exploitante compte multiplier les séances spéciales, les événements, les rétrospectives, etc.

Les festivals constituent ainsi une stratégie d'événementialisation que les salles de cinéma, en particulier celles classées Art et Essai, adoptent. Un article[3] de la revue *Écran Total* aborde ce sujet en expliquant que lors de périodes creuses, « les salles peuvent s'appuyer sur des événements particuliers (…) pour stimuler leur public et attirer de nouveaux spectateurs. » Les propos de Pascal Robin, directeur du cinéma Les 400 coups à Châtellerault permettent d'approfondir cela, puisque grâce à sa participation au Festival Cinéma Télérama (reprise des films du Festival de Cannes à moindre coût), le cinéma a pu réaliser une hausse de 3% de ses entrées en salles durant une période traditionnellement creuse, entre deux périodes de vacances scolaires. Pascal Robin partage une brève analyse de cette première participation au festival : « Nous avons pourtant hésité à participer puisque nous avions déjà programmé tous les films du festival. Finalement, l'opération nous aura été bénéfique et cela nous a permis d'attirer un nouveau public de spectateurs occasionnels. », « L'événementialisation de la salle permet aujourd'hui à la petite exploitation de s'en sortir ». L'événement aide ainsi à la dynamisation de la salle Art et Essai. C'est un défi pour ces salles qui sont parfois invisibilisées, dominées par les multiplexes. L'événementialisation permet à la salle Art et Essai de se démarquer des autres et d'être visible grâce à l' « émulation du public autour d'un événement particulier »[4]. Dans la mesure où il y a de nombreuses salles

---

[1] Claude Vauclare, *art. cit.*

[2] « La Maison Dulac Cinéma : nouvelle identité pour les activités de Sophie Dulac », *BoxOfficePro*, 12/10/2020, URL : https://www.boxofficepro.fr/la-maison-dulac-cinema-nouvelle-identite-pour-les-activites-de-sophie-dulac/

[3] Csaba Zombori, « De l'importance de l'événementialisation en période creuse », *Ecran Total*, Cahiers des exploitant n°159, 03/02/2016, [en ligne], URL : http://scare.fr/wp-content/uploads/2016/06/CDE_159_FEV.pdf

[4] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 59.

Art et Essai à Paris, qui se retrouvent face à des multiplexes, le phénomène est particulièrement visible.

Agnès Salson et Mikael Arnal ont produit un rapport en 2016 sur les pratiques émergentes de l'exploitation cinématographique en Europe. Leur travail aborde toute sorte de projets permettant d'animer les lieux de projection des films. La deuxième partie du rapport, « Repenser l'offre du cinéma », dédie un premier point à l'événementialisation, qui est définie par le fait de « faire de la sortie au cinéma un évènement, un moment distinct et mémorable. Jouer sur le caractère unique permet de concentrer l'attention pour valoriser des œuvres de manière créative, les rendre désirables »[1]. Le rapport développe plusieurs exemples à travers l'Europe tels que des séances spéciales, des séances surprises, des reprises de saga avant la sortie d'un nouveau film, etc. Selon cette définition, les festivals s'inscrivent entièrement dans cette dynamique et représentent une solution parmi d'autres pour les salles cherchant à dynamiser leur programmation.

Pour les salles Art et Essai, créer l'attraction, se démarquer des autres salles et surtout des complexes cinématographiques est un véritable enjeu. Beaucoup de salles parisiennes ont ainsi opté pour l'organisation d'un festival au cours de l'année. L'analyse des cinémas d'accueil et des cinémas organisateurs de festivals permet d'observer ce phénomène d'événementialisation, en l'occurrence de festivalisation des salles de cinéma parisiennes classées Art et Essai. Pour cette analyse, seuls les festivals ayant lieu à Paris intramuros et dans des salles de cinéma classiques (excluant les musées, les espaces en plein air, etc.) sont pris en compte. La majorité des festivals recensés sont organisés dans des salles indépendantes Art et Essai, faisant partie de l'association des Cinémas Indépendants Parisiens (CIP) : 21 des 28 salles membres de l'association proposent au moins un festival durant l'année.

Certains festivals sont organisés uniquement dans les cinémas membres des CIP, comme le Festival Avant-premières qui est organisé par l'association elle-même. Cette programmation en exclusivité dans les salles des CIP leur donne une plus-value non négligeable. Le festival Télérama est lui aussi organisé dans 18 CIP (et 400 salles françaises classées art et essai). Tous sont classés Art et Essai, sauf le Mac-Mahon qui ne figure plus

[1] Mikael Arna et Agnès Salson, *Les pratiques émergentes de l'exploitation cinématographique en Europe*, Rapport de mars 2016, p. 21.

dans la liste des établissements classés art et essai par le CNC en 2019. D'autres festivals ont également lieu dans d'autres salles, comme Mon Premier Festival (2005), qui est une initiative de la Mairie de Paris, ou Le Printemps du cinéma qui est l'opération la plus vaste. Parmi les grands réseaux de salles, il n'y a que le Mk2 Quai de Seine, classé Art et Essai, qui participe à Mon Premier Festival. Les autres salles des grands réseaux ne participent pas aux opérations nationales.

Lorsque des salles faisant partie des grandes chaînes accueillent des festivals, c'est souvent du fait d'une cohérence géographique. Le Champs-Elysées Film Festival fait exemple puisqu'il a lieu dans cinq salles des Champs-Elysées, sans exclure les cinémas des grandes chaînes ou les indépendants puisque deux d'entre eux sont des grandes chaînes (l'UGC George V et le Gaumont Champs-Elysées), le troisième est indépendant (le Publicis Cinéma) et les deux derniers sont membres des CIP, appartenant à deux réseaux différents (l'Elysées-Lincoln et Le Balzac). Le festival est fortement marqué par sa logique d'implantation et son objectif de re-dynamiser les cinémas de la grande avenue. Cela peut appuyer la demande de financement auprès de la ville de Paris, parfois de la mairie d'arrondissement (la mairie du 8e arr. est partenaire du CEFF) et auprès de la RATP. Cela peut également renforcer le travail avec plusieurs écoles des environs en faisant venir des classes à des séances et des rencontres durant le festival, tout comme renforcer la participation des habitants du quartier. Le fait que plusieurs cinémas d'un quartier proposent des séances particulières, en lien les unes avec les autres, peut attirer l'attention d'un public de proximité. De manière générale, développer des festivals selon une logique de proximité géographique peut aider à dynamiser un quartier.

Il est assez fréquent qu'un festival soit organisé dans quelques salles d'un même réseau. C'est le cas par exemple de La Semaine du nouveau cinéma russe qui a lieu à L'Arlequin et au Majestic Passy, ou du Panorama du cinéma colombien organisé à L'Arlequin et au Reflet Médicis. Ce sont dans les deux cas deux salles appartenant au réseau des Écrans de Paris. Le seul festival organisé uniquement dans deux salles d'une grande chaîne est le Festival Chéries-Chéris, organisé aux Mk2 Beaubourg et Quai de Seine. Ces deux cinémas mk2 sont classés Art et Essai, ce qui peut expliquer qu'ils développent une stratégie d'événementialisation.

La majorité des festivals parisiens pris en compte pour cette analyse n'ont lieu que dans une seule salle de cinéma. Il est donc intéressant de voir quelles salles ont tendance à accueillir plusieurs festivals. Le seul festival à avoir lieu dans un cinéma d'une grande chaîne

est le festival du film d'Asie du Sud (FFAST) au Grand Rex (UGC). Tous les autres festivals sont organisés dans des cinémas indépendants, quasiment toujours classés Art et Essai. Il n'y a que le Publicis cinéma qui accueille le festival du cinéma coréen et le 7 Batignolles qui accueille désormais Paris Courts Devant. Tous les cinémas d'art et essai n'ont pas forcément un festival, certains cinémas en accueillent un durant l'année, et d'autres en cumulent deux, trois voire plus. Par exemple l'Arlequin accueille le festival du cinéma brésilien, Nollywoodweek (cinéma nigérian), la semaine du cinéma polonais, le festival du cinéma allemand et De Rome à Paris.

Cette analyse permet de constater que ce sont en grande majorité les salles de cinéma Art et Essai qui événementialisent leur programmation à travers l'organisation de festivals. Cela renvoie à l'idée de Diane Burgess selon laquelle, pour le public, la différence entre Art et Essai et projections d'un festival peut ne pas être évidente[1], tant les deux co-existent. Les salles de cinéma Art et Essai ont besoin de dynamiser leur programmation pour se démarquer et continuer d'attirer un public qui a tendance à aller dans les multiplexes. L'événementialisation au travers des festivals dont les objectifs entrent historiquement en résonance avec ceux du réseau Art et Essai, apparaît comme une solution.

Les pratiques culturelles professionnelles et non-professionnelles à Paris

Paris est une ville particulièrement riche en festivals, et cela peut notamment s'expliquer du fait des pratiques culturelles des publics. En effet, comme Christel Taillibert l'explique, Paris (comme d'autres villes) peut « supporter une offre culturelle très abondante, en raison des pratiques culturelles particulièrement intenses de [ses] habitants »[2]. Certains publics ont l'habitude des nombreuses propositions culturelles, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils fréquentent aussi assidûment un festival de cinéma parisien qu'un festival de cinéma d'une autre ville pour lequel ils se déplaceraient durant plusieurs jours. Le nombre important de festivals parisiens participe du bouillonnement culturel, et chaque événement cherche à mobiliser un public habitué, ainsi qu'à capter l'attention d'un nouveau public.

La catégorie du public professionnel a également un lien avec l'offre festivalière parisienne. La plupart des professionnels de l'industrie cinématographique vivent et

---

[1] Diane Burgess and Brendan Kredell, *art. cit.*, p. 164.

[2] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 99.

travaillent à Paris. Cela influe sur le rapport qu'ils ont avec un festival. En effet, les professionnels fréquentent un festival d'ordinaire durant plusieurs jours, ils ont parfois un programme, des rendez-vous, etc. A Paris, ils ont beaucoup moins facilement du temps à consacrer à un festival, ne serait-ce qu'une soirée, parce qu'ils sont quotidiennement sollicités de toutes parts. Ils sont pris par le rythme du quotidien, alors que lorsqu'ils participent à un événement en dehors de Paris, ils s'y consacrent entièrement. Ce rapport particulier est d'autant plus important que les événements sont nombreux. Cela explique que beaucoup de festivals parisiens ne durent que trois, quatre jours ou moins. Ils se concentrent sur un court temps pour être davantage susceptibles de capter l'attention et de mobiliser les spectateurs - professionnels ou non. Dans les autres régions, au contraire, les festivals d'environ trois jours sont rares car pour mobiliser un public national, ils doivent valoir le déplacement en terme de durée. De la même manière, un événement trop long rendra plus difficile les rencontres entre professionnels qui ne se déplaceront pas au même moment. À Paris, un festival durant plus d'une vingtaine de jours permettra de dynamiser un lieu, d'attirer un nouveau public, etc. Les festivals parisiens ont des intérêts différents de ceux implantés dans les autres régions et cela a une conséquence sur les formes que prennent les événements.

L'objectif premier des festivals parisiens ne peut alors être de réunir les professionnels de l'industrie cinématographique, si ce n'est quelques invités comme des spécialistes du thème de l'événement, ou les équipes des films. Le fait de réunir les professionnels et de devenir un lieu de rencontre est un élément pourtant caractéristique des festivals. C'est une différence structurelle qui est spécifique aux festivals parisiens et qui, malgré l'effervescence festivalière, ne permet pas à un événement de se développer à l'échelle internationale comme d'autres festivals de cinéma en France. Peu de festivals parisiens « font événement », et aucun ne semble prendre de l'ampleur au point de rassembler les professionnels du secteur durant plusieurs jours. Il est possible de citer en contre exemple le Champs-Elysées Film Festival, qui dure une semaine, réunit de nombreux professionnels et qui a une dimension internationale dans la mesure où il réunit des films américains et français. Sous certains aspects, ce festival pourrait être considéré comme une version parisienne du Festival de Cannes.

L'abondance de l'offre festivalière parisienne peut donc s'expliquer par le nombre important de salles indépendantes, classées Art et Essai, qui trouvent dans

l'événementialisation et dans les festivals un moyen de poursuivre leurs objectifs pédagogiques, culturels, et de proposer une programmation unique qui se démarque de celle des autres salles. L'Ile-de-France regroupe les professionnels du secteur, le plus d'équipements culturels, et des pratiques culturelles intensives (le public a l'habitude de sortir fréquemment, de fréquenter les lieux culturels). Cela explique le nombre particulièrement élevé de festivals, et le fait que les salles de cinéma comptent sur la curiosité d'un public habitué et d'un nouveau public qui découvrira la programmation par hasard. Néanmoins, le nombre de festivals de cinéma remet en question le caractère unique, exceptionnel et festif qui sont habituellement au cœur du dispositif festivalier. Cela a un impact sur la fréquentation du public à un festival, qui sera moins intensive. Ces constatations permettent d'aborder d'autres aspects des festivals qui sont propres au territoire parisien.

B. Enjeu touristique et dynamisation du territoire ?

Au travers de l'analyse du recensement effectué, il apparaît certaines différences dans les caractéristiques structurantes des festivals parisiens par rapport à ceux des autres régions. Ces différences sont liées aux objectifs que les acteurs attribuent à l'événement selon son lieu d'implantation. Ainsi, il peut être intéressant de nuancer certaines constatations effectuées à l'échelle de la France, en séparant les résultats obtenus pour la région parisienne de ceux obtenus pour les autres régions. Les données avancées dans cette partie prennent en compte les résultats obtenus pour la région parisienne, comparés aux autres régions de la France métropolitaine réunies.

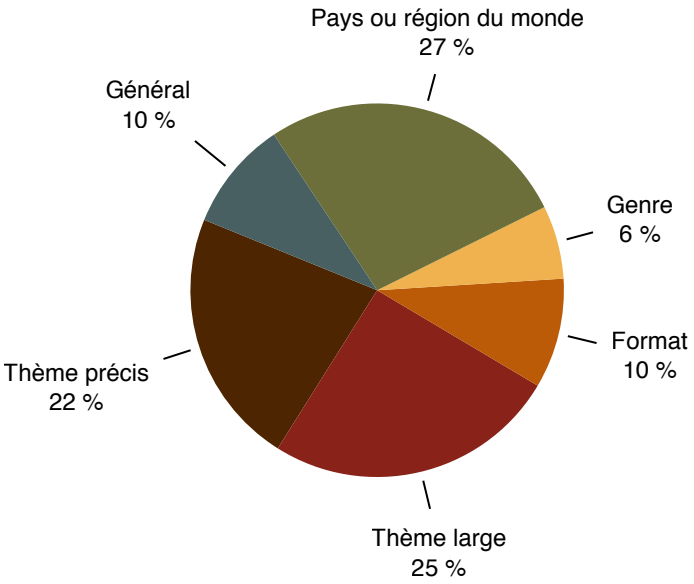
Un calendrier différent

Tout d'abord au niveau de la répartition des événements sur l'année, il est possible de constater qu'il n'y a quasiment pas de festivals à Paris durant l'été. Ils représentent 3% seulement des festivals parisiens, contre 9% des festivals ailleurs en France. L'été est presque uniquement marqué par le festival de cinéma en plein air de La Villette (1991), qui dure un mois, n'est pas compétitif et est composé de films de toute époque autour d'une thématique large. L'événement n'est pas rythmé par des soirées particulières (les projections ayant toutes lieu en soirée) ni des animations. La dimension « unique » de l'événement est donc

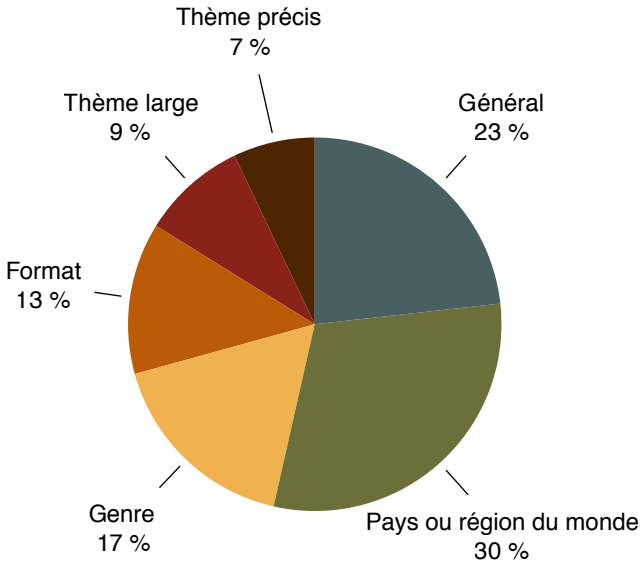
relativement minime. Plutôt que de proposer une attraction pour des touristes estivaux, le festival semble s'adresser aux franciliens qui passeraient l'été à Paris. Dans les autres régions, les propositions sont plus nombreuses : elles enrichissent l'éventail d'activités proposées par la ville et participent donc de son attractivité. Une première différence apparaît ainsi au niveau de l'enjeu touristique que représentent les festivals. Cet enjeu, important pour de nombreuses destinations plus ou moins touristiques, semble être moindre dans le cas de Paris.

Spécialisation des événements

Par ailleurs, il est à noter que les festivals parisiens ont plus régulièrement des thématiques plus spécialisées, visant davantage des publics de niche. Le recensement effectué a divisé les festivals selon six catégories de thèmes : « général » (n'ayant aucun thème officiel) comme le Festival de Cannes, « pays ou région du monde » comme le Festival du Cinéma Russe à Honfleur (1993), « format » (court métrage, série, etc.) comme le Festival Séries Mania à Lille (2010), « genre » (comédie, animation) comme le Festival international du film policier de Beaune (1982), « thème large » (film indépendant, effets spéciaux) comme le Festival international du film d'éducation d'Évreux (2005), et enfin « thème précis » (les thématiques annuelles ou rares) comme le Festival international du film de montagne d'Autans (1984). L'analyse des festivals au travers de leur thématique est intéressante dans la mesure où il apparaît clairement que les festivals en dehors de la région parisienne ont tendance à être généralistes, ou dédiés à une région du monde, un pays (graphiques n° 2 et n° 3).



Graphique n° 2 : Répartition des festivals parisiens par thématique.



Graphique n° 3 : Répartition des festivals français hors région parisienne par thématique.

Alors que seulement 7% des festivals en France (hors région parisienne) sont dédiés à un thème précis, cette catégorie représente 22% des festivals parisiens. De nombreux festivals parisiens (25%) ont une thématique large, ce qui est beaucoup moins fréquent sur le reste du territoire (9%). Plus de 60% des festivals en France, hors région parisienne, sont plutôt généralistes - les événements dédiés à un pays ou un genre pouvant rester assez généraux et étant de fait plus facilement abordables que des thèmes de niche. Un événement généraliste peut faire venir beaucoup d'habitants des environs (temporairement ou non) et ayant des profils différents[1]. Il est possible de noter que dans les deux cas, les festivals dédiés à un pays ou une région du monde sont fréquents. Cette analyse permet de relever une différence centrale : les festivals de niche sont plus répandus à Paris, alors que les festivals généralistes représentent la majorité des festivals implantés dans les autres régions. Plus la catégorie est précise, moins le nombre de festivals organisés est élevé. En région parisienne, c'est presque l'inverse : les festivals les plus nombreux, après ceux dédiés à une zone géographique, sont ceux ayant un thème large ou précis, alors que les trois autres catégories ont largement moins de festivals (entre 6% et 10%). Cela rejoint encore une fois les logiques d'attraction touristique, puisqu'un festival généraliste pourra plus facilement toucher un public de

[1] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

passage, présent pour d'autres raisons que l'événement, qu'une thématique précise visant un public de niche.

Au-delà des enjeux touristiques, cette différence est aussi liée à l'histoire des festivals et à leur lieu d'implantation. Historiquement, les premiers festivals étaient plutôt généralistes. La tendance à se spécialiser de plus en plus est apparue dans un second temps[1]. Lorsque plusieurs festivals sont organisés dans une région, il semble y avoir un équilibre entre événements généralistes et événements plus précis. Dans le cas de Paris, il y a un déséquilibre avec davantage de festivals de niche. La spécialisation permet aux salles de cinéma de se démarquer avec une programmation originale. Le fait de réserver des moments relativement courts durant lesquels il est possible de voir des films d'un genre, d'un format ou d'un thème en particulier permet d'attirer l'attention du public et de le mobiliser un peu plus qu'avec les films à l'affiche. Plusieurs festivals généralistes risqueraient de proposer une programmation semblable sur les mêmes périodes.

Paris et sa région ne sont pas régis pas les mêmes objectifs de dynamisation du territoire ni par les mêmes enjeux touristiques. Les festivals de cinéma ne représentent donc pas pour les collectivités locales un moyen de se faire connaître, d'attirer des visiteurs, ou encore de valoriser leur économie locale. Ces spécificités propres à Paris remettent en question le rapport qu'entretiennent les festivals avec leur lieu d'implantation, les services, les commerces et les collectivités publiques qui y sont associés. Ces dernières ont moins d'attentes vis-à-vis d'un festival que dans une autre région, ce qui a une conséquence sur le rayonnement d'un festival et son ancrage dans le territoire.

C. <u>Des financements complexes</u>

La multitude d'événements précédemment constatée et les différences décrites ont des conséquences sur l'implication des collectivités publiques dans le financement des festivals de cinéma.

[1] Luc Benito, *op. cit.*, p. 58.

L'intérêt des collectivités territoriales

Les différentes collectivités publiques des régions peuvent attribuer une subvention à un ou quelques événements clairement identifiés, alors qu'en Ile-de-France, l'offre est si importante que tous les festivals ne sont pas nécessairement connus, et encore moins soutenus par les collectivités territoriales. Le festival représente un moyen pour certains territoires de se faire connaître et de proposer un événement d'envergure ailleurs qu'à Paris. Michel Guerrin va jusqu'à parler de « revanche des provinces sur Paris » au travers des festivals qui offrent aux élus « une vitrine et même une identité »[1]. Cette idée souligne les différences significatives qui existent dans la prise en considération des festivals selon qu'ils sont organisés à Paris ou ailleurs. Dans la mesure où les collectivités publiques font partie des financeurs des festivals, l'intérêt qu'elles portent aux événements a nécessairement des conséquences sur les financements qu'elles leur allouent.

Une politique de non-concurrence

Seuls quelques festivals ont la notoriété et donc l'autorité nécessaire pour décerner des prix, légitimer culturellement des œuvres[2] et se positionner en tant que « créateurs de tendance » et « gardiens de l'art ». Marijke de Valck cite les festivals de Cannes, Berlin, Venise en Europe, Sundance et Toronto en Amérique du Nord, Hong-Kong et Busan en Asie. A l'échelle de la France, il est possible de considérer également des festivals internationaux tels que celui de Clermont-Ferrand pour le court métrage, d'Annecy pour l'animation, etc. Ces festivals sont historiquement ancrés dans le territoire français et ont une place importante dans le paysage audiovisuel mondial. Ce sont deux raisons pour lesquelles ils reçoivent un soutien, une adhésion nationale. Les festivals parisiens ont presque tous été créés bien longtemps après et ne reçoivent pas nécessairement le même soutien : les festivals cités sont prestigieux, convoquent chaque année tous les professionnels de l'industrie cinématographique, les célébrités et font ainsi de la France un pays reconnu à l'échelle internationale pour ces événements. Rémi Bernard, le fondateur de Paris Courts Devant

[1] Michel Guerrin, *art. cit.*

[2] Marijke de Valck, « Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization », *art. cit.*, p. 107.

ajoute que « Paris est une fête »[1], c'est-à-dire que l'effervescence culturelle de la ville, dans tous les domaines artistiques, est reconnue et n'a pas besoin d'un festival de cinéma de grande ampleur pour prouver sa légitimité en tant que grande ville culturelle. Il va plus loin en disant que la ville ne veut pas qu'un festival parisien puisse prendre de l'ampleur au point de faire de l'ombre au Festival de Cannes - et par extension qu'un festival dédié à un genre fasse de l'ombre à un festival international ailleurs en France. Lorsque les organisateurs de Paris Courts Devant ont développé un marché du court métrage en parallèle de l'événement, il leur a été reproché de "prendre la place" de Clermont-Ferrand. Il y avait une crainte que ce nouveau marché, bien que de petite taille, ne détruise le tissu économique des régions en re-centralisant toute l'activité de l'industrie du court métrage sur Paris. Cela conduit à l'idée que Paris applique une politique de non-concurrence : la ville propose une offre festivalière immense, mais aucun festival n'est (et ne doit être) en concurrence avec les festivals internationaux des autres régions.

Les types de financements

Le système associatif est, comme vu précédemment, adopté par la majorité des organisateurs de festivals. Christel Taillibert explique que ce type d'organisme facilite la recherche de subvention et la légalisation du travail, qu'il soit bénévole ou rémunéré[2]. Cependant, le mode de financement par subvention publique n'est pas garanti d'une année sur l'autre, et le calendrier de versement peut compliquer l'organisation de l'événement. Parmi les financeurs privés, le mécénat désigne en théorie une aide « dénuée de toute retombée, économique ou autre »[3], mais ce type de financeurs qui investissent dans un festival de cinéma attendent en réalité des retombées : visibilité, bonne image, nouveaux clients, entretien et développement des relations avec par exemple des places gratuites pour certains clients[4]. Les financeurs publics comme privés ne s'impliquent pas de la même manière selon l'implantation géographique d'un festival : « une collectivité territoriales ou un partenaire privé sera plus enclin à soutenir un festival dans une zone où les événements de ce type sont

---

[1] Entretien réalisé à Paris le 12 février 2020 avec Rémi Bernard et Nathalie Kouper.

[2] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 42-44.

[3] Fabienne Collard, Christophe Goethals, et Marcus Wunderle, *art. cit.*

[4] *Ibid.*

rares, voire inexistants, plutôt que sur un territoire déjà saturé »[1]. Cela laisse apparaître une différence par rapport au financement d'un festival parisien qui aurait plus de mal à trouver des investisseurs.

L'aide venant des collectivités locales est moins systématique, et souvent moins élevée en Ile-de-France. Rémi Bernard et Nathalie Kouper, les organisateurs de Paris Courts Devant ont donné des exemples concrets des phénomènes dont ils ont eu connaissance au cours d'une discussion, le président du festival d'Angers leur apprend que l'événement a été soutenu par la ville dès la première édition, au niveau du financement et de la communication. Il compare ensuite avec son festival, qui a été soutenu par la ville de Paris au bout de neuf ans d'existence, et avec une subvention d'un petit montant. Il faut qu'un festival fasse ses preuves, prouve son importance et ses capacités avant que la ville investisse : « l'énorme décalage est là ». Rémi explique qu'ils ont eu le soutien de la région, mais le système de financement est très complexe, et le reste du budget étant sujet à des facteurs extérieurs (le soutien des entreprises privées notamment), le financement du festival reste épineux. La région alloue une somme qui sera versée après l'événement, et verse une avance d'environ 12% de la somme totale. Rémi Bernard explique le système presque paradoxal qui complique le financement du festival :

> Une fois que la manifestation est passée, donc que tu as engagé tous les sous de ton côté - il faut que tu aies tout le budget d'avance, sinon ça ne marche pas -, tu fais un bilan. C'est en fonction de ce que tu as dépensé, uniquement sur les postes éligibles de ton budget, qu'ils te remboursent X pour-cent. Donc ils ne te remboursent que 10% des sommes éligibles au budget que tu as donné au début. Et quand tu fais ton budget six mois avant le festival, pendant ces six mois, il se passe énormément d'événements, qui demandent des ajustements en fonction du réel du projet. (…) Et si tu pensais que tu allais faire un festival à 100 000€ et qu'à l'arrivée, comme tu n'as pas eu les financements que tu espérais, tu fais un festival à 50 000€, ça veut dire que tu ne peux pas montrer que tu as dépensé tout ce que tu avais dans le budget, donc tu n'as pas les factures correspondantes. Tu n'es remboursé que 10% de ce que tu as réellement engagé, ce qui fait que très souvent, sur un montant annoncé de 50 000, on a touché 25 000. Tel que ça fonctionne, c'est une aide pour l'année suivante en fait.

Ce fonctionnement complexe touche d'abord les festivals comme Paris Courts Devant dont les autres sources de financement sont privées. En effet, lorsque les autres ressources sont

[1] Christel Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, *op. cit.*, p. 100.

également publiques, le montant est plus fréquemment connu et assuré d'une année sur l'autre pour les festivals établis sur le territoire. Nathalie Kouper explique donc que :

> Même si la demande à la région [des festivals hors Ile-de-France] est soumise aux mêmes conditions, eux ils s'appuient sur des subventions publiques qui sont renouvelées tous les ans. Ils arrivent à être près de la réalité. Nous comme les autres financements sont essentiellement privés, on parie sur ce qu'ils vont nous donner. On n'en sait rien, on navigue à vue.

Pendant plusieurs années, le fonctionnement de la seule subvention que PCD avait, a constitué une difficulté supplémentaire dans le financement de l'événement.

Du côté des partenaires privés, il y a de nouveau un décalage. Rémi souligne que « tout le monde a intérêt » à investir dans l'événement phare d'une ville, d'une région, et à avoir sa publicité dans le catalogue du festival (les hôtels, les restaurants, etc.), mais c'est un phénomène beaucoup moins présent à Paris. De même, les festivals sont soutenus par les collectivités locales parce qu'elles travaillent avec de nombreuses écoles alentours, ce qui est plus difficile à Paris. En prenant l'exemple du festival de Clermont-Ferrand, Rémi explique que durant l'événement, « il y a des affiches partout, dans toute la ville », chose qui est quasiment impossible dans Paris. Les soutiens privés des festivals financés en grande partie par les collectivités publiques sont des soutiens additionnels. Ils ajoutent parfois une plus-value sans investir nécessairement de l'argent. Les festivals ne sont donc pas dépendants de l'intérêt que l'entreprise trouvera, ou pas, dans l'événement.

Les solutions adoptées par les festivals parisiens

Il y a donc des difficultés notables dans le financement des festivals de cinéma parisiens, qui ont des conséquences sur le type de festivals qui sont créés. En premier lieu, les événements ont tendance à être plus courts. Les difficultés de financement peuvent en effet être un autre facteur expliquant la courte durée de certains festivals parisiens. Ensuite, ces difficultés peuvent également être un argument de plus pour créer des événements très spécialisés. Un festival de niche peut rechercher des subventions dans les domaines en lien avec la thématique. Par exemple, le Festival Pariscience (2005) est soutenu par des organismes du domaine scientifique en parallèle des soutiens qu'il reçoit en tant qu'événement culturel, cinématographique. Un festival dont la programmation est dédiée à

un pays peut s'appuyer sur les médias spécialisés (magazine en ligne, radio), les associations du pays basées en France, l'ambassade, les instituts et fonds cinématographiques du pays. Un festival de cinéma dont le thème est l'écologie comme Le Temps presse (2012) peut rechercher des financements auprès d'associations, de fondations et d'ONG qui travaillent pour l'environnement et auprès de l'Agence de l'environnement (ADEME). Ce sont des recherches d'aide au financement que ne peuvent d'office pas entreprendre les organisateurs d'un festival généraliste, ou même des festivals dédiés à un format ou à un genre, qui restent des thèmes uniquement cinématographiques.

Les systèmes de financement semblent donc jouer en défaveur des festivals implantés à Paris ou en banlieue parisienne. Les premiers festivals historiquement implantés loin de Paris, les habitudes des publics professionnels et non professionnels et les intérêts des financeurs privés et publics sont autant de facteurs qui rendent difficile le financement d'un festival à Paris, ou du moins son financement à la même hauteur qu'un festival de même ampleur implanté dans une autre région. Les contraintes liées à la région parisienne remettent donc en question certaines caractéristiques récurrentes du dispositif festivalier : sa durée (plus courte), ses thèmes (plus précis), son calendrier (la programmation estivale est très calme), sa capacité à accorder du prestige, à être « créateur de tendance ». En ne prenant qu'une ampleur relative, les festivals parisiens ont plus de mal à s'imposer comme des références pour le monde cinématographique, malgré la reconnaissance du milieu pour certains de ces événements.

III. Les festivals face à la crise sanitaire

Le développement des festivals de cinéma en ligne est un troisième aspect qui tend à complexifier le dispositif festivalier tel qu'il est communément admis. Le Covid-19 a grandement contribué à l'accélération de ce développement. Il convient ainsi d'observer les solutions qui ont été adoptées par les festivals durant la crise sanitaire, puis de questionner la forme festivalière numérique.

A. Les festivals de mars 2020 à juin 2021

L'annonce du premier confinement, au milieu du mois de mars 2020 a été un imprévu pour les festivals qui a eu des conséquences sans précédent. L'incertitude planant depuis cette première annonce est une épée de Damoclès au-dessus de chaque événement. Certains ont dû annuler au dernier moment, d'autres ont eu le temps de proposer une version en ligne : « le (semi-) confinement imposé dans beaucoup de pays en 2020 a obligé la quasi-totalité des festivals de films à annuler leur édition, et bon nombre d'entre eux à se réinventer en ligne »[1].

Panorama des solutions adoptées

Afin d'avoir une idée des différentes solutions adoptées par les festivals de cinéma depuis le début de la crise sanitaire, une partie des événements recensés pour le premier chapitre a été prise en compte, lorsque ces informations étaient disponibles. Celles-ci ont été analysées en séparant les événements par période :

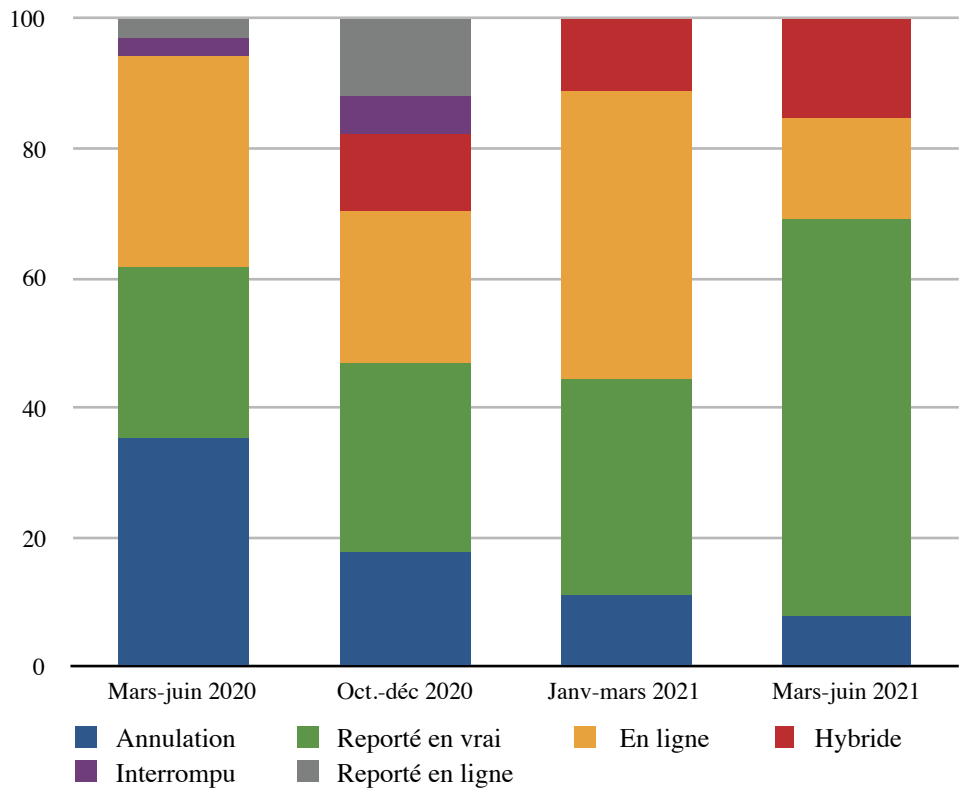
- De mars à juin 2020, le premier confinement
- D'octobre à décembre 2020, le deuxième confinement
- De janvier à mars 2021 (incluant uniquement les festivals du début du mois de mars ayant pu se tenir normalement en mars 2020), dans l'attente de la réouverture des salles
- De mars à juin 2021 (les événements ayant subi le premier confinement), le troisième confinement et la réouverture des salles

La période de juillet à septembre 2021 n'est pas prise en compte car les salles de cinéma étaient ouvertes. Bien que certains festivals n'aient pas pu se tenir dans des conditions habituelles, trop peu d'informations sont disponibles pour pouvoir analyser les tendances.

Les différentes situations observées sont : l'annulation, l'interruption pendant l'événement, le report en salles de cinéma, le report en ligne, l'organisation du festival entièrement en ligne, l'organisation du festival sous un format « hybride », c'est-à-dire avec une partie sur internet et une autre reportée et/ou en salles de cinéma.

[1] Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, « Les festivals de films : métamorphoses d'un objet et d'un champ d'études », *Loisir et Société*, vol. 44, n° 1, 2021, [en ligne], DOI : https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899595

Les annulations ont été particulièrement nombreuses durant la première période (35%), beaucoup d'événements ayant été surpris par le premier confinement. Elles se font de plus en plus rares par la suite. Les événements qui sont habituellement organisés entre septembre et février ont eu plus de temps pour trouver une solution. Cependant, ils couraient le risque de voir les cinémas refermer lorsqu'ils étaient ouverts (en octobre 2020 notamment), ou avaient l'espoir de profiter d'une réouverture des salles de cinéma annoncée en décembre, puis en janvier, etc. L'automne 2020 est la période la plus partagée entre toutes les situations observées. C'est notamment la période où les événements hybrides apparaissent, ce qui s'explique par l'attente et l'espoir de la réouverture des salles de cinéma initialement prévues en décembre. Près de la moitié (44,5%) des festivals organisés au début de l'année, qui avaient donc pu se dérouler normalement en 2020, ont opté pour le format entièrement sur internet, qu'ils ont eu le temps de développer en constatant les difficultés de prévoir quelle serait la situation sanitaire au début de l'année 2021. Il est intéressant de noter l'évolution des solutions adoptées par les festivals qui ont déjà organisé deux éditions depuis mars 2020. Lors de leur deuxième édition, au printemps 2021, ces événements connaissent beaucoup moins d'annulations - elles représentent moins de 8%. Aucun festival n'est interrompu ni reporté en ligne, et moins d'événements sont organisés en ligne. Les festivals uniquement sur internet représentent 15,4% entre mars et juin 2021 contre 32,5% à la même période en 2020. Il y a ainsi une tendance à délaisser le format en ligne qui était un plan d'urgence, au profit du format hybride (15,4%) et surtout du report en salles de cinéma avec la perspective de la réouverture qui était annoncée pour le début de l'été. Le choix du report, largement majoritaire, représente 61,5% des événements (graphique n° 4).



Graphique n° 4 : Situations des festivals de cinéma en France de Mars 2020 à Juin 2021.

Ces observations peuvent être complétées par une comparaison entre les festivals franciliens et ceux des autres régions de la France métropolitaine. En effet, les festivals organisés à Paris ont beaucoup moins subi d'interruptions ou d'annulations. Cependant, ces festivals délaissent moins clairement le format en ligne : le printemps 2021 n'est pas synonyme de reports massifs en salles de cinéma puisque cette solution n'est pas plus adoptée que la solution de l'événement en ligne (33,3% pour chacune des solutions). Au contraire, dans les autres régions à la même période, le format en ligne a presque disparu au profit du report en salles de cinéma. En ce sens également, le format hybride n'apparaît qu'au printemps 2021 en région parisienne. Les événements parisiens sont les seuls à avoir parfois opté pour un report de l'événement en ligne : un report dû à l'espoir d'organiser le festival dans des conditions à peu près normales, puis une migration sur internet. Cette solution est minoritaire, mais ne concerne que les événements parisiens.

L'organisation des festivals relevait et relève encore actuellement du véritable pari dans la mesure où il est impossible de savoir des mois à l'avance si l'événement pourra avoir

lieu en salles de cinéma. Or, qu'il ait lieu en salles ou en ligne, l'événement se prépare plusieurs mois en amont.

Certains festivals organisés sur internet ont tout de même essayé de garder des caractéristiques habituelles, comme une programmation avec des horaires fixes. C'est le cas par exemple du Festival des 3 continents qui a eu lieu du 20 au 29 novembre 2020 à Nantes. Pour cette édition, l'équipe de l'événement invitait les spectateurs à des séances en ligne dans la limite des places disponibles, avec une ouverture des réservations 24 heures avant la séance. L'organisation de l'événement en ligne, jusqu'aux termes employés, se rapprochent au maximum des séances classiques des festivals de cinéma ayant lieu en salles.

L'évolution des choix des organisateurs vers le report en salles de cinéma, plutôt qu'une deuxième édition en ligne démontre l'importance du lieu et de la tenue de l'événement « en présentiel », que le format en ligne ne peut pas compenser totalement. Certains festivals ont d'ailleurs dès 2020 opté pour l'annulation plutôt que pour un festival sur internet. C'est notamment le cas du Festival de Cannes. Cela interroge sur la conception (les attentes, les objectifs, les caractéristiques) que les acteurs du monde festivalier ont d'un festival, et qu'ils ne retrouveraient donc pas totalement, et parfois pas du tout, dans un festival virtuel. L'expression « festival virtuel » peut d'ailleurs sembler paradoxale au vu des caractéristiques développées précédemment qui définissent un festival.

Les tendances des festivals à garder l'idée de rendez-vous et de programmation des séances même en ligne, ainsi que celle de reporter en salles ou d'annuler plutôt que de migrer sur internet, révèlent la contradiction qu'il peut y avoir à organiser un festival en ligne. Cette forme d'événement remet en effet en question de nombreuses caractéristiques essentielles du dispositif festivalier.

B. Les festivals virtuels

En optant pour un festival en ligne, un festival « hybride », ou la limitation voire le refus du virtuel, les festivals organisés depuis le début de la crise sanitaire interrogent la notion de festival en ligne. Un festival de cinéma en ligne peut-il être pleinement considéré comme un festival faisant événement ?

Un format antérieur à la crise sanitaire

Les festivals en ligne ne sont pas apparus afin de pallier les contraintes liées à la crise sanitaire. C'est un format qui existait déjà depuis le début des années 2000. Il y a par exemple le festival Fluxus, créé au Brésil en 2000 dans le but de faire d'internet un lieu de rencontre et de diffusion des images en mouvement. Dans son article intitulé « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », Emmanuel Ethis souligne que bien qu'ayant lieu en ligne et pouvant constituer le cinéma de demain, l'idée de rendez-vous est toujours présente au travers des horaires précis des séances de diffusion notamment[1]. Les premiers festivals en ligne, au début des années 2000, promeuvent surtout les courts métrages, les films amateurs et les films en marge de l'industrie[2].

Avant même de démocratiser les festivals entièrement en ligne, le début du 21e siècle a vu se développer une présence régulière des festivals sur internet, une « extension en ligne de l'activité traditionnelle »[3] afin d'assister les professionnels ou de mobiliser le public au travers des réseaux sociaux. En effet, les festivals se sont peu à peu « digitalisés »[4] en créant des plateformes de dépôt des films en vue de la sélection, en mettant en ligne sur internet et sur les réseaux sociaux le programme des séances, en développant des applications pour les téléphones portables ou encore en retransmettant en direct certains moments-clés de l'événement.

Néanmoins, la crise sanitaire a accéléré et grandement fait connaître les festivals de cinéma en ligne. La page internet de présentation du Festival Scope fait état de ce développement : « *International Film Festivals have been turned upside down with the pandemic and what was an online experiment has very often become a matter of survival* »[5]. Le Festival Scope se place ainsi en tant que plateforme pouvant aider les festivals en ligne à

---

[1] Emmanuel Éthis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *art. cit.*, p. 20.

[2] Christel Taillibert, *Les nouveaux festivaliers « on line »*, *art. cit.*, p. 7-9.

[3] Christel Taillibert et Ana Vinuela, « Festival Scope, a festival-on-demand platform: Online enhancement of the gatekeeping power of film festivals », *Society and Leisure, vol.* 44, n° 1, 2021, p. 106.

[4] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 13.

[5] Page « About us » du site internet du Festival Scope : https://www.festivalscope.com/fr/page/about-us/
Trad : « Les festivals de cinéma internationaux ont été bouleversés par la pandémie et ce qui était une expérimentation en ligne est souvent devenue une question de survie ».

se développer, en leur offrant notamment « une rampe de lancement technique et promotionnelle ».

Les avantages du festival en ligne

Le développement des festivals en ligne n'est pas étonnant vu les évolutions technologiques et les pratiques audiovisuelles qui se font de plus en plus sur internet et sur petits écrans. C'est un format qui s'adapte donc aux pratiques contemporaines, et qui présente certains avantages. En effet, un festival en ligne peut permettre à un nombre illimité de spectateurs, venant du monde entier, de participer à l'événement. Alors que le public d'un festival est par définition limité par le nombre de places disponibles et par le lieu où il se déroule, un festival en ligne élargit le potentiel public. Christel Taillibert écrit à ce propos que les organisateurs de festivals en ligne s'accordent concernant « l'opportunité extraordinaire que représente la toile », car cette dernière leur permet d'avoir une « perspective [de] développement exponentiel, libéré des contraintes géographiques et physiques inhérentes aux modalités de développement des festivals classiques »[1]. D'autre part, le coût d'organisation d'un festival en ligne est bien inférieur, ce qui peut notamment permettre de rendre l'événement gratuit. Le dépassement des contraintes géographiques et financières est *a priori* en faveur de la démocratisation des festivals de cinéma parfois considérés comme étant réservés à un public averti. Le fonctionnement d'un festival en ligne est moins impressionnant, moins intimidant, et permet donc de rendre l'événement plus accessible. En effet, la programmation du festival est soumise au même mode de consommation que les films sur des plateformes de VOD : le spectateur n'a pas de contrainte horaire et peut faire des pauses comme il le souhaite. La disponibilité et l'assiduité du spectateur sont alors à relativiser.

Au vu de ces caractéristiques, les festivals de cinéma en ligne sont sur certains points semblables aux plateformes de visionnement classiques. Il convient donc de se demander ce qui différencie ces événements de la quantité de produits audiovisuels disponibles sur internet. Un événement, entendu comme un rendez-vous délimité dans le temps et dans l'espace, semble perdre de sa force, de son impact en se déroulant en ligne. Cependant Romain Lecler, en regrettant que le Festival de Cannes ne se déroule pas sur internet en 2020,

[1] Christel Taillibert, *Les nouveaux festivaliers « on line »*, *art. cit.*, p. 13.

émet une idée qui différencie les festivals de cinéma en ligne des plateformes permanentes[1]. Selon lui, il ne faut pas opposer la plateforme et la salle, mais plutôt l'algorithme et la sélection. En effet, les festivals en ligne sont le fruit d'un travail de sélection de la part des programmateurs, tout comme les festivals classiques. Les deux formes de festivals ont pour but de proposer des œuvres de qualité, innovantes, peu connues, etc. Cela s'oppose aux plateformes dont les propositions qui apparaissent sur l'écran de l'utilisateur sont produites par un algorithme, et ne constituent pas une « programmation ». Une sélection pour un festival en ligne peut avoir des conséquences économiques pour le film et conférer une certaine reconnaissance symbolique pour le cinéaste, ce que l'algorithme ne fait pas. Par ailleurs, contrairement aux plateformes, les films programmés dans le cadre d'un festival en ligne ne sont pas automatiquement en version française, voire ne sont parfois qu'en version originale sous-titrée. Le festival en ligne peut être compétitif, présente généralement la fiche technique du film et met en valeur l'équipe de réalisation. Romain Lecler écrit ainsi que l'édition 2020 du Festival de Cannes aurait été « une bonne occasion d'adapter au numérique sa précieuse logique de choix. » Cette idée peut s'appliquer à d'autres festivals et d'autres acteurs de l'industrie cinématographique qui seraient réticents au développement des festivals en ligne. Ces derniers ne peuvent donc pas être comparés en tous points aux plateformes permanentes et permettent de faire évoluer l'accessibilité de l'événement en surmontant les barrières géographiques (bien que certains festivals en ligne soient accessibles uniquement dans certains pays) et parfois financières.

Une évolution paradoxale

Cependant, les avantages présentés précédemment remettent en question certaines caractéristiques qui définissent traditionnellement un festival. Le festival en ligne est en effet un concept paradoxal à certains égards. Kirsten Stevens souligne que le numérique remet en question l'idée même de festival : « *The digital signals a fundamental challenge to the functioning of festivals as* festivals »[2]. En effet, les festivals virtuels interrogent l'identité même d'un festival, tout d'abord en tant que pratique collective. Celle-ci devient individuelle

---

[1] Romain Lecler, « Le Festival de Cannes n'aura pas lieu en ligne, et c'est dommage », *AOC*, 7/05/2020, [en ligne], URL : https://aoc.media/opinion/2020/05/06/le-festival-de-cannes-naura-pas-lieu-en-ligne-et-cest-dommage/

[2] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 25. Trad : « Le digital signale un défi fondamental pour le fonctionnement des festivals en tant que festivals ».

lorsque l'événement migre sur internet : il y a un « déplacement inattendu du concept de festival sur le terrain de la réception individuelle. »[1] La sociabilité et l'expérience collective sont ainsi remises en question par l'évolution en ligne du dispositif festivalier.

D'autre part, la contrainte géographique qui nécessite que le public soit présent en un lieu distinct, et la programmation qui crée une temporalité stricte, rythmée par chaque séance et animation, font du festival un « événement » auquel le spectateur participe en tant que privilégié. Ces caractéristiques fondent le cadre festivalier classique qui se trouve parfois totalement dépassé lors d'un festival en ligne. Selon François Theurel, sur internet, il n'y a plus d'espace-temps « spécifique, homogène, *incarné* »[2], ce qui élargit considérablement la notion de festival. L'événement virtuel se déroule sans lieu, sans horaire : sans rendez-vous. Parmi les trois unités théâtrales, seule l'unité d'action se retrouve au travers de la ligne artistique, du thème de la programmation. L'unité de temps et l'unité de lieu sont inexistantes. Il y a ici un second paradoxe qui remet en question la nature du festival. A l'opposé de cette liberté spatiale et temporelle, Emmanuel Ethis écrit que quelles que soient les évolutions technologiques qui accompagnent les pratiques audiovisuelles, il doit y avoir l'essence de la pratique cinématographique qu'est le rendez-vous, au risque de perdre cette essence sociale : « pour perdurer, tout nouveau mode de pratique du cinéma [doit] se penser avant tout comme un art subtil du ''rendez-vous'' »[3]. Par ailleurs, les festivals en ligne, qui ont tendance à durer plus longtemps (parfois un mois et plus), ou les festivals qui diffusent en direct sur internet certaines de leurs animations, etc., dénaturent en quelques sortes le dispositif festivalier. Ce dernier repose sur son caractère temporaire et unique que le numérique remet en question en créant des archives. A ce propos, Kirsten Stevens écrit :

> « *the digital preservation, extension and disruption of material event time undermines the festival's place as an* event. (…) *the need to be there, to participate within the "here and now" of the festival, becomes less urgent*

[1] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *Miranda*, vol. 10, 2014, p. 2, [en ligne], URL : http://miranda.revues.org/6330

[2] François Theurel, *Le spectateur en mouvement: perspectives et impacts de la diffusion cinématographique numérique sur les pratiques spectatorielles en milieu festivalier*, thèse de doctorat, dir. Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2011, p. 126.

[3] Emmanuel Éthis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *art. cit.*, p. 12.

and the possibility of time-shifting the festivals becomes increasingly plausible. »[1]

Le festival en ligne remet en question l'ancrage territorial. La facilité d'accéder à un festival sur n'importe quel écran relativise le besoin d'être présent à une heure précise et la notion de « participation » conjointe avec d'autres festivaliers, développés dans le chapitre précédent.

Les festivals en ligne font ainsi apparaître des paradoxes par rapport aux éléments de définition traditionnels des festivals de cinéma. Et bien qu'un festival numérique ait des avantages, il s'avère que certains d'entre eux essaient de recréer sur internet les caractéristiques qu'a habituellement un festival. Notamment pendant la crise sanitaire, certains festivals ont essayé de s'adapter en ligne en gardant le plus possible leurs habitudes : des rendez-vous pour les séances, des plateformes pour échanger, etc. Il est en effet possible de constater que, malgré l'avantage que représente la mise en ligne des films sans programme, les festivals ont souvent tenu leur programmation avec une mise en ligne des films à des horaires précis. C'est le cas par exemple du Cinéma du réel (1978) qui a eu lieu du 12 au 21 mars 2021. L'édito[2] publié dans le programme de l'événement fait part de la volonté de proposer un festival en ligne aussi proche que possible du format habituel.

> Ce qui fait un festival c'est à la fois la fabrication d'une programmation et la fabrication d'un public qui sur la durée de la manifestation se construit, prend du plaisir, fait corps. Mais tandis que l'autorisation de la réouverture des salles ne venait toujours pas, il a bien fallu concevoir une proposition alternative, une version dématérialisée de Cinéma du réel, qui puisse ressembler à ce que nous appelons festival.
>
> Notre intention première a été de créer les conditions d'une expérience qui se rapproche de celle du spectateur de festival confronté à une offre multiple, à heures fixes.
> Suggérer un parcours mais aussi la sensation d'être en compagnie !
> En proposant à tous de regarder les mêmes films au même moment, non seulement créer l'événement mais aussi tisser un lien flottant entre les

[1] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 26. Trad : « la conservation, l'extension et la perturbation digitale du temps matériel de l'événement ébranle la place du festival en tant qu'événement. (…) le besoin d'être présent, de participer dans "l'ici et le maintenant" du festival, devient moins urgent et la possibilité de décaler dans le temps les festivals devient de plus en plus plausible ».

[2] Editorial de l'édition 2021 du Cinéma du Réel publié dans le programme : https://www.cinemadureel.org/wp-content/uploads/2021/03/Programme-WEB-I-903.pdf

> spectateurs de Cinéma du réel afin que s'établisse, pourquoi pas, une certaine communion.

Le rendez-vous à un horaire fixe permet de faire subsister l'idée de rencontre.

De plus, les séances avaient parfois un nombre de places limité. Certains festivals jouent d'ailleurs sur le fait que les places sont limitées. Le site internet de Festival Scope annonçait par exemple : « *Tickets are limited and in demand, so hurry up if you want a front seat* »[1]. Cette phrase d'accroche donne l'impression de reproduire les caractéristiques d'un « vrai » festival sur internet. Olivier Moeschler et Olivier Thévenin soulignent ainsi que certains festivals tentent de « recréer une expérience festivalière » notamment en limitant l'accès dans le temps ou en termes de places[2]. Cependant, ils ajoutent que malgré ces caractéristiques transposées au format numérique, la sociabilité, qui est un élément crucial de l'expérience festivalière, est absente. Le lieu dans lequel s'implante le festival est crucial puisqu'il permet de matérialiser les rencontres[3]. Sans lieu de rencontre, que reste-t-il de la dimension sociale d'un festival ? Il est fréquent de lire et d'entendre dire que ce qui se passe entre deux projections est presque plus important que la projection elle-même. En ce sens, Romain Lecler écrit que la valeur des films qui sont découverts en festival (à Cannes en l'occurrence) repose sur des dispositifs qui ne peuvent pas être transposés au numérique : la réception en salle par le public amateur, professionnel et les journalistes, la médiatisation des célébrités présentes, la conférence de presse des réalisateurs, etc[4]. Christel Taillibert a réalisé une étude de cas sur *My French Film Festival* (2011) et développe la question de l'existence d'une communauté de festivaliers. Le festival a ainsi créé un forum de discussion pour « favoriser l'émergence d'une réflexion collaborative entre les participants »[5]. L'étude démontre que certains festivaliers ont pu rencontrer virtuellement d'autres participants et créer des liens. Cette pratique démontre que la rencontre, même virtuelle, est recherchée par les organisateurs des festivals et fait partie des attentes des festivaliers. Il est cependant

---

[1] Trad : « Les tickets sont limités et très demandés, alors dépêchez-vous si vous voulez une place au premier rang ».

[2] Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, « Les festivals de films : métamorphoses d'un objet et d'un champ d'études », *art. cit.*

[3] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 4.

[4] Romain Lecler, *art. cit.*

[5] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 8.

difficile de considérer que les échanges virtuels pourraient remplacer tous les aspects des rencontres festivalières dans un seul et même lieu réel.

Les festivals en ligne qui sont apparus depuis deux décennies, et les nombreux festivals organisés sur internet du fait de la pandémie, interrogent les éléments qui définissent un festival. C'est un format qui semble opposé à l'appréhension stricte du concept de festival en tant qu'événement ayant lieu « à une jonction particulière du temps et de l'espace » et relevant d'un cadre de réception très spécifique qui ne peut jamais être reproduit[1]. Les festivals virtuels sont libérés de certaines contraintes, mais certains d'entre eux cherchent à les recréer. Ces contraintes semblent de fait être essentielles à l'expérience festivalière. Le festival en ligne complexifie la définition du dispositif festivalier, ainsi que les attentes et le rapport du public avec celui-ci.

Il est possible de penser que l'hybridation des festivals, entre réel et virtuel, pourra se démocratiser. Des festivals peuvent diffuser certains moments en direct et des festivals en ligne peuvent notamment organiser leurs cérémonies d'ouverture et de clôture en salles. Christel Taillibert conclut son article sur les phénomènes de circulations en festival en émettant l'idée que les festivals en ligne continueront à se développer en parallèle des manifestations classiques, mais que leur fréquentation sera « additionnelle et non substitutive »[2].

C. Fréquenter en ligne ?

L'apparition de nombreux festivals en ligne, et les différences de cette forme par rapport aux festivals dits classiques, engendrent des interrogations sur la fréquentation de ces événements par les publics. Les manières de fréquenter sont-elles semblables aux festivals classiques dans le cadre de festivals en ligne ? Comment les festivals en ligne sont-ils perçus et fréquentés par le public amateur ? Par le public professionnel ?

---

[1] Diane Burgess and Brendan Kredell, *art. cit.*, p. 169.

[2] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 16.

Nature et intensité de la fréquentation

La nature et l'intensité de la fréquentation des festivals en ligne par les publics est modifiée par les spécificités de cette forme d'événement.

Tout d'abord, la délocalisation du festival d'un lieu physique à un espace virtuel engendre une évolution d'une fréquentation collective à une fréquentation individualisée. Certains travaux soulignent l'importance de la localisation. Marie-Hélène Poggi par exemple écrit que les spectateurs ont des manières « d'être présents au lieu, de le fréquenter et de côtoyer ceux qui, spectateurs du Festival ou non, le fréquentent aussi »[1]. Au contraire, le festival en ligne est davantage individuel et ne conduit pas nécessairement à une manière particulière d'être présent. La notion d'exception et le caractère festif sont moindres, le festivalier « redevient (…) un individu, seul devant sa machine »[2].

Puisqu'il est la plupart du temps seul devant son écran lorsqu'il fréquente un festival en ligne, le spectateur peut organiser son temps festivalier comme il le désire. Cela révolutionne la nature de la fréquentation d'un événement habituellement très réglé d'un point de vue temporel. Le temps du festival est désynchronisé, c'est-à-dire qu'à la place d'une temporalité homogène, partagée par tous les festivaliers selon la programmation de l'événement « classique », le spectateur détient un « pouvoir d'appropriation »[3] du temps de l'événement en ligne. François Theurel écrit à ce propos que « le spectateur se trouve plus que jamais producteur de son propre rythme d'expérience »[4]. Cependant, même lorsque le festival en ligne annonce des horaires de mise en ligne des films, voire des places limitées pour garder l'idée d'une programmation classique, le film est ensuite disponible plusieurs jours et le spectateur peut le regarder quand il le souhaite, faire des pauses, etc. Cette particularité dans la fréquentation d'un festival en ligne s'oppose à ce que Janet Harbord considère comme au fondement de la temporalité du festival. Elle écrit que le festival de cinéma prévoit un temps qui n'est pas plus tard, pas n'importe quand, pas chez soi ni dans un

---

[1] Marie-Hélène Poggi, *op. cit.*, p. 118.

[2] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 2.

[3] François Theurel, *op. cit.*, p. 238.

[4] François Theurel, *Ibid.*, p. 243.

train ou sur un téléphone, mais « maintenant »[1]. La temporalité d'un festival en ligne est plus diluée dans la mesure où il n'y a pas un début et une fin de séance communs à tous, mais une date d'échéance de la disponibilité des films après plusieurs jours voire plusieurs semaines.

Les spécificités spatiales et temporelles de la fréquentation des festivals en ligne ont une conséquence sur la notion d'imprévu telle que définie dans la seconde partie du chapitre précédent. L'imprévu qui rend l'événement unique peut être organisationnel, ou dû aux célébrités présentes, à l'accueil d'un film par le public, etc. Il engendre généralement un « buzz » qui peut marquer les esprits et faire connaître le festival au-delà de l'événement. À ce propos, Kirsten Stevens cite l'exemple du *hashtag* « *#heelgate* », apparu lors du Festival de Cannes de 2015, qui désigne l'exclusion du tapis rouge des femmes qui ne portaient pas de talons hauts. Le public peut créer un impact sans partager le même espace physique, mais il faut qu'il y ait une présence en direct, un imprévu, une erreur et leur relais par les personnes présentes. Kirsten Stevens écrit : « *It is specifically the contingency of audience behavior that exists beyond the planned schedule of the pre-recorded screening of the festival that produces the effect of liveness within the event*. »[2] Bien que ce « buzz » soit virtualisé par le relais sur les réseaux sociaux, il faut donc qu'il y ait une co-présence et des actions de la part du public, des journalistes et des célébrités pour donner corps au temps présent du festival. Un imprévu comme celui-ci ne pourrait pas arriver dans le cadre d'un festival entièrement en ligne puisqu'il n'y a aucune co-présence en un même lieu et un même temps. Les imprévus d'un festival en ligne peuvent être de l'ordre du bug informatique - retard de mise en ligne d'un film, *crash* du site internet à cause du nombre important de connexions -, mais cela a nécessairement moins d'impact qu'une prise de parole ou qu'une action inattendue d'une célébrité.

La nature de la fréquentation des festivals en ligne est donc différente de celle des festivals classiques. Le fait qu'elle ne soit pas synchronisée en un temps et en un lieu communs à tous les spectateurs a une répercussion sur l'intensité de la fréquentation. En effet, le festivalier dédie parfois quelques jours au festival classique, mais dès lors qu'il peut y participer de chez lui, à peu près n'importe quand, il n'a pas besoin d'y consacrer des

---

[1] Janet Harbord, *art. cit.*, p. 79.

[2] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 15. Trad : « c'est spécifiquement le hasard des réactions du public qui existe au-delà du programme des projections pré-enregistrées du festival qui produit l'effet de direct au sein de l'événement. »

journées et peut visionner les films en parallèle de sa vie quotidienne. Le festival s'adapte aux disponibilités de chaque participant contrairement à un festival classique où le participant doit souvent modifier son emploi du temps pour fréquenter l'événement. La fréquentation d'un festival en ligne est donc moins intense et davantage diffuse dans le temps. Point Doc Festival (2001) est un exemple probant du fait que les festivals en ligne modifient la manière de fréquenter. Christel Taillibert cite en effet l'une des fondatrices du festival, Mahalia Frizon, qui affirme que le festival est passé d'une durée de sept jours à un mois : « *watching two films a day when you work is not possible; people were getting frustrated and so were we. A month is more comfortable* »[1]. La fréquentation d'un festival en ligne est assez libre et peut ne pas être concentrée dans le temps, ce qui requiert que l'événement dure plus longtemps. L'allongement de la durée du festival peut, réciproquement, pousser les spectateurs à étendre leur fréquentation, à répartir, par exemple sur tout un mois, leur programmation personnelle.

Des communautés festivalières en ligne ?

Puisque les festivaliers en ligne ne partagent pas le même espace-temps, ils ne vivent pas en tous points le même événement. Dès lors, peuvent-ils constituer une communauté festivalière et échanger autour de l'événement qu'ils vivent virtuellement ? Est-ce que la dimension collective d'un festival classique peut être transposée en ligne ?

Les festivals classiques eux-mêmes forment et font vivre leur communauté au travers d'internet, et en particulier des réseaux sociaux qui permettent d'établir une connexion en temps réel et toute l'année à l'échelle internationale. Kirsten Stevens écrit à ce propos que l'utilisation des médias sociaux établit des connexions permanentes avec le monde entier, au-delà du territoire du festival[2]. Ces festivals créent leur communauté à partir d'un événement physique, durant lequel la convivialité et les espaces conçus pour les temps d'échanges sont essentiels, selon Laurent Creton[3]. Il écrit que les spectateurs échangent et partagent leur point de vue après la projection des films. La constitution d'une communauté festivalière semble

---

[1] Christel Taillibert, « New Perspectives for Online Film Festivals », dans Tricia Jenkins (dir.), *International film festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*, éd. IBTauris, 2018, p. 36. Trad : « regarder deux films par jour quand vous travaillez ce n'est pas possible ; les gens étaient frustrés et nous aussi. Un mois, c'est plus confortable ».

[2] Kirsten Stevens, *art. cit.*, p. 12.

[3] Laurent Creton, *art. cit.*

donc encore une fois nécessiter un cadre spatio-temporel commun à ses membres. La participation à l'événement étant souvent considérée comme un privilège, les festivaliers peuvent se sentir membres d'une communauté de « privilégiés » avant même de voir les films et d'en discuter. Être présent à un événement hors du commun « contribue à créer un sentiment fort d'appartenance à une communauté d'initiés entre les participants »[1]. Cependant, les festivals en ligne n'ont pas cette même dimension hors du commun, leur communauté festivalière ne peut donc commencer à se former « automatiquement ». Le seul moyen pour faire naître une communauté virtuelle serait de permettre aux participants d'échanger durant le festival afin qu'ils s'identifient à d'autres spectateurs, même au travers de pseudonymes. Seuls les forums et plateformes de discussion (pouvant inclure les réseaux sociaux) semblent pouvoir créer le caractère collectif de l'événement virtuel.

Alors que la création d'un esprit festivalier semble difficile en ligne, l'étude de Christel Taillibert en 2013[2] sur le public de My French Film Festival (2011) va plutôt dans le sens contraire. Le festival, gratuit dans le monde entier, est dédié aux films français. Parmi les festivaliers de la troisième édition qui déclarent avoir créé des liens avec d'autres spectateurs pendant l'événement, 58% disent avoir contacté directement les personnes, c'est-à-dire en dehors du forum créé par et pour le festival, et 59,1% disent avoir échangé leurs contacts sur les réseaux sociaux avec ces personnes. Ces festivaliers se considèrent réellement comme tels en dédiant du temps à l'événement, au-delà du seul visionnage de films. Il y a donc ici une dimension collective marquée par des échanges et la création de liens entre participants. L'étude conduit à constater que le public ayant participé à l'événement adhère au concept de festival en ligne et y retrouve les caractéristiques d'un festival classique, notamment la dimension communautaire. En effet, 41,4% des spectateurs ont déclaré avoir un sentiment d'appartenance à une communauté internationale, alors que seulement 4,6% ont considéré qu'un festival en ligne n'avait pas une dimension communautaire comme un festival classique[3]. Toutefois, les participants ayant tissé des liens ne représentent que 6,9% de participants particulièrement actifs. Et bien que beaucoup d'autres participants puissent se

---

[1] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 3.

[2] Christel Taillibert, *Les nouveaux festivaliers « on line »*, *art. cit.*, p. 52-61.

[3] Christel Taillibert, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *art. cit.*, p. 10.

sentir « festivaliers » (à la différence de lorsqu'ils visionnent des films sur des plateformes VOD classiques), la fréquentation d'un festival en ligne semble plutôt rester individuelle et peu festive. Un festival en ligne peut permettre de créer une communauté virtuelle, mais celle-ci ne peut pas remplacer l'effervescence de la pratique collective, de la rencontre et de la présence simultanée dans une salle et lors d'une projection. Mathilde Viot écrit à ce propos que l'interaction virtuelle sur internet « ne sera jamais aussi forte que de mettre en place une rencontre réelle, permettant de faire marcher tous les sens et facilitant surtout le partage d'émotions » [1].

La fréquentation en ligne des professionnels

Les festivals en ligne ont également un impact sur la fréquentation du public professionnel. Les festivals classiques sont des lieux où foisonnent les rencontres et où naissent des collaborations. Ces dernières peuvent-elles voir le jour sans rencontre physique ? Les collaborations sont souvent le fruit de hasards, de discussions et de bonne entente qui évoluent en relations professionnelles. Nora Martirosyan témoigne par exemple de l'apport des festivals au moment de la sortie de son film *Si le vent tombe* (2020). Le scénario de ce film était son premier, la réalisatrice n'avait jamais écrit. Le festival Cinemed (1979), dédié au cinéma méditerranéen à Montpellier a été l'occasion de présenter son projet. Elle dit avoir créé une boîte de production uniquement pour pouvoir être acceptée à cet événement professionnel. Elle y a rencontré Michel Plazanet, le directeur-adjoint des affaires européennes et internationales du Centre national du cinéma et de l'image animée, qui a été le premier à soutenir son projet[2]. Les festivals sont ainsi des lieux où collaborateurs, créateurs, acheteurs et vendeurs se rencontrent. Selon les professionnels interviewés par Sylvie Torche, la fréquentation des festivals leur permet de « montrer un film, avoir des retours des professionnels ou du public, créer des contacts, discuter avec différentes personnes, voir le travail des autres, trouver des sources d'inspiration artistique »[3]. Le festival est donc bien un

---

[1] Mathilde Viot, « Les communautés affectuelles en festivals », *Profession spectacle*, mars-avril 2020, URL : https://www.profession-spectacle.com/phenomene-des-communautes-en-festivals-un-bouleversement-culturel-majeur/

[2] Michèle Levieux, « Nora Martirosyan ou le cinéma vécu comme un conte suspendu », *L'Humanité*, 26/05/2021, p. 20.

[3] Stéphanie Torche, *op. cit.*, p. 212.

lieu d'inter-connexions favorisant des échanges professionnels à la fois marchands et artistiques.

Le même phénomène ne peut avoir lieu en tant que tel dans le cadre des festivals en ligne. Cependant, cette forme événementielle permet de « rendre l'espace-temps du Marché moins contraignant »[1]. Sans rencontre physique, les plateformes festivalières permettent de rendre accessible pour les professionnels beaucoup plus de films. L'étude de Christel Taillibert et d'Ana Vinuela sur la version professionnelle du Festival Scope rend compte des possibilités offertes par le numérique. Cette version est uniquement dédiée aux professionnels activement impliqués dans l'achat, la programmation, la promotion ou encore la production des films[2]. Les personnes intéressées peuvent découvrir de nombreux films qui ont ainsi plus de chance d'être vus et diffusés à l'échelle internationale. Ceux qui détiennent les droits d'un film peuvent savoir qui a vu le film, quand, durant combien de temps, et ils ont la possibilité de prendre contact avec ces personnes potentiellement intéressées par l'achat ou la programmation du film[3]. La version professionnelle de Festival Scope apparaît ainsi comme un allié de l'industrie cinématographique et fonctionne comme un Marché du film en festival, en permettant le visionnage des films et la mise en contact des différentes parties.

Face à la crise sanitaire, une partie des festivals de cinéma a préféré expérimenter le format numérique, plutôt que d'annuler ou de reporter l'événement à une date incertaine. La technologie et les imprévus liés à l'actualité contribuent donc aussi à faire évoluer certaines caractéristiques des festivals de cinéma. Quel que soit le positionnement d'un événement face à l'éventualité d'organiser une version virtuelle, cela cristallise les interrogations autour de ce format qui remet en question des caractéristiques traditionnellement fondamentales pour le festival et l'expérience festivalière. Le festival en ligne propose des évolutions du dispositif festivalier qui tendent vers la démocratisation, l'accessibilité géographique et financière de l'événement, l'allègement de la notion de participation souvent accompagnée de contraintes spatio-temporelles et de règles de bienséance. Cependant, les festivals en ligne ne sont pas encore en mesure de remplacer l'effervescence d'un lieu lorsqu'il est fréquenté par des centaines de festivaliers, professionnels, célébrités et amateurs mélangés. Du point de vue des

---

[1] François Theurel, *op. cit.*, p. 241.

[2] Christel Taillibert et Ana Vinuela, *art. cit.*, p. 114.

[3] *Ibid.*

professionnels, sans cet engouement et notamment la réaction du public en salle, des journalistes, etc., il est possible de penser que les transactions ne peuvent avoir lieu de la même manière.

À plusieurs égards, les caractéristiques définitionnelles du festival sont remises en question, modifiées. Cela complexifie l'appréhension du dispositif festivalier qui est pluriel. Entre modèle associatif et entrepreneurial, financement public et privé, salariat et bénévolat, les fragilités structurelles de l'événement mettent en difficulté son financement et par conséquent son organisation annuelle. Les festivals parisiens constituent un modèle d'événement à part dans la mesure où les collectivités locales de ce territoire n'y placent pas les mêmes enjeux que les autres régions françaises, ce qui a d'importantes conséquences sur le financement de ces événements. Le calendrier et le type de l'offre festivalière sont donc différents et s'adaptent aux habitudes culturelles spécifiques à la région parisienne. Enfin, les festivals en ligne sont un modèle festivalier récent qui peut *a priori* sembler paradoxal et qui modifie assez radicalement la manière de concevoir et de fréquenter l'événement. Chacun de ces facteurs a des conséquences sur les caractéristiques des festivals de cinéma qui sont organisés. Cela conduit à se demander à partir de quel moment un festival n'en est plus vraiment un. Aujourd'hui, un événement sans lieu physique, sans horaire et sans rencontre, parfois sans aucune simultanéité, se présente comme un festival. Or, ce type d'événement peut-il avoir la même puissance, accorder le même capital symbolique qu'un festival « classique » ?

PARTIE 3 : ÉTUDES DE CAS DE PARIS COURTS DEVANT ET DU CHAMPS-ÉLYSÉES FILM FESTIVAL

L'étude de deux festivals parisiens va permettre d'analyser de manière plus pratique les idées avancées et les observations menées précédemment. L'analyse porte sur leur création et leur ligne artistique (I), leur fonctionnement et leur évolution (II), leurs moyens de financement, leurs partenaires, leur ambiance et leur adaptation face à la crise sanitaire (III). Ce sont deux événements parisiens qui ont certaines caractéristiques structurelles communes mais qui pourtant, dès leur création, sont très différents.

I. Deux projets différents

La création des deux festivals relève d'une initiative privée, mais les aventures sont peu semblables. Paris Courts Devant est d'abord amateur, puis se professionnalise et se structure avec le temps, alors que le Champs-Elysées Film Festival est professionnel dès sa première édition, et a une structure constante au fil des éditions.

A. <u>Initiatives privées</u>

Le festival Paris Courts Devant (PCD) a été fondé en 2005 par le graphiste et réalisateur Rémi Bernard. D'une initiative individuelle, le festival devient en dix ans le rendez-vous parisien du court métrage, proposant le premier marché du film court à Paris. Le Champs-Elysées Film Festival (CEFF) a quant à lui été créé par la productrice et distributrice Sophie Dulac en 2011 dans le but de re-dynamiser l'avenue des Champs-Élysées et de donner de la visibilité au cinéma indépendant américain.

Paris Courts Devant : hasards et choix de vie

La création de PCD est d'abord une histoire de hasards puisque Rémi Bernard n'était pas dans le milieu du cinéma et n'avait *a priori* pas vocation à y entrer. Le fondateur du festival a fait des études de graphisme et a exercé ce métier avant de s'intéresser au cinéma. Il a rencontré un producteur de courts métrages pour qui il a fait des *storyboards*, toujours en tant que graphiste. C'est ainsi qu'il a découvert le monde du cinéma, écrit des histoires et rencontré des personnes du milieu. Rémi Bernard s'est rendu compte que pour réaliser des films, il lui manquait des connaissances sur la direction d'acteurs et a suivi deux stages sur le sujet. A la suite de ces derniers, des comédiens lui ont proposé de réaliser un court métrage en 16mm à partir d'un scénario de long métrage. C'est un film de 20 minutes, auto-produit, fait avec leurs moyens de l'époque : « c'est la manière dont je suis entré vraiment dans … là-dedans. Je n'avais jamais fait d'école de cinéma (…). Pendant ces 15 jours de tournage j'ai fait 5 ans d'école. »[1]

Rémi Bernard a ensuite reçu l'aide sélective du CNC sur scénario pour deux de ses courts métrages. Son premier film court a gagné le prix du public au festival de Brest, son deuxième a été en sélection officielle à Cannes. C'est de cette manière qu'il a découvert les festivals de cinéma et y a passé du temps : « ce sont les meilleurs souvenirs de ma vie ».

L'ampleur qu'a pris le projet dans lequel Nathalie Kouper et Rémi Bernard se sont lancés a engendré de réels changements de vie pour eux. Les premières années ont nécessité un investissement financier ainsi qu'un investissement personnel particulièrement importants. Cependant ils exerçaient encore chacun leur métier le reste de l'année. Rémi Bernard avait toujours des clients avec lesquels il travaillait en tant que graphiste. Nathalie Kouper, compagne de Rémi Bernard, a rejoint le projet pour la deuxième édition et continuait son activité de comédienne en parallèle.

Après quelques années ils ont loué un bureau, et ce n'est qu'à partir de la 8ème ou 9ème année que le festival leur a permis de se rémunérer un peu. Rémi Bernard précise que cette rémunération était toute relative puisqu'elle leur permettait de rechercher des financements pour l'édition suivante les six premiers mois puis de préparer le festival les six mois suivants. En 2019, la 14ème édition de Paris Courts Devant a été organisée avec moins de 50 000 euros,

[1] Tous les propos cités proviennent de l'entretien réalisé à Paris le 12 février 2020 avec Rémi Bernard et Nathalie Kouper, retranscrit dans l'annexe 6.

ce qui ne permettait pas de rémunérer convenablement l'équipe, même réduite. L'association Courts Devant possède un code APE qui permet de verser des cachets, en l'occurrence à l'ingénieur son et aux deux régisseurs lors de la dernière édition. Les autres personnes qui sont intervenues dans l'organisation du festival étaient bénévoles. Nathalie Kouper touche désormais le chômage depuis plus de deux ans.

L'investissement personnel des deux organisateurs est de plus en plus important et les a amenés à changer de carrière professionnelle. Le festival a toujours été organisé par un groupe très restreint, et sa reconduite année après année a très régulièrement été incertaine du fait de la fatigue et du stress qu'engendre l'organisation. Nathalie se rappelle avoir dit ne plus vouloir être bénévole sur le festival parce que cela les a mis en difficulté par le passé, mais elle finit en disant : « on s'est dit plus jamais ça et on l'a fait quand même ». Il y a dans ses paroles une certaine douceur et un véritable attachement au festival. Alors que l'édition 2019 a été organisée plus sereinement que les précédentes, les deux organisateurs expliquent ne s'octroyer aucune pause, et travailler de 10h à 2h du matin les quelques mois avant le festival. Paris Courts Devant repose en grande partie sur la volonté et la capacité (physique et mentale) de Rémi et Nathalie de réitérer l'aventure. Ils expliquent que l'organisation est énergivore mais que les retours sont tellement gratifiants qu'ils leur donnent la motivation de recommencer. Nathalie Kouper exprime leurs difficultés : « On a failli arrêter tous les ans depuis 2015 parce que c'est un boulot de dingue, (…) mais c'est plus fort que nous. » Le festival a tout de même été temporairement suspendu en 2018 pour trois raisons corrélées : le manque de moyens financiers, le stress et les difficultés que cela engendre, et le problème de santé de Rémi. Le fondateur du festival a été victime d'un infarctus engageant son pronostic vital en juin 2018. Nathalie Kouper raconte avec émotion cette période : « en gros c'est un survivant. Il a fallu se remettre d'aplomb. Il était en train de mourir en juin ». Les deux organisateurs prennent le temps d'expliquer cette période de leur vie, et Nathalie conclut : « c'était un aparté, mais ça explique qu'on ait pris plus de temps. Ce sont des choses importantes. ». La santé de Rémi finit de rendre impossible l'organisation de l'édition 2018, tout en laissant imaginer que sans cet accident, ils auraient fait leur possible pour que le festival ait lieu. C'est par passion de leur travail et du cinéma que les deux organisateurs tiennent le festival sur leurs épaules. Cet aspect fait désormais partie intégrante de l'identité visuelle du festival : la communication de cette dernière édition intègre concrètement leur passion et leur dévouement à l'identité de PCD.

Champs-Elysées Film Festival : la figure de Sophie Dulac

Sophie Dulac est une figure incontournable du cinéma français. Elle est devenue productrice, distributrice et exploitante entre la fin des années 1990 et les années 2000. Son parcours est particulièrement intéressant dans la mesure où son arrivée dans le cinéma est aussi en partie le fait de hasards. Sophie Dulac a fondé l'entreprise Dulac Productions en 1998 puis Dulac Distribution en 2003 avec lesquelles elle a produit et distribué de nombreux films. En 2001, elle est devenue exploitante en rachetant Les Écrans de Paris, un circuit de cinq salles indépendantes (L'Arlequin, le Reflet Médicis, L'Escurial, Majestic Bastille et le Majestic Passy) dont quatre sont classées art et essai.

Il est nécessaire avant tout de préciser le milieu social duquel Sophie Dulac vient, afin de mieux appréhender son parcours professionnel ainsi que le contexte de création du Champs-Elysées Film Festival. Elle est la petite-fille de Marcel Bleustein-Blanchet, le fondateur de Publicis qui est un des groupes de communication les plus importants à l'échelle mondiale (9 800 millions d'euros en 2019[1]). Par cette filiation, elle est actionnaire et également vice-présidente du Conseil de surveillance de l'entreprise. Elle est ainsi dotée d'un capital économique qui facilite son entrée dans le milieu cinématographique, et d'un capital social (un réseau de contacts) qui facilite son entrée dans l'exploitation[2].

Avant d'être la PDG de ses entreprises, Sophie Dulac a connu différentes expériences professionnelles. Elle n'a, dans un premier temps, pas eu son baccalauréat et est entrée jeune dans le monde du travail. L'entreprise familiale ne l'intéressait pas mais elle a travaillé quelques temps au drugstore de Publicis. Elle a décidé de repasser son baccalauréat à 33 ans, d'étudier la psychologie puis d'exercer le métier de graphologue durant quelques années. C'est au cours de ces années qu'elle rencontre une réalisatrice ayant perdu sa société de production et pour qui elle décide de créer la sienne afin de l'aider à finir son film. En 2001, Jean Henochsberg (un ami de sa famille) lui fait savoir que Bac Majestic vend les cinémas des Ecrans de Paris : « c'est mon côté kamikaze, j'ai acheté les cinq »[3] dit-elle en interview à Laurance N'Kaoua. L'arrivée de Sophie Dulac dans l'exploitation est également hasardeuse.

---

[1] Données publiées par le site internet du groupe : https://www.publicisgroupe.com/fr/investisseurs/nos-chiffres-cles

[2] Aurélie Pinto, *Les salles de cinéma d'art et essai : sociologie d'un label culturel entre marché et politique publique*, thèse de doctorat, dir. Frédéric Lebaron, Université Picardie Jules Verne, 2012, p. 291.

[3] Laurance N'Kaoua, « Sophie Dulac, le cinéma à tout bout de Champs », *Les Echos*, 18/06/2019, URL : https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/sophie-dulac-le-cinema-a-tout-bout-de-champs-1029992

Elle dit s'être lancée dans l'achat de ces salles sans connaître quoi que ce soit à l'exploitation, et sans connaître exactement la localisation des salles dont elle faisait l'acquisition.

La création du Champs-Elysées Film Festival intervient à la suite de plusieurs projets cinématographiques et de plus de dix ans d'expérience dans le milieu du cinéma. Toutefois, la mise en oeuvre du projet festivalier semble être encore un hasard puisque Sophie Dulac dit : « c'est une idée qui aurait pu rester dans ma tête et en ressortir aussi sec ! J'ai douze idées à la minute ! »[1]. Présidente et fondatrice du festival, elle est accompagnée d'une coordinatrice générale la première année, puis de deux personnes en charge du projet global la deuxième année. Lors de l'édition de juin 2020 elle était entourée de deux personnes : Justine Lévèque, directrice artistique et événementiel qui travaille pour le CEFF depuis 2015 et Mathias Dulac (son fils), directeur de production, qui travaille pour le festival depuis sa création.

B. Des lignes éditoriales fortes

Les deux festivals ont aujourd'hui une identité (lieu, programmation, animations, logo, etc.) qui les définit dans le paysage festivalier parisien. Les évolutions de celle-ci témoignent de leur structuration dès sa création pour le Champs-Elysées Film Festival et progressive dans le cas de Paris Courts Devant.

De l'embryon Paris Courts Devant à la construction d'une identité

Rémi Bernard travaillait pour une association du 17ème arrondissement de Paris qui organisait « Du rififi aux Batignolles », une fête culturelle de quartier. Il s'occupait de la programmation audiovisuelle et a créé dans ce cadre le projet « Une minute aux Batignolles » qui consistait à proposer aux habitants du quartier, quel que soit leur rapport au cinéma, de faire un film de trois minutes maximum sur leur quartier. La deuxième année, ce projet a pris le nom de Courts Devant, exprimant la volonté qui animait les organisateurs : mettre le court métrage en avant. À la question de cet attachement au court métrage, Rémi Bernard répond : « parce que c'était abordable et que c'était ce que je connaissais, tout simplement. » PCD est depuis ses premières formes une histoire de sensibilité et d'intuition personnelle de son

[1] *Ibid*.

fondateur. Les premières éditions de PCD étaient modestes dans la mesure où il n'y avait pas d'équipe professionnelle travaillant toute l'année pour préparer l'événement, ni de recherche particulière de financement. Lorsque Nathalie Kouper entre dans l'association Courts Devant, le festival commence à se développer sur fonds propres. Les organisateurs investissaient eux-mêmes 2 000 à 3 000 euros, et leurs connaissances du milieu, du graphisme, de la communication, leur permettait de proposer un événement aux contours professionnels : « Quand on a commencé le festival, on l'a fait avec 3 000 euros, c'est nous qui le financions, c'est nous qui faisions les petits fours… C'était vraiment une initiative citoyenne, associative, de professionnels du cinéma et de la communication. » Au fil des éditions, les organisateurs ont appris à structurer l'événement, ont recherché des plus grandes salles de projections. Ce n'est qu'à partir de la 5ème édition qu'ils ont commencé à rechercher des financements.

La programmation du festival est liée à la sensibilité des deux organisateurs qui ne s'empêchent de montrer aucun film. Il faut que le film touche d'une manière ou d'une autre l'intérêt des programmateurs. De cette façon, le festival se démarque d'autres événements dédiés au court métrage en défendant notamment la programmation de comédies courtes qui sont moins exposées en festival selon Rémi Bernard. Cette démarche est une première marque identitaire du festival. La programmation se démarque aussi d'autres événements dans la mesure où le premier critère de refus d'un film est l'interprétation, à laquelle Nathalie Kouper en tant que comédienne aussi bien que Rémi Bernard en tant que réalisateur attachent beaucoup d'importance. Leurs expériences passées influencent ainsi le ton de la programmation et l'identité du festival.

PCD développe son identité avec les séances et les moments autour de celles-ci. Les différentes sections de la compétition deviennent plus nombreuses au fil des éditions et malgré quelques évolutions, certaines restent les mêmes de 2012 à 2017 : Fiction et compagnie, Films de musique, Docs et courts, Les Petits Courts Devant. Les sections hors compétition, c'est-à-dire les séances événements (souvent des avant-premières), les événements professionnels, les masterclass et les tables rondes, sont également récurrentes et participent, après quelques éditions, à construire l'identité du festival. Il y a des sections qui étaient encore présentes lors de la dernière éditions telles que « Des courts pour des longs » (présentation de projets courts qui ont vocation à devenir des premiers longs métrages) et les lectures de scénarios (à plusieurs voix et mis en espace sonore) qui sont présentes au moins depuis 2011, les pitchs de projets depuis 2013, le marché aux producteurs

depuis 2014. La programmation mettait également un pays à l'honneur chaque année jusqu'en 2016. Ce sont différentes sections parmi celles que PCD a pu proposer qui construisent l'identité du festival autour de la rencontre, de la découverte de talents, de projets en cours d'élaboration.

PCD est également marqué par le lieu dans lequel il se déroule puisque ce sera la troisième fois en 2020 que le cinéma des 7 Batignolles accueillera l'événement. Les organisateurs précisent que ça n'a pas été simple d'organiser le festival dans ce cinéma tout neuf (ouvert en décembre 2018), dans une rue très peu passante, et qui n'avait pas encore d'enseigne. Cela a néanmoins fait naître l'idée de dessiner des piments au sol sur le trajet du métro au cinéma (image n° 3). Ce retour dans le 17ème arrondissement qui a vu se créer l'embryon du festival apparaît aussi dorénavant comme empreinte identitaire de PCD. Le festival est une force pour le nouveau cinéma qui dynamise ainsi sa programmation et diversifie son public.

Image n° 3 : Photographie publiée sur le compte Instagram de Paris Courts Devant le 6 novembre 2019.

D'autre part, Paris Courts Devant s'est construit une identité visuelle. Le festival a créé son logo : un piment comme métaphore du court métrage puisque les deux sont petits et intenses. Ce logo se retrouve chaque année sur les visuels (brochures, *flyers*, affiches) et est transposé en *goodies*. En 2013, l'identité visuelle du festival est affirmée et les caractéristiques choisies sont ensuite présentes à chaque édition. Une étincelle est ajoutée au

logo sur la tige du piment, comme si celle-ci était la mèche d'une bombe venant d'être allumée ; le rose de la couverture est présent jusqu'en 2018 ; la devise « tous les courts sont permis ! » est également créée.

Bien que le logo soit toujours présent en 2019, les organisateurs ont renouvelé en partie leur identité visuelle. La devise est devenue davantage un slogan : c'est le *hashtag* « dans la peau » qui en dit long sur l'investissement des organisateurs dans leur projet. C'est une manière de dire qu'ils ont le cinéma, le court métrage et leur festival ancrés profondément dans la peau, comme un tatouage[1]. Durant l'événement, l'équipe parle d'ailleurs de « renaissance », et Nathalie dit que ce mot est « lourd de sens », car c'est la renaissance du festival mais aussi celle de Rémi après son accident. La couverture, l'affiche et les *flyers* ne sont pas rose mais ont l'apparence d'une peau avec quelques veines apparentes, et les mots sont rouge foncé, couleur sang. En 2019, c'est donc une nouvelle identité visuelle qui est proposée, en lien avec l'histoire inédite de cette 14ème édition, et qui ne sera peut-être pas l'identité des prochaines éditions.

Image n° 4 : Évolution de l'identité visuelle de Paris Courts Devant.

[1] Les difficultés cumulées (développées dans la 2ème partie de ce chapitre) expliquent le contexte de ce retour en 2019 et les évolutions de l'identité visuelle.

Champs-Elysées Film Festival : un événement haut de gamme

La création du CEFF repose sur deux principaux piliers : la mise en valeur du cinéma indépendant américain, et la re-dynamisation des cinémas de l'avenue des Champs-Elysées. Le CEFF a ainsi une ligne éditoriale, construite depuis sa 1ère édition, qui est mise en avant par une large communication dans la ville et dans les médias. La plupart des articles et des supports de communication du festival promeuvent la découverte de nouveaux talents des cinémas indépendants américain et français et ce dans un cadre unique, c'est-à-dire « l'ensemble des salles de la plus belle avenue du monde »[1]. Sophie Dulac explique que les cinémas des Champs-Elysées ont perdu de leur dynamisme d'autrefois et que le CEFF est un moyen de leur apporter davantage d'attractivité. Dans son article pour *Les Echos*, Laurance N'Kaoua présente le festival en reprenant ces deux piliers :

> « Ses ingrédients ? D'abord, une avenue mythique où se dresse le groupe Publicis, fondé par son grand-père (…). Ensuite, des films d'outre-Atlantique, qui lui rappellent ses après-midi d'enfant au Studio Bertrand (…). Enfin, un zeste d'indignation : « *C'était la plus belle avenue du monde et il ne s'y passait plus rien sur le plan culturel !* », s'exclame cette Parisienne de 61 ans, « *amoureuse de* [s] *a ville* ». »[2]

Les points forts du festival résident en partie sur les lieux et sur la période. L'événement se déroule toujours au mois de juin, ce qui assure en général un beau temps, idéal pour déambuler le long de l'avenue ou faire une pause dans les magasins et les cafés entre deux séances. La semaine du festival est programmée entre le festival de Cannes et celui de Deauville, deux festivals au rayonnement international, ce qui renvoie à l'idée qu'il ne doit pas y avoir d'autres événements en même temps que le Festival de Cannes, en particulier sur Paris. C'est ce que Nathalie Kouper et Rémi Bernard expliquaient, précisant que le CEFF serait par excellence le type d'événement parisien qui pourrait concurrencer Cannes. La période choisie par le CEFF permet en l'occurence à tous les professionnels du milieu de profiter de l'événement en dehors des périodes durant lesquelles ils participent aux festivals internationaux incontournables. Au-delà des cinémas de l'avenue, le festival se déroule dans d'autres espaces tels que la terrasse (*rooftop*) du Publicis offrant une vue sur

---

[1] « Champs Elysées Film Festival à Paris », catégorie Événements, *France Culture*, consulté le 27/05/2020, URL : https://www.franceculture.fr/evenement/champs-elysees-film-festival-a-paris

[2] Laurance N'Kaoua, *art. cit.*

l'Arc de Triomphe, la Maison du Danemark (institut culturel) et le théâtre Marigny, tous les trois sur les Champs-Elysées, mais aussi le Mona Bismarck American Center (centre d'exposition). Les lieux participent à faire du CEFF un événement haut de gamme par leur emplacement, leur architecture et la nature des événements qu'ils accueillent (voir annexe 1). La période et les lieux de l'événement sont des éléments cruciaux qui participent à la construction de son identité en tant qu'événement festif parisien. L'éditorial de Sophie Dulac en 2013 souligne d'ailleurs ces caractéristiques : « l'avenue des Champs-Élysées comme décor, et si le beau temps est de la partie, alors nous avons toutes les chances de rencontrer le même succès »[1].

Le CEFF s'inscrit désormais au sein de la nouvelle entreprise Maison Dulac Cinéma. Ce changement a été effectué par Sophie Dulac au cours de l'année 2020. Elle était à la tête de Dulac Productions, Dulac Distribution et Dulac Cinémas, qu'elle a regroupés dans une seule et même société : Maison Dulac Cinéma. Sophie Dulac déclare que cette nouvelle identité est « l'affirmation et la revendication de nos valeurs pour un cinéma indépendant et libre, accessible à tous »[2], et cela permet de mettre en avant les aspirations de cette entreprise qui regroupe toutes les étapes de la chaîne de création cinématographique. Cette évolution s'inscrit dans une stratégie d'intégration verticale, où une seule et même entreprise s'occupe de toutes les étapes de création d'un film jusqu'à la diffusion en festival, grâce au CEFF, qui prend également place dans cette stratégie. La Maison Dulac Cinéma constitue « un nouveau souffle et de nouveaux objectifs sur un marché du cinéma en pleine mutation » et permet de renforcer le travail des différentes activités vers « l'innovation et le développement durable [afin de] relever les défis du monde d'après »[3]. Le groupe a lancé une opération en octobre qui était prévue jusqu'à la fin de l'année et qui consistait à proposer les places de cinéma des salles des Ecrans de Paris à cinq euros. Cela permettait « d'envoyer un signal fort au public »[4], de répondre aux engagements de Sophie Dulac par rapport à l'accessibilité du cinéma, et ce d'autant dans la période agitée de 2020. Les derniers mots de présentation de la

---

[1] Editorial de 2013, publié sur le site internet du festival, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2013/

[2] Sophie Dulac, « Notre vision, notre histoire », *Maison Dulac Cinéma*, URL : https://www.maisondulaccinema.com

[3] *Ibid*.

[4] « La Maison Dulac Cinéma : nouvelle identité pour les activités de Sophie Dulac », 12/10/2020, URL : https://www.boxofficepro.fr/la-maison-dulac-cinema-nouvelle-identite-pour-les-activites-de-sophie-dulac/

Maison Dulac Cinéma résument clairement la position de Sophie Dulac et par conséquent de son entreprise : « nous pensons que la culture est plus qu'un choix de société, elle est un droit inaliénable et nous nous battons tous les jours pour cela. »[1] L'appellation « Maison Dulac » n'est pas anodine et peaufine l'image de marque de l'entreprise, en lien avec celle du CEFF. A l'instar de la Maison Ladurée, des maisons de haute couture, la Maison Dulac comporte les notions de luxe et de prestige. Cette nouvelle entreprise emprunte les mêmes logiques qu'une marque de luxe. Il y a de plus une notion familiale, de proximité et de confiance qui s'installe au travers de ce nom qui renforce l'identité de l'entreprise désormais réunie sous un même toit. La Maison Dulac Cinéma présente ainsi une identité qui est entièrement cohérente avec celle du festival, duquel elle devient officiellement le partenaire principal. Le CEFF intègre donc lui aussi l'ensemble nouvellement créé autour de valeurs et d'objectifs clairement annoncés.

Une des lignes directrices du festival repose sur le fait que l'événement « vend du rêve » aux festivaliers. Les soirées, les concerts, les invités, les films et les lieux sont au service d'un événement qui se veut prestigieux. Cette idée se retrouve dans la presse ainsi que dans plusieurs éditoriaux de Sophie Dulac : « Paris a besoin de rêver, le public a besoin de rêver, et qu'est-ce que le cinéma sinon du rêve ? »[2] ou encore « ce n'est que du bonheur »[3]. Un des buts du festival est ainsi de faire rêver le public, pas seulement à travers les films mais aussi en lui en « mettant plein la vue » tout au long de la semaine. Cela renvoie à la nécessité d'être présent à l'événement, d'en faire partie et de pouvoir dire « j'y étais » car il est impossible de rattraper une journée de festival. Le fait que les films soient présentés dans un cadre grandiose peut sembler pour une part en contradiction avec le fait que le festival soit dédié aux films indépendants, souvent réalisés par de jeunes réalisateurs, sans distributeur.

L'identité visuelle du CEFF a évolué depuis 2012 tout en gardant le même esprit. Il a toujours représenté de manière abstraite l'arc de Triomphe entouré des écrans de cinéma. Il

---

[1] Sophie Dulac, « Notre vision, notre histoire », *Maison Dulac Cinéma*, URL : https://www.maisondulaccinema.com

[2] Editorial de 2018, publié sur le site internet du festival, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2018/

[3] Editorial de 2015, publié sur le site internet du festival, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2015/

est décrit sur le site du festival comme représentant « l'emblématique arc de Triomphe entouré des écrans de cinéma de la plus belle avenue du monde » (édition 2015). En 2014, le logo est légèrement modifié, plus minimaliste, et la figure de Marilyn Monroe apparaît pour la première fois, portant un bonnet phrygien. L'image du festival associe ainsi un emblème de la culture américaine à un emblème de la culture française. En 2016, Marilyn Monroe est stylisée différemment, de pied et tenant une caméra, en 2017 elle est assise sur un fauteuil de tournage. Ces quatre éditions sont marquées par une couleur bleu foncé. La typographie actuelle est utilisée depuis 2018, tout comme le visage de Marilyn Monroe composant l'affiche du festival en gros plan. Les affiches de 2019 et 2020 sont très semblables à celle de 2018, et le logo n'a pas sensiblement évolué depuis 2014.

Image n° 5 : Évolution de l'identité visuelle du Champs-Élysées Film Festival.

Malgré de régulières évolutions, le logo et le visuel du festival gardent une ligne directrice. Jusqu'à récemment (2019 et 2020) où les affiches jouent d'effets presque kaléidoscopiques, le visuel du festival était relativement sobre et épuré, avec des lignes assez

minimalistes (particulièrement le visuel de 2016 et les logos depuis 2012). Cela correspond à la ligne éditoriale du festival qui s'applique aussi au *design* des trophées qui en 2015 est qualifié de « sobre, épuré et luxueux »[1].

Les différents moments qui rythment le festival contribuent également à la construction de l'identité de l'événement. Dès la première édition, le festival s'est construit autour d'éléments qui sont les mêmes aujourd'hui : projections, rencontres, masterclass, avant-premières. L'évolution notable est l'ajout de la compétition de longs métrages français en 2017. La dimension professionnelle est également une caractéristique notable du festival puisqu'il propose depuis sa première édition *US in progress*. Dédié aux professionnels, cette partie se déroule en parallèle du CEFF et vise à faciliter la circulation du cinéma américain en Europe. L'ambition de ces rencontres professionnelles est, selon Sophie Dulac, de devenir « la passerelle professionnelle incontournable entre le cinéma indépendant Français et Américain »[2].

La structure du CEFF est également marquée par les moments « privés » destinés à un certain public. Ce n'est qu'en 2017 que le *rooftop* du Publicis est ouvert au grand public avec quelques restrictions, puisqu'il n'est accessible qu'aux festivaliers ayant une accréditation, et dans la limite des places disponibles (les invités, les professionnels et les jurys sont prioritaires). Avec ces moments très réservés, en parallèle des séances ouvertes à tous, le festival s'affirme comme étant quelque peu luxueux, créant de fait des privilèges et des privilégiés.

Les deux événements étudiés ont ainsi leur identité bien construite et affirmée dans le paysage des festivals parisiens. Au travers de leur programmation, le CEFF et PCD font découvrir de nouvelles oeuvres et de nouveaux talents, et favorisent les rencontres et les relations professionnelles (en facilitant la production d'un prochain film, l'achat d'une idée sur scénario, l'achat du film par un distributeur). Les deux festivals programment des films qu'il est difficile de voir ailleurs et peuvent apparaître comme des créateurs de tendance au fur et à mesure que leur notoriété grandit. PCD est considéré comme un festival de niche

---

[1] Présentation des prix du festival 2015 sur le site internet, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2015/fr/le-festival/les-prix-du-festival/

[2] Sophie Dulac, sur le site internet du festival, URL : https://www.champselyseesfilmfestival.com/2019/industry-week/

parce qu'il est dédié au court métrage qui fonctionne sur une économie différente des grands marchés de production. Le festival est ouvert à tous les genres et toutes les nationalités, ce qui peut faire de lui un créateur de tendances (aussi bien de tendances esthétiques que de nouveaux réalisateurs à suivre), d'autant plus que le court métrage est par excellence le secteur du cinéma par lequel de nouveaux talents émergent et où de nouvelles formes audiovisuelles sont expérimentées. Le CEFF est dédié au cinéma indépendant sans restriction de thème ni de durée, mais seulement avec une limite géographique (Etats-Unis et France). Le cinéma indépendant peut également être force de propositions esthétiques nouvelles par de jeunes réalisateurs. En proposant des longs métrages et des films courts, le CEFF apparaît également comme un événement potentiellement créateur de tendances. Malgré leurs différences, PCD et le CEFF se retrouvent donc autour de certains aspects tels que la programmation d'œuvres et de cinéastes méconnus, la mise en relation des professionnels, la dynamisation des cinémas dans lesquels ils ont lieu. Ils portent ainsi tous deux les enjeux culturels et artistiques développés dans le premier chapitre. Par ailleurs, selon les données recensées, ils ont tous les deux été créés au cours des périodes où la plupart des festivals parisiens ont été créés (les années 2000 et 2010). A partir de projets et de moyens différents, ces deux festivals ont finalement des points communs dans les objectifs qu'ils poursuivent. Ils ont également la particularité de mettre en avant le lieu de l'événement dans leur nom. C'est un phénomène courant dans les festivals d'autres régions car cela permet d'ancrer l'événement dans le lieu, mais ce n'est pas systématique dans le cas des festivals parisiens. Cela peut démontrer l'ambition de ces deux festivals de s'ancrer dans l'offre festivalière nationale.

II. Des rendez-vous annuels d'envergure

Le temps, la constance de la qualité de l'événement, la programmation, les invités et le bouche à oreille font beaucoup pour la notoriété d'un festival. Cependant, selon la forme que prend l'événement, il est plus susceptible de s'imposer comme étant incontournable (notamment s'il est compétitif, s'il propose des rencontres professionnelles, etc.). Les deux festivals ont en cela des points communs qui les rapprochent de la forme des festivals les plus connus. Ils correspondent à une forme « classique » notamment en termes d'espace, de temps et de programmation.

A. Événements sur le modèle « classique » des grands festivals

Depuis leur création, les deux événements sont organisés à la même période. Le CEFF a toujours eu lieu en juin et PCD est généralement organisé en novembre, sauf les deux premières années (qui ont eu lieu en octobre) et une édition qui a eu lieu en décembre. Les quelques jours en novembre varient selon les lieux d'accueil et les sorties en salles mais il y a eu davantage d'éditions organisées fin novembre et cela aurait encore dû être le cas en 2020. Avant le Covid-19, le festival était annoncé du 24 au 29 novembre. PCD et le CEFF ont également une durée qui reste à peu près la même chaque année. Le CEFF a été conçu comme un événement durant une semaine : il dure 7 jours jusqu'en 2016 où il passe à 8 jours. PCD a connu plus de changements selon son budget, connaissant un minimum de 4 jours et un maximum de 11 jours. Les éditions durant une semaine (de 6 à 8 jours) sont les plus récurrentes et ce sera d'ailleurs le cas de l'édition 2020. Selon le recensement effectué, les festivals de cinéma durant de 6 à 8 jours sont nettement les plus nombreux (une vingtaine en région parisienne). La durée des deux événements est assez commune et la période à laquelle ils ont lieu est stable d'édition en édition. Par ailleurs, ils ont chacun lieu durant deux des mois les plus chargés en offre festivalière à Paris (juin et novembre).

Le lieu est également un point important dans la structure d'un festival. Le CEFF démontre une certaine constance dans les lieux qu'il investit. Bien que variant de 5 à 7, les cinémas qu'il investit sont toujours tous ceux des Champs-Elysées qui sont ouverts (le Gaumont Ambassade a par exemple fermé depuis la première édition en 2012). Le festival occupe également des lieux à d'autres vocation que des projections, et bien qu'il y ait des changements selon les années, certains sont récurrents. Le Publicis reste le point de rencontre officiel en dehors des séances. Le festival PCD a quant à lui davantage changé de lieux de projection mais chaque année les cinémas investis avaient une cohérence géographique. Après le cinéma des cinéastes, le festival a eu lieu une année dans plusieurs cinémas sur la ligne 2 du métro (permettant de développer un partenariat avec la RATP), ensuite au mk2 Bibliothèque et à la Bibliothèque nationale de France, puis au cinéma des 7 Batignolles. Alors que certains festivals investissent des dizaines de lieux d'une ville ou d'une région, PCD et le CEFF restent dans une zone géographique restreinte et gardent une cohérence entre les lieux. Ce sont autant d'aspects qui caractérisent les festivals les plus reconnus.

Bien que les lignes éditoriales des deux événements soient très différentes, il y a des éléments semblables dans leur programmation qui participent à constituer la structure dite « classique » de l'événement. Le CEFF comme PCD proposent des séances précédées ou suivies de rencontres avec l'équipe du film, des masterclass et des concerts. Ils ont des moments ouverts à tous et des moments réservés aux professionnels, comme les grands festivals ont en parallèle des marchés de films et des points de rencontre pour les professionnels. Le CEFF et PCD font appel à des bénévoles le temps de l'événement, disposent d'un système d'accréditation, sont compétitifs et ont plusieurs distinctions remises notamment par un jury de professionnels plus ou moins renommés. Selon Christel Taillibert, la structure compétitive est un moyen « d'infléchir le marché, d'influer sur les décisions de consommation des spectateurs, en conférant une plus-value symbolique à des films choisis »[1]. La sélection d'un film en festival est une première distinction et recevoir un prix est une véritable consécration. La plupart des festivals internationaux adoptent cette structure. Marijke de Valck se réfère à la théorie de Bourdieu en évoquant le capital symbolique, c'est-à-dire le prestige, la reconnaissance que les festivals acquièrent au fil des années et dont ils ont le pouvoir de faire profiter certains films[2].

Les deux festivals étudiés ont des points communs dans les objectifs qu'ils poursuivent. Le CEFF se veut permettre aux films récompensés d'être projetés au-delà du cadre du festival et d'avoir une vie dans les salles de cinéma. Le film français *68, mon père et les clous* de Samuel Bigiaoui par exemple a été programmé au CEFF en 2018, a gagné le prix du jury du film français indépendant (10 000 euros remis au distributeur français du film) ce qui lui a permis de sortir en salles le 1er mai 2019. De la même manière, le film américain *Pahokee, une jeunesse américaine* réalisé par Ivete Lucas et Patrick Bresnan a gagné le prix du jury du film américain indépendant (11 000 euros remis à un distributeur français qui a un an pour acheter le film). Arizona Distribution a ainsi permis au film une sortie dans les salles françaises le 11 décembre 2019.

---

[1] Christel Taillibert, « Les *Film Festival Studies*, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *art. cit.*

[2] Marijke de Valck, « Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization », *art. cit.*, p. 105.

Comme il a été vu précédemment, PCD travaille à la mise en relation de professionnels et à l'aboutissement de projets en cours. L'édition 2019 du festival a d'ailleurs permis de revenir sur certains réalisateurs qui, passés par PCD auparavant, ont réalisé aujourd'hui leur premier long métrage. Les quatre longs métrages programmés étaient ainsi *Les Misérables* de Ladj Ly, *Les Héros ne meurent jamais* d'Aude Léa Rapin, *La Dernière vie de Simon* de Léo Karmann et *Un Vrai bonhomme* de Benjamin Parent. Tous sont passés par Paris Courts Devant avec un de leurs courts métrages.

En se structurant notamment autour d'événements professionnels, PCD et CEFF sont créateurs de rencontres, permettent la finalisation de projets et s'inscrivent ainsi dans la boucle de l'industrie cinématographique. Leurs distinctions ne sont pas anodines et ont des répercussions sur l'avenir des films et des réalisateurs. Ils apportent un capital économique et un capital symbolique et sont en cela des sites de « pouvoir », capables d'accorder du prestige aux films et aux réalisateurs qui sont sélectionnés[1]. Ces événements comportent donc des enjeux économiques, comme développés dans le premier chapitre, et correspondent en ce sens au modèle des festivals au rayonnement international qui ont le même type de répercussions, à plus grande échelle.

Les structures de PCD et du CEFF reposent sur des éléments semblables aux festivals internationaux et cela renforce leur importance dans le paysage événementiel parisien. Un des points fondamental dans la structuration de la plupart des festivals est le système des accréditations.

B. Le système d'accréditation

Beaucoup de festivals proposent des accréditations qui facilitent l'accès aux événements pour les festivaliers. Cela démontre que la fréquentation d'un festival sur plusieurs séances et plusieurs jours est une manière courante, ordinaire et attendue de participer à l'événement. Plutôt que de passer par la file d'attente du guichet pour chaque séance, les festivaliers peuvent directement attendre pour la séance avec leur carte. La plupart du temps, les festivals proposent différents types d'accréditations pour s'ajuster au mieux au

[1] Marijke de Valck, « Introduction », dans Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, *op. cit.*, p. 1.

public. Elles peuvent fonctionner par durée, allant d'un jour jusqu'à la durée totale de l'événement, par séance (donnant par exemple accès à 5 ou 10 séances), ou encore par type, c'est-à-dire des accréditations donnant accès aux séances, ou aux séances et aux masterclass, ou à tout, incluant les soirées d'ouverture et de clôture par exemple. Toutes ces différentes modalités donnent lieu à une grille de tarifs. Les festivals qui proposent différentes accréditations au grand public ont aussi généralement des accréditations dédiées aux invités, aux professionnels, à la presse, et souvent un système de billets à l'unité. Le fait qu'un festival instaure un système d'accréditations avec des conditions et des tarifs déterminés démontre que l'événement accueille un grand nombre et une diversité de spectateurs, et qu'il propose un certain nombre d'événements différents.

Le CEFF et PCD proposent chacun plusieurs accréditations[1]. Le Champs-Elysées Film Festival propose le pass illimité à 49 euros qui donne accès à toutes les projections, masterclass, rencontres et soirées du festival hors soirées d'ouverture et de clôture qui coûtent chacune 20 euros supplémentaires. Le pass illimité weekend à 39 euros propose la même chose mais seulement du vendredi au dimanche. Les séances ne pouvant être réservées à l'avance, l'accès aux projections tout comme aux soirées se fait dans la limite des places disponibles. Sans pass, les soirées d'ouverture et de clôture coûtent 35 euros, les séances 7 euros et les masterclass 10 euros. Il y a également des accréditations réservées aux invités, notamment les équipes des films, nommées « VIP », et des accréditations réservées aux professionnels.

Paris Courts Devant différencie les projections de courts métrages (6 euros) et de longs métrages (8 euros). Les soirées d'ouverture et de clôture coûtent 10 euros, et tous les débats, les pitchs, les scénarios vivants et les concerts sont libres d'accès. L'achat d'une carte à 5 euros permet de bénéficier d'un tarif réduit pour cinq séances (cela correspond à une remise d'un peu plus de 10% au total). L'accréditation professionnelle coûte 10 euros et permet d'avoir des tarifs réduits sur toutes les séances du festival (3 euros pour les séances de courts, 4 euros pour les séances de longs et 6 euros pour les soirées d'ouverture et de clôture). Il y a une dernière accréditation qui n'était pas proposée officiellement parce qu'elle était réservée aux invités, notamment aux réalisateurs et producteurs dont les films étaient programmés, qui donnait un accès libre à la totalité du festival.

---

[1] La présentation des accréditations et des tarifs correspond à ceux valables pour l'édition 2019 des deux festivals.

Les deux festivals étudiés fonctionnent quelque peu différemment puisque tous les événements du CEFF sont payants alors que PCD en propose une partie gratuitement. Les projections sont à peu près au même tarif, mais profiter de toute la programmation du festival revient nettement plus cher dans le cas du CEFF.

Le système d'accréditation est un élément structurant d'un festival de cinéma. En 1955, André Bazin décrivait ce système comme un des rituels festivaliers :

> « Mais l'habit seul ne fait pas le moine, la cléricature nous est conférée par la machine électronique dispensatrice des cartes inimitables permettant de franchir la clôture. Une fois dans les lieux saints cependant, une autre hiérarchie se manifeste ou, si l'on préfère, une différenciation fonctionnelle. Les journalistes ont leurs stalles réservées à l'orchestre entre le sixième et le dixième rang. Les laisserait-on libres, qu'ils s'y dirigeraient en connaisseurs. »[1]

Ce système crée une hiérarchisation entre les festivaliers. Les accréditations peuvent notamment distinguer ceux qui paient de ceux qui ne paient pas pour participer à l'événement, et créer ainsi un groupe privilégié. Ce dernier peut par exemple entrer dans la salle sans attendre, avoir des places réservées, ne pas payer sa boisson, etc. Cette hiérarchisation différencie les publics des festivals : ceux qui ne font qu'y passer de ceux qui y participent plusieurs jours, ceux qui paient et qui ont des objectifs professionnels de ceux qui y sont invités pour présenter leur film ou intervenir durant les masterclass. D'une année sur l'autre, un festivalier peut ne pas avoir la même accréditation et s'en plaindre en constatant qu'il n'a plus accès aux mêmes avantages. La hiérarchisation se ressent ainsi à plusieurs niveaux. D'abord au niveau professionnel, parce qu'un réalisateur programmé au festival (pass invités, VIP) n'a pas la même place qu'un autre réalisateur ou qu'un producteur (pass professionnel). Ensuite au niveau social, parce que quelqu'un qui a les moyens, en termes de temps et d'argent, d'acheter une accréditation donnant accès à tout le festival se distingue par sa carte de quelqu'un qui a une accréditation pour une seule partie du festival, ou un billet pour une seule séance. Cette distinction n'est pas forcément significative du statut social des personnes, cela dépend de la façon dont chacun souhaite fréquenter le festival. Cependant, durant un tel événement, les festivaliers peuvent porter un regard sur les autres qui renvoie à l'idée de « classe sociale ». Les différentes accréditations sont autant de

[1] André Bazin, *art. cit.*

« classes sociales festivalières » qui sont clairement identifiables puisque les spectateurs portent leur accréditation de manière visible quasiment toute la journée. Au CEFF comme à PCD, les pass ont des couleurs différentes et un intitulé qui distinguent formellement chaque groupe et permet de connaître « l'appartenance » de chacun. Emmanuel Ethis écrit que « dans l'espace social festivalier (…), jauger l'interlocuteur que l'on a en face de soi consiste souvent à analyser d'abord son niveau d'accréditation, à mesurer ce à quoi l'autre a droit (accès à des lieux spécifiques, demandes de places) par rapport à son propre statut. »[1] L'accréditation permet d'identifier en un coup d'œil le statut de la personne en face de soi : les privilégiés cherchent parfois à le montrer, les autres veulent repérer les personnes privilégiées dans l'idée d'apercevoir une personne connue ou une personne à qui parler pour enrichir son réseau. Olivier Alexandre décrit la hiérarchisation qui existe dans le milieu du cinéma en différenciant trois groupes : les « *insiders* », les « intégrés » et les « *outsiders* ». A l'échelle des festivals, cette hiérarchisation apparaît au travers des accréditations réservées aux invités V.I.P (« *insiders* »), aux professionnels (« intégrés ») et celles pour les autres (« *outsiders* »). L'auteur dit que le festival est « à la fois le cadre et la finalité » de « l'activité continue de hiérarchisation »[2] qui a lieu dans le monde du cinéma. Le festival cristallise et institutionnalise le phénomène de hiérarchisation des différents acteurs de l'industrie cinématographique. Les strates de cette hiérarchie, surtout les plus hautes, sont à l'apogée de leur statut durant le festival qui les présente et les représente aux yeux des autres.

Il y a un certain prestige à porter son accréditation, qui est accru si l'accréditation donne accès à tout le festival, et encore plus si elle a été offerte. Les festivaliers l'arborent souvent autour du cou même lorsque cela n'est plus nécessaire. Elle sert à entrer dans l'enceinte de l'espace accueillant le festival et dans la salle de cinéma, or les festivaliers la portent souvent une fois entrés, ou dans la rue entre les séances, sur le chemin de l'aller, du retour. Le sociogramme « Des pieds à la tête…petites humiliations festivalières » écrit par Emmanuel Ethis, partage l'expérience festivalière cannoise d'un cinéphile qui a obtenu pour la première fois une accréditation.

> « Depuis hier, il arbore fièrement le badge au revers de sa veste et ne se lasse pas des petits signes d'intérêt fureteurs qu'il croit déceler dans

[1] Emmanuel Ethis (dir.), « Les spectateurs du "troisième cercle" (1) », dans *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, *op. cit.*, p. 155.

[2] Olivier Alexandre, *op. cit.*, p. 180.

> l'attitude de ceux qui n'en ont pas. L'accréditation lui permet d'entrer dans le Palais, c'est-à-dire de franchir le cordon des vigies sans être arrêté. Cela lui plait beaucoup. Il a dû rentrer et sortir pour rien au moins une cinquantaine de fois juste pour tester le pouvoir de sa petite carte en plastique ; mieux, il raffine maintenant le jeu en la dissimulant légèrement dans son bras, histoire de se faire arrêter, de la dévoiler innocemment et de dire « oh pardon ! » au gardien qui lui confirme chaque fois son droit de passage avéré. »[1]

Cet exemple illustre la fierté qu'il y a à arborer une accréditation autour du cou qui indique que l'on « fait partie » de l'événement. C'est un signe de reconnaissance entre festivaliers, et un signe de distinction par rapport aux personnes qui ne l'ont pas. Cela renvoie à la notion « *being there* » développée par Janet Harbord. Les événements peuvent être relayés plus tard, enregistrés de différentes manières, mais le temps du festival reste ancré dans un présent fini.[2] Avec cette perspective, le temps du festival gagne de la valeur. L'accréditation visible fait savoir à tout le monde en un coup d'oeil qu'on est présent, qu'on fait partie des (parfois très) privilégiés qui participent au festival. Les accréditations sont d'ailleurs parfois gardées en souvenir des moments vécus. Ce phénomène est cependant plus visible dans le cas des festivals d'autres régions qui rythment la vie de la ville, alors qu'à Paris cela peut avoir tendance à passer inaperçu. C'est particulièrement le cas pour PCD puisque les festivaliers ne sont qu'au sein des 7 Batignolles en dehors duquel le festival n'existe que très peu. En revanche durant le CEFF, beaucoup de festivaliers vont de salles en salles le long des Champs-Elysées, ou de la salle au métro avec leur accréditation visible. Le phénomène de croisement et de reconnaissance entre festivaliers peut davantage avoir lieu.

Le fait que les deux festivals étudiés aient un système d'accréditation particulièrement développé, au sein desquels se retrouvent les grandes « classes sociales festivalières », démontre de leur rayonnement. Au travers de cette structuration, ils s'inscrivent encore une fois dans la lignée des grands festivals.

C. L'essor du Champs-Elysées Film Festival et de Paris Courts Devant

---

[1] Emmanuel Ethis (dir.), « Les spectateurs du "troisième cercle" (2) », dans *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, *op. cit.*, p. 200.

[2] Olivier Alexandre, *op. cit.*, p. 180.

Le CEFF a connu quelques évolutions mais la plupart des éléments qui caractérisent le festival ont été pensés dès la première édition. Le développement en un rendez-vous annuel attendu est dû à la communication autour de l'événement, au réseau et au bouche à oreille qui permettent de toucher de plus en plus de personnes. Quelques données peuvent témoigner du développement du festival. Le nombre de personnes composant l'équipe organisatrice évolue d'une petite trentaine de personnes les premières années à près d'une cinquantaine ensuite. Le nombre de partenaires est en augmentation constante de la première année où 40 partenaires sont cités, à 2017 où 85 enseignes apparaissent. L'édition 2017 est l'occasion d'évolutions : la compétition des longs métrages indépendants français est créée, deux jurys professionnels sont composés pour remettre un prix à chacune des compétitions, d'autres prix sont créés et les *showcases* sont organisés pour la première fois. Le CEFF connait ainsi des ajustements et des changements mais affirme lors de chaque édition une ligne éditoriale et des objectifs semblables. Les éditoriaux de Sophie Dulac permettent de constater la régularité du festival. En 2012 pour la première édition elle écrit : « Nous, hommes et femmes de culture vendons du rêve au public » ; et elle décrit les Champs-Elysées comme étant la « plus belle avenue du monde »[1]. En 2019, la présidente du festival invite à se retrouver le temps du festival sur « cette belle avenue des Champs-Elysées », et dit que pour faire un bon festival « il faut savoir rêver et partager ses rêves avec le public »[2]. Un article annonçant la 3ème édition du festival commençait ainsi : « le Champs-Élysées Film Festival a su s'imposer dans le paysage culturel en seulement trois ans d'existence et rivalise aujourd'hui avec ses modèles »[3]. L'essor du CEFF est principalement dû aux moyens investis et à la régularité de l'événement qui s'est imposé dès la première édition comme un événement d'envergure.

Concernant PCD, il y a de très nettes évolutions qui démontrent qu'au fil des années, les organisateurs ont travaillé au développement de l'événement, à sa professionnalisation (le festival propose de plus en plus de rendez-vous professionnels, et sa forme devient elle-même plus professionnelle que citoyenne comme elle pouvait l'être les premières années). L'analyse des brochures de PCD depuis 2012 permet de recueillir des données concrètes sur l'essor du

---

[1] Editorial de 2012, publié sur le site internet du festival, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2012/

[2] Editorial de 2012, publié sur le site internet du festival, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2019/

[3] *Warner Bros*, « Que faut-il attendre du Champs-Élysées Film Festival 2015 ? », 05/05/2015, URL : https://www.warnerbros.fr/articles/champs-elysees-film-festival-selection-2015

festival au travers des caractéristiques suivantes : le nombre de projections, de sections et de films en compétition, le nombre de partenaires, de jurys, de prix et enfin la création d'événements en dehors des projections. Les films en compétition sont en constante augmentation, passant de 73 en 2012 à 145 en 2017. Pour la première fois en 2013 chaque section (les films de la compétition sont divisés en sections thématiques) est projetée deux fois au lieu d'une. La compétition évolue également puisque le festival remet 11 prix en 2012, et 20 dès 2014. Ces prix sont remis par deux jurys différents en 2012 (jury officiel et jury presse), et par 9 jurys en 2014 (jury du syndicat de la critique, jury web séries, jury transmedia, jury officiel, jury SACD, jury de courts de pub, jury des jeunes producteurs, jury jeunes et jury enfants). Le festival est soutenu par 43 partenaires en 2012 et connaît un maximum de 75 partenaires en 2014. L'équipe qui travaille pour le festival grandit aussi considérablement et passe de 27 personnes en 2012 à 77 en 2016. Ces données démontrent que l'organisation de PCD s'est professionnalisée édition après édition en proposant plus de films, de projections, de prix et en s'appuyant sur davantage de partenaires et de membres dans l'organisation.

L'évolution du festival réside également dans les événements hors compétition que les organisateurs ont créés et qui donnent au festival une dimension professionnelle. En 2013, le festival propose pour la première fois l'Euro Courts Devant qui propose deux journées de réflexion sur les modes particuliers de (co)production et de diffusion du court métrage et sur sa place dans l'espace européen[1]. En 2014, le festival initie le marché aux producteurs, sous-titré « *speed meeting*, venez trouver votre 1er producteur »[2] : le projet est ainsi d'organiser des rencontres concrètes entre jeunes réalisateurs et producteurs. Ces moments dédiés aux rencontres entre professionnels du cinéma sont inédits sur Paris, les rencontres professionnelles autour du court métrage ayant principalement lieu à Clermont-Ferrand. Ces événements hors compétition font du festival un véritable rendez-vous professionnel parisien si bien qu'en 2015 et 2016, deux brochures au lieu d'une sont conçues. La deuxième est spécialement créée pour les professionnels et répertorie les événements, les rencontres et les contacts des invités, des producteurs et des équipes de films afin de faciliter la mise en contact. PCD est un festival qui est force de nouvelles propositions lors des éditions où cela lui est possible. L'édition 2016 a été plus faste que les organisateurs n'auraient pu l'imaginer. Nathalie Kouper dit à propos de cette édition phare : « On s'est éclatés avec le tapis rouge, les

[1] Editorial de l'Euro Courts Devant dans la brochure imprimée du festival, 2013, p. 100.

[2] Présentation de l'événement dans la brochure imprimée du festival, 2014, p. 113.

ballons (…) C'était une année de dingue. On a fait venir des partenaires, et il y a des gens qui nous ont dit que « c'était Cannes en plus sympa ! ». On a dansé, on s'est éclatés. On a fait halluciner tout le monde ». Rémi ajoute que ce n'était que la 12ème édition, et qu'un si bel événement au bout de 12 ans « ça n'existe pas, d'être parti de si petit et d'arriver si haut ». Cette « folie des grandeurs » a été possible grâce à leur partenariat avec la caisse d'épargne. Ainsi, bien que la ligne éditoriale du festival repose toujours sur les mêmes points clés, les premières éditions ne pouvaient pas laisser imaginer au public ni aux organisateurs une telle évolution.

L'essor, l'engouement et le caractère festif des deux événements témoignent de leur envergure dans le paysage festivalier parisien. Cependant, c'est sûrement ici que réside une des différences fondamentales entre les deux festivals étudiés. Alors que le CEFF est construit sur une base stable dès sa première édition, notamment en termes de programmation, de lieux et de partenaires financiers, PCD est sujet à plus d'aléas, positifs ou négatifs en fonction des partenaires financiers.

III. Deux festivals éloignés dans le paysage parisien

Bien que Paris Courts Devant et le Champs-Élysées Film Festival soient des festivals « classiques » selon les éléments structurants observés, ils présentent tout de même des différences fondamentales, notamment liées aux moyens de financement.

A. 2016 - 2019 : l'instabilité des financements de Paris Courts Devant

Les financements de PCD ont augmenté d'année en année jusqu'en 2016, avant de chuter drastiquement, aussi bien du côté des partenaires publics que privés. Pour avoir une idée de l'effondrement du budget, nous pouvons noter que le budget total de 2019 est plus petit que ce qui a été dépensé en 2016 uniquement pour la location des espaces. Cela correspond à une division du budget par six voire un peu plus en trois ans. C'est ce qui fait de PCD un festival à l'avenir particulièrement incertain malgré l'investissement de ses organisateurs. La plupart des partenariats privés ont été mis en place grâce à la relation

qu'entretenaient Nathalie Kouper et Rémi Bernard avec Julie Gayet. Ils l'ont connue en tant que comédienne et productrice en 2011 et celle-ci leur a permis de développer des partenariats, notamment avec l'entreprise Renault. D'autres partenariats ont été possibles grâce au réseau des organisateurs, comme avec Orange où Rémi connaissait une personne de l'équipe de communication. C'est ainsi que PCD a reçu des soutiens financiers importants jusqu'à l'édition de 2016 pour laquelle Orange a donné 15 000€, Renault 30 000€, la caisse d'épargne 30 000€, Engie 20 000€ et la ville de Paris 30 000€ pour une édition d'un budget total de 300 000€. Rémi Bernard dit à ce propos : « il y a eu une concordance avec Julie qui arrive une fois tous les 10 000 ans. C'est colossal ! Mais ça n'arrive jamais ! Cette espèce d'anomalie intersidérale qui fait que… ». Au-delà de cette chance, ce qui explique que des entreprises telles que Renault et Orange s'intéressent à un festival comme PCD repose sur l'image que renvoie le cinéma : « ça marche sur quoi ? Ça marche que sur le rêve et sur les stars » affirme Rémi Bernard. Les partenaires sont intéressés par les stars et le glamour des festivals dont ils peuvent faire profiter leur marque. Les organisateurs de PCD expliquent qu'au début ils ont eu la chance d'avoir Kad Merad dans leur jury, ce qui a permis à Renault de le photographier devant les voitures de la marque. Les partenaires sont donc ici intéressés par l'association de leur image avec l'image du cinéma. Julie Gayet a rendu possible la venue de stars et le soutien financier de marques telles que Renault qui sont motivées, au-delà de leur lien avec l'actrice, par la présence des célébrités. Ce système reposait donc en grande partie sur l'implication de Julie Gayet dans le festival.

Le premier événement qui a mis en difficulté PCD est la diminution du soutien de la ville de Paris qui est passé de 30 000€ en 2016 à 7 000€ en 2017. Cette réduction a demandé aux organisateurs de changer le lieu car la location des salles du mk2 était trop chère. L'édition de 2017 a ainsi eu lieu uniquement à la BnF, et sur environ cinq jours au lieu de huit. Les aides publiques n'ont cependant jamais été la source de financement principale de PCD. Nathalie explique que jusqu'en 2017, le festival avait essentiellement des partenaires privés contrairement à la plupart des autres festivals de cinéma français, et notamment en dehors de la région parisienne où, selon elle, 90% des festivals reposent principalement sur des subventions publiques. Elle dit que les financements privés représentaient 80% du budget de leur festival. Certains des partenaires privés les plus importants se sont retirés petit à petit, dont Orange un mois avant le festival puis Renault. Nathalie et Rémi expliquent que c'est un grand réseau, une société hiérarchisée dans laquelle tout le monde se connaît et se parle : « il

faut que tu appelles untel qui connaît untel qui connaît untel, et puis tu t'aperçois que si tu n'as pas le 06 du grand patron ça ne marche pas. Il faut un carnet d'adresses long comme ça pour faire de la recherche de financements, qu'on n'avait pas, et qu'on n'a toujours pas d'ailleurs. » Si le carnet d'adresses permet de démarcher un partenaire, il amène avec lui d'autres partenaires parce qu'ils se connaissent. Mais ce système est à double tranchant, car lorsque l'un part, les autres le suivent également. C'est ce qu'il s'est passé lorsque Julie Gayet a cessé peu à peu d'être dans l'actualité : l'année suivante les partenaires sont partis. Rémi Bernard ajoute que « les gens avaient fait le tour de ce que [le festival] pouvait proposer, ils ont vu que c'était un festival de courts métrages, et même prestigieux, ça restait un festival de courts métrages. »

Le festival se trouvait dans une situation délicate : les organisateurs ne pouvaient plus embaucher qui que ce soit, les emplois qui arrivaient à leur fin ne pourraient pas être renouvelés, Nathalie était en CDI mais elle n'était plus payée et s'était mise au chômage avant le festival de 2017 et Rémi était sous contrat aidé. Cette chute libre des financements a continué après l'édition de 2017. Rémi explique qu'ils tournent autour de cette difficulté à financer le festival depuis sa création. Il qualifie la période plus aisée qu'ils ont connue d' « anomalie » parce que « c'est réellement l'inverse de la normalité », mais il affirme que le reste du temps, ils sont confrontés à une réelle impossibilité à financer leur festival.

B. <u>Des logiques partenariales différentes</u>

Les deux festivals étudiés comptent sur de nombreux partenariats privés, contrairement à d'autres événements. Cependant, les partenariats développés avec des entreprises privées ne sont pas de même nature, et cela influence le ton de l'événement.

Tout d'abord, le nombre de partenaires que les festivals présentent sur leur site internet est différent : en 2019, le Champs-Élysées Film Festival en comptait 59 alors que Paris Courts Devant en comptait 34. La comparaison qui suit prend appui sur la dernière édition du CEFF (en 2019) et sur les trois dernières éditions de PCD (celles de 2016, 2017 et 2019), la dernière n'étant pas représentative des partenariats que le festival a pu avoir par le passé.

Les principales sources de financement

Après s'être auto-financé, Paris Courts Devant a développé des partenariats privés, et dans un troisième temps des partenariats publics. Parmi ces derniers, il y a la région Ile-de-France, le ministère de la culture (Drac) Ile-de-France et la mairie de Paris. En 2016, le festival avait également le soutien de la mairie du 17ème arrondissement, de l'administration publique Wallonie-Bruxelles International (WBI) et du Centre Wallonie-Bruxelles à Paris (centre culturel). Les partenaires belges s'expliquent par la programmation de l'année 2016 qui mettait à l'honneur la Belgique. PCD a eu des partenariats semblables avec des ambassades et des institutions étrangères (espagnole, néerlandaise, canadienne, italienne, suédoise, slovaque, polonaise, etc.) parce que la compétition internationale présentait des films de nombreux pays. L'absence de la catégorie « institutions étrangères » en 2019 prend sens puisque PCD ne se présente plus comme étant un festival international. L'événement regroupait ses financements privés dans la catégorie « Entreprises » jusqu'en 2017. Cette année-là, le festival comptait encore trois partenaires privés : la Caisse d'épargne Ile-de-France, Dell EMC et Engie.

Les seuls partenaires publics du Champs-Élysées Film Festival sont la ville de Paris et la mairie du 8ème arrondissement. En tant que festival dédié au cinéma indépendant américain, il compte également parmi ses partenaires l'ambassade des Etats-Unis. Les partenaires officiels du CEFF incluent le Publicis groupe, la Banque transatlantique Luxembourg, Metrobus, l'hôtel Panache (4 étoiles), l'hôtel Vernet (5 étoiles) et Digitick. Nous pouvons supposer que les deux hôtels accueillent par exemple les invités venus des Etats-Unis pour l'occasion. Le Publicis groupe et la Banque transatlantique peuvent être les principales sources de financement du festival. La Banque transatlantique participe entre autres à la dotation des deux prix du jury (pour le film américain et pour le film français) à hauteur de 11 000€, remis au distributeur du film français, et à un distributeur français qui a un an pour acheter le film américain. Le Publicis Groupe est quant à lui au coeur de la création du festival et l'immeuble Publicis (son cinéma et son *rooftop*) en est le point de rencontre principal. Le CEFF s'appuie moins sur les aides publiques allouées aux projets culturels que sur quelques financeurs privés importants.

Les lieux partenaires

En 2016 et en 2017, Paris Courts Devant a eu lieu dans les salles du Mk2 Bibliothèque ainsi qu'à la BnF et seulement en 2017 au Batofar, une salle de spectacle située juste à côté des salles de projection du festival. Depuis l'édition de 2019, les événements liés à PCD se déroulent au cinéma les 7 Batignolles. Ces trois dernières éditions se sont déroulées dans très peu de lieux, proches les uns des autres, chacun disposant d'espaces de discussions à la sortie des salles. Contrairement à PCD désormais lié à un seul cinéma, le Champs-Élysées Film Festival se déroule dans de nombreux lieux sur un rayon de cinq kilomètres. Le CEFF présente les lieux partenaires dans les catégories « partenaires officiels » et « partenaires professionnels ». Y figurent le théâtre Marigny, le Mona Bismarck American Center, les salles de cinéma des Champs-Elysées : le Balzac, le Publicis cinéma, le Gaumont Champs-Elysées, Le Lincoln et UGC (George V).

Les médias partenaires

En 2019, Paris Courts Devant compte parmi ses partenaires médias deux chaînes de télévision, France Télévisions et TV5 Monde, ainsi que le magazine *Bref* spécialisé dans le court métrage (qui n'avait plus été partenaire depuis 2015) et NVTL Podcast. Ce dernier a été créé par des étudiants pour un travail universitaire et a couvert quotidiennement l'événement avec un espace radio au sein des 7 Batignolles. France 2 (le groupe France TV) constitue le prix « France 2 - Histoires courtes » qui permet l'« accompagnement sous forme d'un pré-achat à l'un des projets lus lors de la séance de scénarios vivants de courts métrages non tournés »[1], et TV5 Monde offre 1 500€ au gagnant du prix du jury. En 2016 il y avait davantage de partenaires divisés en deux catégories : les « diffuseurs » (Canal+, France Télévisions, TV5 Monde et OCS) et les « médias » (Libération, Télérama, Le Bonbon et France Culture). En 2017, le festival avait perdu quatre de ces partenaires mais avait développé des partenariats avec des médias spécialisés dans le cinéma : Sens Critique, Ecran Total, Bellefaye ! et Clap !.

Les médias partenaires du Champs-Élysées Film Festival sont divisés en deux catégories : les « partenaires médias » et les « collaborateurs médias ». La première catégorie regroupe les journaux, les sites internet (spécialisés dans le cinéma, la culture, les sorties à

[1] Description de la dotation dans la brochure imprimée du festival, 2019, p. 28.

faire sur Paris), les revues spécialisées, les chaînes de télévision et les radios : L'Obs, Télérama, Allociné, Konbini, Le Bonbon, Sens Critique, Filmmaker Magazine, Transfuge, Première, Le Film français, France TV, France Culture. La seconde catégorie regroupe des sites internet qui partagent des « bons plans », relaient l'offre culturelle et touristique sur Paris. Elle regroupe les sites de Paris Je t'aime, l'Office du Tourisme de Paris, Que faire à Paris, Ciné Balade, Artistikrezo, Culture Secrets et les sites anglophones *American Library in Paris* et *Lost in Frenchlation* (spécialisé dans le partage du cinéma français à l'étranger). Il y a également l'Alliance française Paris Ile-de-France, organisation internationale spécialisée dans l'apprentissage du français, et Cinemads, une agence de distribution. À partir de ces deux listes, il est possible d'envisager que la première concerne les médias qui écrivent des articles ou réalisent des chroniques sur l'événement, s'y déplacent, réalisent des interviews ; alors que la seconde regroupe principalement des sites internet dont le rôle est de relayer les informations relatives au festival afin d'en faire la promotion en amont (voir annexe 2).

Bien que les deux événements aient eu certains partenaires médias en commun, le CEFF met davantage l'accent sur la communication avec une vingtaine de partenaires tandis que PCD en avait 8 lors de son édition phare en 2016.

Les partenaires alimentaires

La brochure de l'édition 2019 de Paris Courts Devant ne présente aucun partenaire alimentaire bien qu'il y ait eu un traiteur lors de la soirée de clôture, ainsi qu'une marque de champagne mise en avant. Auparavant, le festival présentait la catégorie « Nourritures terrestres » qui comptait le restaurant Wepler depuis 2012, et Nespresso depuis 2014. En 2016 et en 2017 d'autres marques étaient présentes comme Laurent Perrier (champagne), Gallia (bière), Grolsch (bière), Blendbow (cocktails).

La catégorie des « fournisseurs officiels » du Champs-Élysées Film Festival est composée quasi exclusivement de marques de nourriture et de boisson qui interviennent à différents moments du festival : Jenlain (bière), Virginie T. (champagne), Caron (café), Osmane (thé), Pressade (jus de fruits), Gr'in (boisson énergisante) et La Mère mimosa (granola). La plupart des marques citées apparaissent de deux manières différentes. Des échantillons peuvent être mis dans les sacs offerts aux invités (sachet de granola, capsules de café, boîte de thé, brique de jus de fruits). Les marques peuvent aussi être exposées sur une table à l'entrée du *rooftop*, ainsi qu'au bar pour le champagne et la bière. A part la marque de

champagne qui est présente à plusieurs reprises durant l'événement, les produits ne sont pas tous les jours disponibles. Quelle que soit la manière dont les produits fournis sont utilisés et mis à disposition du public durant le festival, cela permet de donner de la visibilité aux marques. En choisissant certaines marques plutôt que d'autres, le CEFF s'inscrit dans une certaine tendance et un certain *standing*. En effet, la marque de champagne est d'une gamme assez haute et toutes les autres marques sont choisies avec attention : elles sont françaises (Caron), 100% naturelles (Gr'in), ou bio (Pressade). Le CEFF a développé plus de partenariats que le strict nécessaire pour le déroulement des soirées du festival. Ce sont des partenariats qui renforcent le prestige et la dimension haut de gamme de l'événement qui devient par ce procédé un réel support publicitaire pour les marques exposées au sein de l'espace du festival.

Les partenaires professionnels

Les deux festivals ont une catégorie dédiée aux partenaires professionnels qui regroupe à la fois des établissements scolaires, d'autres événements cinématographiques et des entreprises privées. Du côté du Champs-Élysées Film Festival, il y a l'école privée ESRA, l'université DePaul de Chicago et l'université Sorbonne-Nouvelle Paris 3. L'ESRA propose à ses étudiants de couvrir les journées du festival en réalisant des vidéos, des interviews et des courtes vidéos qui sont projetées au début des séances. La Sorbonne-Nouvelle est en partenariat avec le CEFF parce que l'association Objectif Censier, qui organise le festival de courts métrages de l'université, est chargée de constituer le jury étudiant du CEFF parmi les étudiants en cinéma de l'université. Le CEFF participe en retour à la constitution des prix du festival Objectif Censier. Enfin il y a trois entreprises privées : TitraFilm, une société de sous-titrage et de doublage, Le Cab, service de chauffeurs et Ibis, marque hôtelière. Ces dernières marques font partie des partenaires professionnels dans la mesure où ils apportent certainement une aide logistique, concrète durant le festival.

Les catégories « support », « sociétés de production » et « industries techniques » de Paris Courts Devant correspondent au même type de partenariats. La catégorie « support » regroupe deux festivals partenaires de PCD, Off-courts Trouville et Objectif Censier, ainsi que deux sociétés, Hill Valley et Script Services. Le premier festival offre à PCD une semaine de résidence artistique au Studio Off-Courts à Trouville au gagnant du prix des Petits Courts Devant. L'association universitaire Objectif Censier est chargée de constituer le jury étudiant

de PCD parmi les étudiants en cinéma de la Sorbonne-Nouvelle et en retour PCD participe à la constitution des lots pour les lauréats d'Objectif Censier. Hill Valley est une agence de communication spécialisée dans le cinéma, et Script Services propose un service de relecture et d'accompagnement à l'écriture de scénarios. Paris Courts Devant est également en partenariat avec quatre sociétés de production : Cow Prod, Yes Sir, E.N.D. et Cube Creative Productions. La catégorie des industries techniques regroupe les sociétés qui apportent un soutien logistique au festival en louant du matériel, ou qui participent à la dotation des prix. Pour l'édition 2019, Vantage a constitué le premier prix du festival, le Grand Prix Paris Courts Devant, en offrant 12000€ de location de matériel durant une semaine. RVZ a offert 1000€ de location matériel au prix du jury étudiant, Vantage et Tapages & Nocturnes ont respectivement offert 3000€ de location de matériel sur une semaine et 1000€ de location de matériel son pour le prix du cher public.

Les deux festivals ont des partenaires professionnels semblables (PCD a aussi été en partenariat avec l'ESRA) mais diffèrent une fois encore dans la finalité de certains partenariats. En effet, le CEFF a développé des partenariats professionnels logistiques dont PCD ne fait pas usage tels que le service de chauffeurs et les hôtels, et PCD a développé des partenariats avec des entreprises de matériel et des boîtes de production auxquelles le CEFF ne fait pas appel.

Les créateurs du Champs-Élysées Film Festival

Chaque événement a une catégorie de partenaires qui ne trouve pas d'équivalent chez l'autre. Cela consolide les différences entre les deux événements.

La catégorie des « créateurs officiels » du Champs-Élysées Film Festival regroupe toutes les marques qui ne traitent pas de cinéma ni de culture, et qui interviennent à un autre niveau de l'événement. Il y a des marques de produits cosmétiques, de joaillerie, de maroquinerie et d'accessoires : MAC, Skin Regimen, Davines, Joa Paris, La Môme bijou, Ashoka et Petusa. Ce ne sont pas des marques qui soutiennent financièrement un festival comme peut le faire Renault pour Paris Courts Devant par exemple. Au-delà de populariser leur marque par la présence de leur logo sur le site internet du festival et d'autres supports de communication, les marques ponctuent le festival en fournissant une multitude de produits qui sont offerts aux festivaliers à certains moments, notamment lors de la soirée d'ouverture

ou du brunch le dimanche. Les trois marques de beauté offrent par exemple des rouges à lèvres, des shampoings, des gels douche, des masques pour les cheveux et des crèmes. Les produits sont donnés à la sortie par des membres de l'équipe du festival dans des sacs qui peuvent également contenir des goodies aux couleurs du CEFF comme un décapsuleur ou des pins. Il peut aussi y avoir des échantillons des partenaires alimentaires. Les marques ont intérêt à donner des échantillons des produits dans le cadre d'un festival de cinéma pour populariser leur marque. Une partie des festivaliers peut tester les produits et garder leur référence afin de les acheter par la suite. Le fait que le CEFF ait des produits milieu de gamme voire haut de gamme donne un certain prestige aux soirées. Cela participe pleinement à donner le ton du festival : chic, raffiné, luxueux. C'est un moyen de plaire, de flatter le public qui a l'impression de participer à un événement unique, d'être d'une certaine manière privilégié. PCD a eu ce type de partenariat avec la marque Nuxe uniquement.

Les partenaires institutionnels et associatifs de Paris Courts Devant

Chaque année, la catégorie « institutions et associations » de Paris Courts Devant est la plus fournie. Le festival a développé et maintenu de nombreux partenariats qui ont pu être reconduits en 2019. Ce sont des partenaires en rapport avec le cinéma : la Société des Réalisateurs de Films (SRF), la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem), la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), la Maison du film court qui propose des aides à la production et à la promotion des films, les Actrices et Acteurs de France Associés (AAFA), l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes (Adami), l'Association des Responsables de Direction Artistique (ARDA), la Fédération des Jeunes Producteurs Indépendants (FJPI), le CNC Talent qui est un fonds d'aide pour les créateurs vidéo sur internet. Il y a ensuite la Commission Supérieure Technique (CST) de l'image et du son qui réunit les techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, Emergence qui soutient les réalisateurs dans leur premier projet de long métrage et la copie privée (une exception qui est faite au droit d'auteur). PCD a ainsi développé de nombreux partenariats avec les sociétés et associations des différents métiers du cinéma. La SACD remet le prix SACD du scénario et le CNC Talent offre une bourse au gagnant du prix éponyme[1]. En 2019, PCD distingue les associations d'auteurs des autres en créant une catégorie à part qui

[1] Précision dans la brochure du festival 2019, p. 28 : cette bourse permet à l'auteur de développer son scénario de long métrage dans le cadre d'une résidence ou structure d'accompagnement de son choix.

comprend Séquences 7, la Maison des scénaristes et les Lecteurs anonymes. Ce sont chacune des associations dont les objectifs font écho à ceux de PCD puisque le festival organise des temps d'échanges et de rencontres entre auteurs et producteurs, des pitchs de projets, des lectures de scénarios etc., ce qui permet de mettre en avant ces métiers tout en participant activement à la création de nouvelles collaborations. Cette catégorie de partenariats souligne la volonté du festival de mettre au maximum en relation les corps de métiers du cinéma et de créer une réelle dynamique professionnelle autour du festival.

Les moyens de financement des deux événements soulignent la difficulté pour un festival d'être financé. En effet, les difficultés rencontrées par Paris Courts Devant sont dues au fait que le festival est dépendant financièrement de l'engagement d'entreprises privées et de collectivités publiques dans le projet. Chaque année, cet engagement peut être revu à la baisse voire suspendu. Le Champs-Élysées Film Festival lui est indépendant dans la mesure où sa principale source de financement semble être celle du groupe Publicis. Si le CEFF n'a pas de perte de partenaires importants, et donc moins de problèmes de financement que PCD, c'est aussi probablement grâce à Sophie Dulac, son influence, et l'appui du Publicis Groupe qui intéressent les entreprises privées partenaires. PCD est quant à lui dépendant de la générosité des entreprises privées démarchées. Cet aspect fait écho avec les fragilités financières des festivals de cinéma développées dans le deuxième chapitre.

Les deux festivals ne conçoivent pas les partenariats de la même manière et ne mettent donc pas l'accent sur le même type de partenaires. Le CEFF sollicite moins d'aides publiques que PCD. Il effectue un travail de communication de grande ampleur via de nombreux médias et dans toute la ville en utilisant des panneaux publicitaires (dans la rue, le métro) alors que PCD a des moyens plus restreints en la matière. Alors que PCD développe des partenariats quasiment toujours en lien avec le cinéma, d'une manière ou d'une autre, le CEFF étend ses partenariats à d'autres univers (la mode, la beauté, l'hôtellerie), avec des marques qui permettent d'offrir des cadeaux. Cela permet de maintenir une aura autour du cinéma et de l'événementiel cinématographique, alors que le développement de partenariats avec des associations en lien avec le cinéma reste directement et uniquement au service de la création cinématographique et des professionnels. Dans les deux cas, ce sont des choix qui participent pleinement à construire et à entretenir l'image de chacun des festivals.

C. Deux atmosphères, deux expériences

Tous les aspects développés jusqu'ici - la création, l'identité visuelle, la ligne éditoriale, les partenaires des événements -, ont un impact sur l'expérience festivalière. Selon le lieu, la période de l'année, l'ambiance et la programmation, un festival regroupe un public différent et peut être fréquenté de différentes manières.

Le public

A partir des échos du public de novembre 2019, Paris Courts Devant est un événement qui attire beaucoup de professionnels. Une des raisons qui a pu être donnée est que c'est un festival qui, tout en étant exigeant, garde une ambiance conviviale. Les festivaliers attribuent cette bonne ambiance à l'équipe du festival et aux organisateurs accueillants et chaleureux.

Beaucoup de professionnels sont présents : quel que soit leur métier, ce sont des moments de rencontre propices à la création de nouveaux projets. Une des organisatrices prend plaisir à raconter l'anecdote d'un jeune qui « traînait » tous les ans durant le festival et qui a fini par se faire une place dans le monde du cinéma en tant qu'acteur. Le fait que le festival donne de l'importance aux spectateurs professionnels et se construise comme un lieu privilégié de rencontres se confirme au vu du nombre d'accréditations professionnelles, achetées ou offertes. Certains professionnels comme les réalisateurs et les équipes des films sélectionnés pour le festival ont une accréditation offerte. D'autres en achètent une et leur participation à l'événement fait partie de leur journée de travail. La salle de la cérémonie de clôture était quasiment intégralement remplie d'invités et de professionnels. Certains avaient profité du festival les jours précédents et d'autres venaient juste à cette occasion.

Le public de PCD est également composé de cinéphiles (amateurs, étudiants en art) et de groupes scolaires. Les étudiants en cinéma ont tout intérêt à participer à ce genre d'événements en parallèle de leurs études pour enrichir leur culture et rencontrer des professionnels du milieu. Le festival y accorde de l'importance au travers du prix du jury étudiants, composé d'étudiants en cinéma, qui récompense un court métrage de la compétition. C'est une occasion pour quelques étudiants intéressés de s'investir dans le festival et d'enrichir leur parcours par une expérience originale. Durant la semaine, des groupes scolaires participent également aux projections du festival qui dédie un prix au jeune

public : les enfants décident du film qui recevra le prix des Petits Courts Devant. Certains enfants sont susceptibles de revenir avec leurs parents durant le week-end par exemple.

PCD a ainsi certains publics cibles du fait de sa programmation et des prix qu'il décerne. Ces publics sont particulièrement à même de participer au festival de manière intensive, c'est-à-dire pour plusieurs projections ou rencontres sur la durée de l'événement. Les organisateurs soulignent tout de même que la fréquentation assidue du festival est extrêmement rare parce que sur Paris, même les plus intéressés ne peuvent pas y consacrer tout leur temps. Cette constatation renvoie aux pratiques culturelles particulières sur Paris, observations développées dans le deuxième chapitre. PCD essaie également de toucher un public local, c'est-à-dire les habitants du quartier des Batignolles et du 17ème arrondissement. Il est cependant difficile de savoir si beaucoup de spectateurs du quartier ont découvert le festival et y ont participé en tant qu'événement de quartier.

Concernant le Champs-Élysées Film Festival, les chiffres présentés sur le site internet font état de 25 000 spectateurs dont 1 000 accrédités pour l'édition de 2018, ce qui ne représente que 4% des spectateurs. La plupart d'entre eux participeraient ainsi aux projections et aux masterclass en achetant des billets à l'unité.

Selon les observations réalisées durant l'édition de 2019, le public des projections semble être constitué de spectateurs de tous âges à partir de la vingtaine d'années. Il semble y avoir peu d'enfants, de familles et de groupes scolaires. Les personnes qui profitent du *rooftop* en soirée semblent en particulier être les professionnels et les invités du festival. Il peut également y avoir des jeunes intéressés par les *showcases* qui mettent en avant des artistes de la scène musicale indépendante.

Du fait du ton donné à l'événement, le public du CEFF est assez chic : les festivaliers sont particulièrement bien habillés lors des soirées. Le festival met en effet en avant certains chiffres significatifs de l'ambiance : 8 soirées, 25 tapis rouges, 7 *showcases* et 4 *DJ sets*[1]. Ces moments hors projections sont en théorie ouverts à tous mais leur nombre de places est limité. L'accès au *rooftop* pour un spectateur qui n'est pas un invité peut se faire uniquement tôt, à l'ouverture, ou lorsque d'autres sortent. Ces moments hors du commun semblent « réservés à une élite ».

[1] Chiffres publiés sur le site internet du festival pour l'édition 2018.

L’expérience de Paris Courts Devant

Le cinéma des 7 Batignolles accueille l’ensemble du festival Paris Courts Devant : les soirées d’ouverture et de clôture, les projections, les tables rondes, les lectures de scénario, etc. Cela a un effet sur l’expérience des festivaliers. Les festivals ont souvent lieu dans plusieurs cinémas et espaces culturels, mais PCD investit uniquement les espaces de ce cinéma : certaines salles de projection ainsi que le hall sont réservés au festival et un espace est réservé à l’installation de la radio du festival. Le hall est en réalité un *coffee shop* : il s’agit d’un grand espace lumineux disposant de fauteuils et d’un bar (image n° 6). C’est un espace essentiel pour le festival dans la mesure où il permet d’organiser certaines masterclass, les concerts, les cocktails d’ouverture et de clôture, mais aussi d’accueillir les spectateurs avant et entre les séances et de projeter toute la journée la programmation de l’événement sur un grand écran. Le cinéma a aussi la particularité d’avoir une entrée par le hall, et une autre à l'étage d’en dessous donnant sur une rue en contrebas, ce qui en fait un lieu de passage et un raccourci pour certaines personnes. Ces dernières sont susceptibles de passer au moment d’une masterclass et d'y rester quelques minutes. C’est un avantage pour PCD qui peut ainsi toucher un public de proximité. Le cinéma est particulièrement propice aux discussions entre les séances, davantage que d’autres espaces où les spectateurs sortent de la salle de cinéma dans la rue directement. Nathalie Kouper souligne qu’ils sont très attachés à ce lieu adapté aux rencontres, qui permet aussi à l'équipe du festival de manger sur place car le cinéma dispose d'une cuisine. Le cinéma des 7 Batignolles semble ainsi correspondre idéalement aux besoins du festival.

Image n° 6 : Le coffee shop *des 7 Batignolles, lieu de rencontres pour Paris Courts Devant.*
© Benoît Linero

En tant que membre des bénévoles de Paris Courts Devant, j'ai pu observer certains détails. De nombreux festivaliers, notamment professionnels, aiment à préciser qu'ils sont des habitués de l'événement, qu'ils connaissent son fonctionnement et ses organisateurs. Certains demandent leur accréditation comme si nous (les bénévoles) n'attendions qu'eux, comme si nous connaissions nécessairement leur nom. D'autres nous demandent où sont les organisateurs parce qu'ils veulent les saluer ou leur parler, nous font remarquer que le système d'accréditation a changé depuis la dernière édition et qu'avant ils en avaient une autre (sous-entendu une meilleure). Un habitué qui participe à plusieurs journées peut finir par nous saluer amicalement, nous demander comment se déroule le festival, etc. La qualité d' « habitué » du festival conduit certains spectateurs à discuter avec nous de leur vie ou de l'histoire de l'événement et de ses organisateurs alors que nous ne nous connaissons pas. Ce phénomène démontre qu'au fil des années, il y a un noyau d'habitués bien identifiable qui s'est constitué autour du festival.

Durant l'événement, j'ai croisé un ami comédien d'une soixantaine d'années. Au cours de notre brève discussion, il me dit venir chaque année s'il le peut. Il était avec des connaissances, trois ou quatre autres personnes, et venait assister à une lecture de scénario. Pour un comédien, le festival est l'occasion d'entretenir et d'élargir son réseau, parfois de trouver des opportunités de collaborations. Une lecture de scénario peut par exemple conduire à rencontrer le scénariste et parfois à se faire connaître comme étant intéressé pour jouer un des rôles. PCD est concrètement un rendez-vous pour tous les professionnels intéressés par le court métrage, des producteurs aux comédiens en passant par les réalisateurs. Aussi bien pour le public professionnel que pour les autres, et pour l'équipe organisatrice, bénévoles inclus, le festival est un moment convivial, festif et relativement décomplexé.

L'expérience du Champs-Élysées Film Festival

Emmanuel Ethis entame son chapitre sur le festival de Cannes en citant Edgar Morin, qui décrit pour la première fois en 1955 le « hors projection » de l'événement : « Il est bien connu que le véritable spectacle du Festival n'est pas celui qui se donne à l'intérieur, dans la salle de cinéma, mais celui qui se déroule à l'extérieur, autour de cette salle »[1]. Cette idée

[1] Emmanuel Ethis, *La petite fabrique du spectateur : être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*, Éd. universitaires d'Avignon, 2011, p. 49.

pourrait également s'appliquer au Champs-Élysées Film Festival dont le « hors projection » est riche d'événements extraordinaires et regroupe de nombreuses personnalités.

La vue d'exception qu'offre le *rooftop* du festival nous (le jury étudiant) avait été décrite toute l'année universitaire par les personnes qui avaient déjà vécu l'expérience. Le *rooftop*, la vue sur l'Arc de Triomphe, le coucher de soleil, le champagne : « vous verrez, c'est fou ! ». Nous avons eu la chance d'être sélectionnés pour constituer le jury étudiant de la 8ème édition. Si je n'avais pas été jury, je n'aurais pas osé passer la porte en verre du Publicis, je n'aurais pas pris l'ascenseur ni monté les quelques marches recouvertes d'un tapis rouge pour arriver sur le fameux *rooftop*. Et si je n'avais pas été avec des amis, peut-être aurais-je participé à une soirée, par curiosité, mais je n'aurais certainement pas profité tous les soirs car la solitude peut très vite se faire sentir. En tant que membres d'un des jurys du festival, nous avons pu avoir l'impression que la plupart des personnes sur le *rooftop* se connaissaient, ou du moins se reconnaissaient, et que nous ne serions pas susceptibles de faire beaucoup de nouvelles rencontres. Lorsque l'on ne connaît personne, qu'on découvre pour la première fois ce genre de soirées « V.I.P », il est possible de ressentir une honte d'être seul, de ne pas être assez sociable, de ne pas avoir un large réseau et de passer pour quelqu'un qui n'a pas de connaissances dans le milieu. C'est important d'être entouré, comme si apparaître seul à un moment ferait perdre à la personne de sa valeur sociale. On peut ostensiblement montrer qu'on cherche quelqu'un pour ne pas passer pour un « étranger ». Ce sentiment de malaise, ou cette crainte d'être mal vu a un lien avec l'ambiance et les spectateurs du festival. L'ambiance générale résonne ainsi comme étant une soirée « privée » davantage qu'une soirée ouverte à tous les spectateurs. La soirée d'ouverture de la 8ème édition était d'ailleurs organisée de sorte que certaines personnes pouvaient entrer dans un second espace seulement s'ils avaient le bracelet VIP. Pour des amateurs de festivals, le fait de pouvoir aller à ce genre de soirée peut être plaisant, mais il est difficile de rencontrer des personnes et de créer des contacts. Il y a différents petits groupes de personnes qui ont l'air de se connaître, qui discutent et se présentent les unes aux autres. Les festivaliers profitent de l'événement pour réactiver et entretenir les liens mais ce n'est pas l'endroit où se faire un réseau si on ne connait pas déjà du monde, au moins une personne (de l'organisation, un réalisateur, un invité, etc.), qui peut nous introduire auprès d'autres. Si nous avons participé à toutes ces soirées, c'est parce que nous formions le jury étudiant et que nous étions entre amis. Alors que comme n'importe qui nous sommes légitimes à demander un verre au bar, nous hésitions à nous en approcher. Même au bout du troisième jour de festival, certains d'entre nous

n'osaient toujours pas aller seul au bar. Nous avons constamment ressenti ce besoin d'être au moins à deux lorsque nous nous déplacions, de ne pas se sentir seul ni apparaître seul aux yeux des autres. Cela fait écho au propos introductif d'Olivier Alexandre sur le monde du cinéma qui aime se donner à voir mais qui « se laisse difficilement approcher »[1]. Durant les moments « hors projection », nous avons été spectateurs du monde du cinéma (chanceux d'être assis au premier rang), davantage que des acteurs de celui-ci. Nous l'avons vu de très près mais nous ne l'avons que très peu « approché ». En observant les personnes sur le *rooftop*, nous nous sommes rendus compte que nous étions entourés de personnes plus âgées que nous qui avons la vingtaine, des personnes plus installées dans le milieu du cinéma, souvent mieux apprêtées que nous. Autant d'éléments qui peuvent jouer sur la confiance en soi de toute personne qui ne réunirait pas ces critères vestimentaires, d'âge et de profession.

Nous avons pu aussi observer une hiérarchie au sein des différents jurys du festival. Nous avons eu la chance de découvrir l'événement, les films, et d'en profiter gratuitement contrairement à d'autres spectateurs dont nous faisons habituellement partie. C'est déjà extraordinaire pour nous mais nous ressentions que c'était « suffisant » parce que nous étions justement des étudiants, et non des professionnels reconnus. Le jury officiel (ou d'autres jurys du festival) composé de personnalités du cinéma a accès à certaines salles, n'a pas la même accréditation, etc. Il y avait par exemple une salle à côté du *rooftop*, comme une loge, où le jury pouvait manger avant ou après une séance. Arrivés devant l'entrée de la salle, l'accès nous est refusé car la salle est réservée « aux membres du jury et aux invités ». Le réalisateur qui parrainait notre jury a quant à lui eu accès à cette salle. La différence entre notre jury et le jury officiel est également marquée par les accréditations. Alors qu'ils avaient un badge couleur « V.I.P. », nous avions le badge bleu, couleur « professionnel » avec la mention « jury étudiant » inscrite dans la case « société/film ». Lors de la soirée de clôture, la personne responsable de nous donner nos bracelets nous a tendu des bracelets dorés, couleur « V.I.P. ». Nous aurions dû avoir le bracelet rouge qui correspond aux professionnels, différent encore du bracelet pour les autres spectateurs. Quelques minutes plus tard, elle est revenue vers nous en nous disant qu'elle avait fait une erreur. Alors même que les soirées sont ouvertes à tous, la classification qui se retrouve à travers les bracelets et les accréditations souligne l'ambiance « élitiste » du festival, qui fait écho à l'image des tapis rouge et des soirées « à l'américaine ». Ce ne sont que des détails qui ne gâchent pas le plaisir de découvrir des films, mais ces observations prouvent la présence d'une hiérarchie profondément ancrée dans le

[1] Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception : écologie du cinéma français*, *op. cit.*, p. 14.

dispositif festivalier. Elle existe entre les festivaliers : entre ceux qui ont une accréditation ou non, et entre ceux qui ont une meilleure accréditation que d'autres. Parmi les festivaliers privilégiés, il y a en quelques sortes des « privilégiés connus », qui ont l'habitude de ce statut, et des « privilégiés chanceux ».

L'expérience du festival est à son apogée lors des quelques moments d'exception qui finissent de donner une image haut de gamme à l'événement. Il y a notamment le brunch le dimanche midi au Mona Bismarck American Center dont l'intérieur est luxueux, un espace réservé au service du champagne, un glacier artisanal, un trio de jazz et des tables dans un beau jardin. L'entrée s'y fait uniquement sur invitation et chacun repart avec un sac de cadeaux. Les lieux qui accueillent ces événements sont photogéniques, ils appellent naturellement à s'y prendre en photo, et l'envie de le partager sur les réseaux sociaux, de se montrer dans ce cadre hors du commun, est irrésistible pour certains (voir annexe 3). C'est ce qui fait dire à l'organisateur de PCD, Rémi Bernard, que le CEFF est « *the place to be* » pour les « parisiens mondains ». Dans cet univers festivalier, le fait de « faire partie » de l'événement dont les conditions ne pourront jamais être recréées à l'identique (de le faire savoir), et donc de participer à quelque chose d'unique et d'extraordinaire est une idée qui prend particulièrement sens ici.

D. Champs-Élysées Film Festival et Paris Courts Devant face à la crise sanitaire

Les deux festivals ont réagi plus ou moins différemment aux annonces successives concernant la culture et les salles de cinéma. Afin de compléter la partie du deuxième chapitre concernant les difficultés des festivals en 2020 et en 2021, et leur adaptation en ligne, il est possible d'analyser en particulier les choix qui ont été faits par les deux festivals étudiés. Comment leur édition s'est-elle déroulée en 2020 ? Quelles ont été les positions des organisateurs ?

L'adaptation au contexte particulier

Le Champs-Élysées Film Festival était prévu comme chaque année pour juin 2020. La fermeture des salles de cinéma et le premier confinement mis en place en France en mars

2020 ont bouleversé l'organisation habituelle. L'équipe travaillant pour l'événement a dû faire un choix durant une période de doute quant à la reprise des activités culturelles et notamment des activités culturelles. Dès le 23 avril 2020, la transformation de l'événement en version numérique est annoncée sur les réseaux sociaux. Alors que le CEFF devait avoir lieu du 16 au 23 juin, il est avancé d'une semaine et annoncé du 9 au 16 juin. C'est un choix étonnant dans une période où tous les événements sont reportés ou annulés, mais Sophie Dulac, dans une interview pour FrenchMania le 21 mars 2020, fait référence au Festival de Cannes. Ce dernier vient d'annoncer son report (le 19 mars) à la fin du mois de juin. Elle dit que cette annonce ne simplifie pas l'organisation du CEFF qui a normalement lieu à cette période également. Cela fait référence au fait que, généralement, aucun autre festival de cinéma n'est organisé en même temps que le Festival de Cannes. C'est ce qui peut expliquer l'avancée d'une semaine annoncée un mois après cette interview[1]. Le choix du format en ligne est justifié comme étant « une alternative due au contexte sanitaire actuel (…) en attendant que nos précieuses salles de cinéma puissent réouvrir »[2]. C'est un choix qui a notamment évité d'annoncer un ou plusieurs reports qui auraient maintenu l'espoir d'organiser le festival en salle.

L'annonce du festival en ligne est accompagnée d'une seconde information importante dans le fonctionnement de la 9ème édition du CEFF : le festival en ligne et accessible depuis toute la France sera totalement gratuit. C'est un choix singulier que peu d'autres festivals habituellement payants ont fait lorsqu'ils ont opté pour le format numérique (le festival de Gerardmer en janvier 2021 par exemple). Sophie Dulac explique que c'est justement en cette période bouleversée que la création indépendante, tout comme les spectateurs, ont besoin d'un festival. C'est pourquoi elle déclare que « par solidarité avec tou·te·s, et pour la première fois dans son histoire, le festival sera accessible gratuitement et cela dans toute la France depuis notre site internet »[3]. La communication autour de cet événement, qui est l'un des premiers festivals en ligne depuis le début de la crise sanitaire, est une communication de grande ampleur. Au-delà des réseaux sociaux du CEFF, les sites

---

[1] Franck Finance-Madureira, « On s'appelle ? Épisode 1 : Sophie Dulac, distributrice et exploitante », *FrenchMania*, 21/03/2020, URL : https://frenchmania.fr/on-sappelle-episode-1-sophie-dulac-distributrice-et-exploitante/

[2] Sophie Dulac, « Une expérience de festivalier inédite », Dossier de presse « Champs-Elysées Film Festival 2020 », p. 3, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2020/uploads/14/2020/06/20-MAI-Dossierdepresse.pdf

[3] *Ibid*., p. 2.

internet dédiés à la culture, au cinéma ainsi que d'autres sites plus généraux font la promotion de cet événement, certains au travers d'interview de Sophie Dulac sur la situation du festival pendant la crise. Le principal élément qui est mis en avant dans la présentation de cette édition particulière est la volonté d'exister malgré une situation complexe, au nom du cinéma, des spectateurs et du travail de l'équipe organisatrice.

Paris Courts Devant a habituellement lieu en fin d'année, ce qui a conduit ses organisateurs à espérer pouvoir organiser l'événement dans des conditions à peu près normales puisque les salles de cinéma étaient ouvertes en septembre 2020. Celles-ci ont fermé un mois avant le festival : « On est tristes, très tristes. On cogite, on évalue les possibilités. On ne lâche rien. On vous dit vite » publie PCD sur ses réseaux sociaux. La réouverture était prévue en décembre, si bien que le festival a été reporté du 12 au 17 janvier 2021 pour pouvoir avoir lieu en salles. Le festival publie alors sur ses réseaux sociaux : « Parce que rien ne vaut les projections sur un écran de cinéma et l'ambiance de la salle, que rien ne vaut les rencontres "en vrai" et les discussions au sortir d'un film ou d'une table ronde passionnante… ». La réouverture a finalement été reportée, ce qui a décidé Rémi Bernard, Nathalie Kouper et leur équipe à repenser complètement leur festival en seulement quelques semaines. C'est ainsi le 4 janvier 2021 qu'ils annoncent que le festival aura lieu en direct du cinéma les 7 Batignolles, « pour vivre le festival de chez vous "comme si vous y étiez" ».

En parallèle de l'organisation de leur festival, PCD a créé une émission spéciale, organisée en direct le 29 novembre 2020, jour où la cérémonie de clôture devait initialement avoir lieue. C'est ainsi que CinéTag' voit le jour, la première émission de PCD dédiée aux cinémas émergents, qui accueille les invité.e.s de la 15ème édition.

La solution adoptée par les deux festivals ainsi que leur regret de devoir organiser un festival en ligne sont finalement semblables. La différence se situe dans la manière d'organiser cette adaptation particulière. Sophie Dulac a dit en interview être en train de réfléchir à différentes solutions avec son équipe, mais une seule annonce a rendu officielle l'organisation en ligne de l'événement, et ce plus tôt que prévu. PCD a eu une communication plus hésitante, davantage sur le vif, tenant au courant ses festivaliers au fur et à mesure.

Le positionnement des organisateurs

L'éditorial de Rémi Bernard publié à l'ouverture de la 15ème édition en ligne fait écho à la difficulté d'un festival de trouver sa raison d'être lorsqu'il doit être en ligne : « La chimie collective des émotions en salle n'opère plus. Cette expérience émotionnelle, sensorielle, de pensée et de construction collectives est ce qui forge l'essentiel de l'humain, de la culture, de l'invisible cohésion qui nous est si nécessaire. » Cette déclaration de l'organisateur se termine par : « Partez à l'aventure, goûtez, faites savoir et partagez sans modération, depuis chez vous mais à travers le vaste monde…! »[1].

De la même manière, la présentation de l'édition en ligne du CEFF souligne le caractère hybride du festival. En effet, bien que l'ensemble de l'événement ait lieu en ligne, l'accent a été mis sur le « rendez-vous » cinématographique, sur la volonté que l'expérience festivalière soit aussi complète que possible. La principale intention pour cette 9ème édition est de faire vivre le cinéma et la création, malgré les restrictions : « Continuer à partager ensemble notre passion du cinéma et ne pas rompre le lien qui nous unit depuis plusieurs années, tel est le mot d'ordre de cette 9e édition »[2]. Les déclarations des deux organisateurs insistent ainsi sur la nécessité du partage dans la salle de cinéma, des discussions durant un festival. Ils invitent les festivaliers à vivre l'expérience comme un événement festif malgré tout, et partagent leur volonté de retrouver les salles de cinéma aussi vite que possible.

Les organisateurs des deux événements se retrouvent également dans l'engagement pour la culture et contre les mesures restrictives qui ont été prise durant l'année 2020. Rémi Bernard et Nathalie Kouper sont critiques à l'égard des mesures sanitaires, et ont par exemple appelé à manifester au travers d'une publication sur Instagram le 15 décembre 2020. Les organisateurs apparaissent sur une série de photos prise durant la manifestation, qui est accompagnée par la description suivante : « Tous à la Bastille ! La Culture est essentielle ! ». Le piment étant le symbole du festival, la publication est accompagnée des *hashtags* « piment à l'envers » et « piment en colère ».

---

[1] Editorial de Rémi Bernard pour la 15ème édition publié sur le site internet du festival : http://www.courtsdevant.com/-Editos-694-

[2] Sophie Dulac, « Une expérience de festivalier inédite », *art. cit.*, p. 2.

Sophie Dulac a également pris position dans les médias. Depuis le début de la crise sanitaire, elle a exprimé l'importance des salles de cinéma et le fait qu'« un film de cinéma doit être vu au cinéma »[1] et elle a déploré en novembre 2020 que les salles de cinéma soient obligées de refermer alors que le protocole sanitaire mis en place permettait d'accueillir les spectateurs sans danger, et que les exploitants ont dû beaucoup travailler pour « récupérer » leur public en juin. Sophie Dulac a notamment déclaré : « Le mot « culture » est un mot abstrait, visiblement, pour le gouvernement : ça ne se mange pas, ça ne s'achète pas comme une baguette de pain. La culture n'est pas essentielle et c'est ça qui me rend dingue. »[2].

En décembre 2020, Sophie Dulac a publié un recueil intitulé *Pourquoi les cinémas sont* essentiels, et composé de lettres de 44 artistes et professionnels du cinéma qui écrivent sur le cinéma et leur rapport à la salle. C'est un recueil qui devait être distribué au public lors de la réouverture des salles prévues le 15 décembre 2020, qui a finalement été publié sur internet en accès libre le 14 décembre[3]. A travers cette publication, Sophie Dulac demande « une réévaluation du report de la réouverture des salles de cinéma auprès du gouvernement ». La couverture du recueil (image n° 7) est très éloquente quant à la prise de position engagée que Sophie Dulac renouvelle avec cette publication.

Image n° 7 : La couverture du recueil publié par Sophie Dulac en décembre 2020.

[1] Retranscription de Sophie Dulac, « Discours de clôture », 16/06/2020, URL : https://www.facebook.com/champselyseesfilmfestival/videos/discours-de-clôture-16-juin-2020-à-20h-sophie-dulac/699242964256947/

[2] Clarisse Fabre, « Sophie Dulac : "Le mot 'culture' est abstrait pour le gouvernement" », *Le Monde*, 5/11/2020, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/11/05/sophie-dulac-le-mot-culture-est-abstrait.html

[3] Disponible sur le site des Écrans de Paris : http://www.lesecransdeparis.fr/portail/article/100672/pourquoi-les-cinemas-sont-essentiels

Bien que ces éléments soient ultérieurs à l'organisation du CEFF 2020, ils sont tout de même importants pour comprendre le positionnement de Sophie Dulac au début de la crise sanitaire par rapport à son festival. Contrairement au Festival de Cannes qui n'a pas opté pour une édition en ligne, et malgré son attachement revendiqué à la salle de cinéma, Sophie Dulac a choisi de migrer vers une édition entièrement en ligne. Alors qu'une partie des professionnels du cinéma craignent la puissance croissante des plateformes, elle déclare en interview que « les salles et les plates-formes peuvent cohabiter » et que « les salles existeront toujours, sous réserve qu'on en fasse des lieux culturels »[1]. L'édition 2020 du CEFF a été organisée avec la ferme intention que le format numérique soit une solution exceptionnelle et que l'édition suivante retrouve les salles des Champs-Elysées. Au cours d'une interview pour *Frenchmania* en mars 2020, Sophie Dulac est interrogée quant à la forme que prendra le CEFF. Elle répond :

> « Il y a plusieurs écoles ! Soit on pourra faire le festival mais on le fera peut-être dans des conditions un peu plus restreintes avec moins de film, moins de présence des équipes américaines (…). Soit on décale le festival nous aussi, mais l'été est chargé, comme le mois de septembre avec Deauville et Venise. Soit on annule »[2]

Dans cette interview, un mois avant d'annoncer que le CEFF se fera en ligne, Sophie Dulac n'évoque pas cette solution. Sa réponse permet néanmoins de comprendre pourquoi la solution d'un report a été écartée : certains festivals prévus au printemps/été 2020 ont été reportés à la rentrée, une période où il y a déjà la Mostra de Venise chaque année.

La structure des festivals en ligne

Les deux festivals sont restés fidèles à leur structure habituelle, aux différents programmes et animations qu'ils proposent normalement en salles. Ils ont également conçu et respecté des horaires de mise en ligne et d'événements en direct, une grille des programmes complète.

---

[1] Clarisse Fabre, *art. cit.*

[2] Franck Finance-Madureira, *art. cit.*

Comme chaque année, le CEFF 2020 a eu une cérémonie d'ouverture et une cérémonie de clôture, des projections, des concerts et des masterclasses. Chaque élément de la programmation a eu lieu en ligne, mais la promotion de l'événement a insisté sur l'idée de rencontre réelle. Ainsi, la présentation des invités pour les masterclass (Stephen Frears et Edgar Wright) annonce leur « présence digitale » et explique qu'ils « viendront à la rencontre des festivaliers ». Au travers de la communication, le CEFF semble essayer d'anticiper la possible réticence de son public face au choix du format numérique, très éloigné de ce que peut offrir le CEFF traditionnellement. Le festival garde ainsi sa programmation avec aussi peu de changements que possible et avec les mêmes sections en compétition. Il y a également les mêmes jurys (longs métrages, courts métrages et presse) mis à part le jury étudiant qui a été annulé, et autant de prix remis au sein des quatre sections en compétition (longs et courts métrages, américains et français). Tout comme les éditions précédentes, le festival en ligne a récompensé par le Prix du Jury et par le Prix du Public le meilleur film des quatre sections, par le Prix de la Critique les meilleurs longs métrages (français et américain), et par le Prix France Télévisions un court métrage. Les deux prix qui n'ont pas été réitérés sont le Prix Étudiant et le Prix US IN PROGRESS, remplacés par le Prix du Jury des meilleurs réalisateurs américains et français, et par le Prix Sens Critique du meilleur court métrage. La grande nouveauté de cette édition en ligne a été la création de la section non compétitive « Musique et Cinéma », composée de quatre courts métrages. Cette section est présentée comme « une réflexion et mise en lumière des liens indéfectibles unissant musique et cinéma »[1] et s'inscrit assez logiquement dans la ligne directrice du festival qui depuis sa création met en avant à la fois les films et les artistes musicaux indépendants. L'édition 2020 du CEFF, malgré quelques ajustements, a pleinement gardé son caractère compétitif, a remis autant de prix qu'en 2019 et a même été l'occasion d'enrichir sa programmation.

Tous les courts métrages du CEFF en compétition et la section « Musique & Cinéma » étaient disponibles n'importe quand du début à la fin du festival. Cependant, le reste de la programmation (longs métrages, cérémonies, masterclasses, concerts) était organisé. Mardi 9 juin, soirée d'ouverture *showcase* (19h) et film d'ouverture (20h30) ; mercredi 10 juin, un long métrage de la compétition française et de la compétition américaine (18h), une masterclass (18h) et un *showcase* (19h) ; jeudi 11 juin, un long métrage de chacune des compétitions (18h) et un *showcase* (19h) ; vendredi 12 juin, même programme que la veille ; samedi 13 juin, un long métrage de la compétition française et une masterclass

[1] « Musique et Cinéma », Dossier de presse « Champs-Elysées Film Festival 2020 », *art. cit.*, p. 23.

(18h), un live DJ set (20h30) ; dimanche 14 juin un long métrage de chacune des compétitions (18h) et un *showcase* (19h) ; lundi 15 juin un long métrage de la compétition française (18h) ; et enfin mardi 16 juin, annonce des films lauréats (20h). Une grande partie du programme du festival est ainsi associée à une date et un horaire précis, et toutes les informations sont sur le site internet et sur les réseaux sociaux de l'événement. Les participants peuvent s'y référer comme une brochure d'un festival en salles. A la suite de l'événement, la page du palmarès 2020 sur le site internet du festival fait état de 60 000 visionnages au total. En comptant les masterclass, les *showcases*, les cérémonies et tous les films programmés, le festival a proposé 46 moments en une semaine, ce qui fait une moyenne d'environ 1300 visionnages à chaque fois. Sophie Dulac écrit sur cette page du site internet : « Les milliers de connexions sur notre site internet et les plus de 60 000 visionnages sont une preuve que le cinéma est plus que jamais vivant et qu'il tarde au public de retrouver le chemin des salles le 22 juin prochain. »[1] La 9ème édition du CEFF a donc plutôt été couronnée de succès vu le contexte dans lequel elle a eu lieu.

Les organisateurs de Paris Courts Devant ont opté pour un format en ligne qui se démarque des autres festivals. En effet, ils ont pu investir leur cinéma habituel afin d'organiser un maximum d'animations en direct : les cérémonies d'ouverture et de clôture, les rencontres et tables rondes, etc. Le résumé du festival en ligne fait état de 25 événements, deux plateaux (image n° 8), neuf caméras et plusieurs dizaines de micros pour produire 50 heures de programmes avec plus de 200 intervenants professionnels. Grâce à leur installation, ils ont proposé des interviews, des concerts en direct, des chroniques, etc. retransmis en direct : « une chaîne vivante des cinémas émergents, du cinéma en-train-de-se-faire, d'expérimentations et ateliers in vivo, de retours d'expériences, de débats, de rencontres animées et utiles »[2].

---

[1] Sophie Dulac, « Palmarès - neuvième édition », *Champs-Elysées Film Festival*, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2020/palmares

[2] Dernière newsletter de la 15ème édition de Paris Courts Devant, 12/02/2021.

Image n° 8 : un des deux plateaux du festival installé dans le hall des 7 Batignolles.

Le dernier mail concernant le festival envoyé aux abonnés le mardi 12 février 2021 fait également état de 57 710 vues tous supports cumulés et de 2 480 heures de programmes visionnées durant les six jours de l'événement. L'objet du mail résume le projet ambitieux mis en place : « Paris Courts Devant, le pari fou d'un festival retransmis en direct (et maintenant disponible en replay !) »[1]. Ce pari complexe a été motivé par la volonté des organisateurs de créer un maximum de proximité, d'échanges et de simultanéité de l'expérience festivalière : ils écrivent ainsi avoir voulu « organiser un événement vivant, parier sur la présence physique de tous les intervenants et la richesse des échanges directs ». Lors d'un échange téléphonique, Nathalie Kouper partage sa fierté d'avoir réussi à proposer en ligne l'ensemble de la programmation prévue initialement pour avoir lieue en vrai, en réalisant presque 9 heures de direct par jour. Bien que limitée aux intervenants et aux jurys, le festival en ligne de PCD a donc réussi à proposer un format hybride inédit en permettant une co-présence des invités sur un site donné. Par ailleurs, le festival a gardé ses nombreux prix :

[1] Objet de la dernière newsletter de la 15ème édition de Paris Courts Devant, 12/02/2021.

huit pour la compétition de courts métrages, deux prix du public, deux prix pour les scénarios vivants et deux prix « Ça tourne en Ile-de-France ».

Au-delà de ce dispositif particulier, le festival a gardé une programmation semblable aux années précédentes avec de nombreux temps de rencontres entre professionnels. Cette programmation a été publiée sur les réseaux sociaux de PCD la veille du festival (image n° 9). Mardi 12 janvier, présentation de scénarios (11h-14h), Casting en cour(t)s (14h30-17h), soirée d'ouverture (19h30-21h) ; mercredi 13 janvier, présentation de projets (10h30-13h30), retours d'expérience (14h-15h30), lectures de scénarios de premiers longs métrages (15h30-18h30) ; jeudi 14 janvier, table ronde sur le casting (11h-14h30), rencontres professionnelles (15h-16h30), retours d'expérience (16h30-18h30) ; vendredi 15 janvier, table ronde sur les histoires de demain (12h-13h30), lecture de scénarios de courts métrages non tournés (14h-16h30), retours d'expérience (17h-19h) ; samedi 16 janvier, retours d'expérience et projections (12h-15h30), masterclass sur la réalisation d'un premier long métrage (15h30-17h30) ; dimanche 17 janvier, lecture de scénarios de courts métrages non tournés (13h30-15h30), soirée de clôture et palmarès (19h30-21h). En plus de ce programme spécialement dédié aux professionnels, il y avait quotidiennement l'émission CinéTag' qui revenait sur les événements de la journée, ainsi que la diffusion d'un des programmes de courts métrages, tous les soirs à 21h.

Image n ° 9 : programmation de la première journée de l'édition 2021 de Paris Courts Devant.

Comme le CEFF, PCD a gardé ses programmes et ses temps destinés aux professionnels, ainsi que des horaires précis. Alors que l'un des avantages du format numérique pour les festivals est de permettre au spectateur de regarder les films n'importe quand entre le début et la fin de l'événement en ligne, les deux festivals ont fait le choix de respecter un programme. Cela permet aux festivals d'apparaître et de souligner leur caractère événementiel, unique et éphémère.

Par ailleurs, tous les horaires de mise en ligne des films, les concerts et les masterclass (du CEFF uniquement) sont en fin de journée. C'est un détail révélateur de la complexité de créer un programme pour un festival en ligne : les rendez-vous peuvent difficilement être fixés en journée car les participants travaillent et ne sont pas dévolus au festival, contrairement aux éditions où l'événement a lieu dans les salles de cinéma, en pleine journée et en soirée. PCD a tout de même fait le choix de proposer les rencontres professionnelles dans la journée.

Au travers de leur communication, les deux événements ont beaucoup insisté sur le direct, l'exclusivité, les places limitées, etc. Les transmissions en direct de PCD ainsi que la mise en ligne des films à un horaire précis laissaient sous-entendre que l'accès était limité. De plus, le festival avait publié sur ses réseaux sociaux le message suivant : « Pour profiter des courts en compétition, réservez dès maintenant grâce au lien dans notre bio ! (ATTENTION les places sont limitées) ». Concernant le CEFF, les concerts et les cérémonies étaient en direct sur le site internet et les réseaux du festival et n'étaient plus visibles par la suite. Les longs métrages en compétition étaient annoncés comme étant mis en ligne à une heure précise, et disponibles jusqu'à ce que le nombre de places virtuelles soit épuisé, sans réservation possible[1]. Le programme de chaque journée était présenté par un visuel (image n° 10) précisant le nombre de places virtuelles disponibles pour chaque film, celui-ci variant entre 500 et 1500. Cependant, chacun des deux festivals propose certaines de ses animations en accès libre sur internet : PCD propose toutes ses rencontres et tous ses événements (soirées d'ouverture et de clôture incluses), et le CEFF a laissé accessible ses masterclass.

---

[1] « Comment participer au festival ? » sur la page « PRÉSENTATION DE LA 9E ÉDITION – DU 9 AU 16 JUIN 2020 », *Champs-Elysées Film Festival*, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2020/7eme-edition/

Image n° 10 : Visuel quotidien sur les réseaux sociaux du CEFF et sur la « feuille de route du festivalier » présentant le programme de la journée.

La mise en avant de l'exclusivité de l'événement, même en ligne et alors que certains sont disponibles ensuite, fait naître la nécessité d'être « là » (d'être connecté) à l'heure pour faire partie des chanceux qui auront leur « place » pour voir le film. Ce système semble se rapprocher au maximum des caractéristiques d'un festival « classique » : les projections sont organisées par la grille de programmation, avec un nombre de places limité comme dans une vraie salle. Le festivalier doit être là à l'heure, acheter sa place rapidement, etc. Cela peut en théorie aider à recréer l'ambiance festivalière.

Quelle expérience festivalière ?

Bien que transposés sur internet, les deux festivals ont essayé de garder leurs caractéristiques habituelles, mettant un point d'honneur à recréer en ligne une « expérience festivalière ». Il convient ainsi de voir comment les événements ont conçu l'expérience de leurs spectateurs pour cette édition particulière, et voir dans quelle mesure leurs objectifs ont été atteints.

Tout d'abord, le CEFF a fait en sorte que les festivaliers comprennent et aient facilement accès aux informations pratiques quant au fonctionnement et à la programmation

de l'édition en ligne. La page d'accueil du site internet permet de clairement comprendre le fonctionnement en ligne, la procédure d'inscription (simple et rapide), le visionnement des différentes catégories, etc. Cela semble assez important dans la mesure où c'est une organisation inédite qui pourrait s'avérer décourageante pour beaucoup de spectateurs. Afin de regrouper toutes les informations au même endroit, le site internet proposait l'onglet « FAQ » (Foire aux Questions) pouvant être très efficace pour guider au mieux les spectateurs. Malgré cela, l'événement en ligne est resté assez flou par rapport au visionnage des longs métrages. La première chose qui interpelle est cette limitation à 500, 1000 ou 1500 places virtuelles. Peut-être est-ce une spéculation sur le succès de chaque film ? Mais quand bien même, pourquoi placer ces jauges ? Qu'est-ce que cela change dans l'organisation du festival ? Le principe d'un nombre de places limité se comprend par rapport au fonctionnement général du festival dont la programmation est « inédite ». Ce qui est étonnant, c'est plutôt la différence du nombre de places entre les films. D'un point de vue plus pratique, le fonctionnement de ces limitations est resté très vague. Lors de mon premier essai de visionnage, j'ai mis un point d'honneur à être « à l'heure » pour être sûre d'avoir accès au film que je souhaitais regarder. A l'heure de mise en ligne, le site internet était très lent et n'a plus fonctionné pendant quelques minutes. Lorsque j'ai pu accéder au film, je ne savais pas si, m'étant connectée à temps, le film était « enregistré » sur mon compte ou si le fait de fermer l'onglet allait me faire perdre ma « place ». A mes risques et périls, j'ai essayé de quitter la page et d'y revenir, et j'ai retrouvé le film comme je l'avais laissé, sans que rien ne me dise pourtant qu'il était enregistré. Pour quelqu'un qui ne se serait pas connecté à l'heure de mise en ligne, il n'y a pas moyen de savoir combien de places il reste. Par ailleurs, en se connectant deux jours après la mise en ligne du long métrage *17 Blocks* de Davy Rothbart, une festivalière interrogée durant l'événement a pu accéder au film sans aucune restriction. C'était un film pour lequel étaient annoncées 1500 places, pour lequel nous pouvions imaginer qu'il n'y aurait plus de « place disponible » pour visionner le film deux jours plus tard. Ces détails sont autant d'éléments qui peuvent perturber le spectateur et qui interrogent sur la possibilité technique de donner à un festival en ligne l'aspect inédit d'un festival en salles de cinéma.

Il est intéressant de noter que les deux événements ont beaucoup fonctionné au travers de leur newsletter. Chacun a envoyé un mail par jour (que le CEFF a nommé « La feuille de route du festivalier ») durant le festival en présentant la programmation : les horaires, les

films, les intervenants. En amont, ils ont envoyé un compte à rebours, et leurs réseaux sociaux ont permis de garder un lien constant avec le public durant toute la durée de l'événement. Ce travail de communication permet de mobiliser le public en lui rappelant ce à quoi il peut participer dans la journée alors qu'il pourrait avoir tendance à oublier de regarder la programmation, voire même à oublier les dates de l'événement. L'appellation « feuille de route » employée par le CEFF est intéressante parce qu'elle met le festivalier dans une position active plutôt que passive : c'est un terme utilisé pour donner des missions, définir des objectifs et les étapes vers ces objectifs. Et plus encore, cela fait penser à la « feuille de service » utilisée sur les tournages qui résume le programme de la journée, les scènes à tourner, les horaires et les lieux de rendez-vous, etc. La feuille de route du CEFF est construite à peu près de la même manière. Le mail présente d'abord tout le programme de la journée avec un visuel (lisible en un coup d'oeil), ensuite chaque événement ou film est décrit un peu plus en détails (présentation de l'artiste, synopsis du film) et accompagné des liens pour y accéder. Si le spectateur fait encore défiler le mail, il peut découvrir et avoir accès aux courts métrages et à la section « Musique et Cinéma ». Le mail se termine par quelques mots et la mention « À demain :-) ».

Les deux festivals ont mis l'accent sur le partage et la pratique collective malgré leur format virtuel. Que ce soit l'éditorial de Rémi Bernard ou les différents messages sur les réseaux sociaux, tels que « c'est maintenant ! », « rejoignez-nous ! », etc., Paris Courts Devant instaure une instantanéité et une proximité avec ses festivaliers. Le festival partage d'ailleurs les publications des participants qui annoncent leur venue, remercient ou partagent une photo de l'événement. Au travers des réseaux sociaux, les festivaliers peuvent ainsi avoir l'impression de partager le moment avec d'autres. Les organisateurs du CEFF mettent également en avant leur volonté de créer et de retrouver un esprit collectif, convivial : « Nous avons souhaité créer une nouvelle expérience de festivalier pour cette édition en ligne, une expérience la plus chaleureuse et humaine possible »[1]. La fin de la newsletter quotidienne invitait ainsi à partager le festival de chez soi (image n° 11) grâce au *hashtag* #CEFF2020 qui permettait de répertorier toutes les publications faites sur les réseaux sociaux à propos de l'événement.

[1] « Une expérience de festivalier inédite », Dossier de presse « Champs-Elysées Film Festival 2020 », *art. cit.*, p. 3.

Image n° 11 : Fin du mail quotidien envoyé aux abonnés de la newsletter du CEFF.

Certains ont par exemple partagé en *story* sur Instagram leur installation chez eux avant le début d'un film (voir annexe 4). Le compte Instagram du CEFF relayait les partages de sorte que les festivaliers aient l'impression de vivre quelque chose de commun en même temps. Les réseaux sociaux et le *hashtag* « #CEFF2020 » ont ainsi permis de créer un cadre spatio-temporel pour faire vivre le festival « en direct » dans un espace virtuel où les festivaliers pouvaient se « retrouver ».

Alors que l'expression « festival virtuel » forme en un sens un paradoxe, celle de « festival collectif » est presque un pléonasme, puisque la pratique collective est en théorie au cœur de la notion de festival. C'est pourtant bien la dimension collective du festival en ligne qui est mise en avant au travers des réseaux sociaux des deux événements étudiés. Le dernier mail envoyé aux participants faisait état de ces échanges qui ont eu lieu durant la semaine de l'événement : « nous sommes touché.e.s par votre bienveillance, votre enthousiasme, vos retours, vos partages, un peu partout sur la toile. Nous sommes heureux d'avoir pu partager cette sélection 2020 avec vous tout.te.s »[1]. Paris Courts Devant et le Champs-Élysées Film Festival ont ainsi réussi à créer une certaine dynamique et un échange avec un groupe de festivaliers actifs et assidus.

Cependant, l' « expérience festivalière » est à relativiser à certains égards. Tout d'abord, il y a un aspect du CEFF qui ne trouve pas son équivalent dans le format

[1] Dernière newsletter du Champs-Élysées Film Festival, 17/06/2020.

numérique : la réunion mondaine. En effet, c'est un événement de prestige, luxueux, qui réunit des personnalités du monde cinématographique comme cela a été décrit précédemment. Pouvoir dire que l'on « fait partie » des participants des soirées du festival apparaît comme un privilège. Or l'édition en ligne met nécessairement de côté cette dimension. Malgré le fait que l'événement en ligne ne peut pas être l'occasion de mettre en avant les marques partenaires offrant habituellement des *goodies*, celles-ci restent tout de même affiliées au festival. Ces marques apparaissent sur le site internet et elles ont été remerciées sur les réseaux sociaux du CEFF.

Enfin, le format numérique du CEFF comme de PCD n'empêche pas les hasards du direct, qui sont une des spécificités des festivals. Le participant peut être à l'affût de la mise en ligne d'un film à cause de la restriction des places, ne pas savoir s'il y aura accès ou non. Le site internet du CEFF qui dysfonctionne quelques minutes peut ne plus afficher un film que le participant croyait avoir obtenu ; PCD ayant lieu dans le cinéma, a été surpris par une inondation qui a contraint à suspendre une émission en direct. Cela constitue pour les spectateurs la version numérique de « l'imprévu du direct », qui s'avère tout de même moins palpitante et qui ne peut pas remplacer les imprévus dans les couloirs d'un festival en compagnie d'autres personnes. Avec une version virtuelle, les deux festivals ont pu toucher de nouveaux publics en dehors de la région parisienne, qui n'avaient jamais participé aux événements voire qui ne les connaissaient pas.

Les éditions à venir

Les derniers mots de Sophie Dulac publiés sur le site internet du CEFF insistent sur le rendez-vous sur les Champs-Elysées en 2021, qui marquera les dix ans du festival : « Je vous donne rendez-vous sur la plus belle avenue du monde pour notre 10e anniversaire en juin 2021 ! »[1]. Cependant, depuis cette déclaration au mois de juin 2020, l'organisation de l'édition 2021 a évolué. En effet, le CEFF a publié un communiqué de presse, envoyé notamment par newsletter le 27 janvier 2021, dans lequel il est annoncé que le festival aura lieu du 14 au 21 septembre 2021. Cette fois, la décision de reporter le festival démontre l'ardent espoir de pouvoir l'organiser dans les salles de cinéma, et non en ligne pour la deuxième fois consécutive. Sophie Dulac déclare dans ce communiqué :

[1] Sophie Dulac, « Palmarès - neuvième édition », *Champs-Elysées Film Festival*, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2020/palmares

> « Nous voulons assurer la plus belle fête possible pour nos 10 ans et les projections de la situation sanitaire au mois de juin 2021 ne remplissent pas les critères pour un festival à 100% de potentiel. En positionnant nos dates en septembre, nous avons l'ambition d'être l'un des premiers grands événements de la rentrée culturelles parisienne. (…) nous réservons aux festivaliers de belles surprises et une édition hors du commun ! »[1]

Le CEFF espère ainsi se positionner comme événement incontournable après l'été, et ainsi marquer les esprits pour son 10e anniversaire.

De son côté, Paris Courts Devant a finalement pu organiser la reprise de toute la programmation de sa 15e édition au sein des 7 Batignolles du 5 au 9 juillet 2021. Dans la newsletter du 2 juillet, le festival a annoncé une évolution à venir pour la prochaine édition. Le festival se renouvelle en s'associant à quatre de ses partenaires, la Fédération des Jeunes Producteurs Indépendants (FJPI), les Actrices & Acteurs de France Associés (l'AAFA), la Fédération des Associations des Métiers du Scénario (FAMS) et le cinéma 7 Batignolles. Leur objectif est de « proposer une dynamique plurielle, plus que jamais au carrefour de l'émergence »[2] et de mettre en avant la création cinématographique francophone, les talents émergents. Cet événement repensé s'appelle « L'É&TÉ, les Écrans et Talents émergents », et aura lieu « au cœur de l'hiver », du 10 au 16 janvier 2022. Dans l'ensemble, ce festival reste proche de ce que Paris Courts Devant a proposé ces dernières années : quatre premiers longs métrages français, deux compétitions de courts métrages dont une destinée au jeune public, une compétition d'écriture avec lectures de scénarios, la section « Casting en cour(t)s » et autres *workshops*, un marché aux projets, des rencontres professionnelles, l'émission quotidienne CinéTag' et « Ça tourne en Ile-de-France » (un concours de courts métrages à réaliser en sept jours). La dimension musicale du festival est renforcée au travers de la section « Musique et Cinéma » qui a pour but de mettre en avant les compositeurs et « les talents du cinéma qui s'expriment également en musique », en organisant plusieurs concerts. L'événement reste assez fidèle aux programmations des éditions précédentes, mais l'année

---

[1] Communiqué de presse, « La 10e édition-anniversaire de Champs-Elysées Film Festival se déroulera du 14 au 21 septembre 2021 », 27/01/21, URL : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2020/wp-content/uploads/sites/14/2021/01/CDPAppelàfilms27janvFRCEFF.pdf

[2] Présentation de la nouvelle forme du festival dans la newsletter du 2/07/2021.

2021 semble tout de même avoir marqué un nouveau tournant dans l'histoire de Paris Courts Devant.

Les deux festivals étudiés sont chacun dans leur domaine devenus importants dans le paysage des festivals de cinéma parisiens. Ce sont tous deux des événements qui rejoignent les objectifs culturels et artistiques présentés dans le premier chapitre : ils apparaissent à la fois comme gardiens de l'art et créateurs de tendances dans le court métrage et le cinéma indépendant français et américain. L'un comme l'autre correspondent à la forme festivalière « classique » en termes de régularité spatiale (les salles occupées) et temporelle (la durée et la période de l'événement). Ils ont également une programmation et des sections régulières, sont compétitifs et ont un système d'accréditation. Cependant, Paris Courts Devant et le Champs-Elysées Film Festival sont concernés par les éléments étudiés dans le deuxième chapitre et qui mettent en question le dispositif festivalier. Les deux festivals sont des initiatives citoyennes, individuelles, mais ce qui les distingue est que l'un (Paris Courts Devant) s'est formé en association, et l'autre (le Champs-Elysées Film Festival) fonctionne davantage comme une entreprise avec un capital conséquent dès sa création. Cela a des conséquences sur les partenariats développés et sur le financement des éditions année après année. La structure associative est plus fragile, l'équipe rémunérée est très réduite, et le financement des éditions est toujours incertain. Le CEFF est quant à lui intégré dans une grande (multi) entreprise cinématographique dont le financement est *a priori* assuré. Le premier exemple étant plus répandu que le second, cela permet de démontrer la fragilité du modèle festivalier. Les deux études de cas ont permis de questionner les spécificités du territoire francilien où les enjeux économiques et politiques des festivals de cinéma pour les collectivités publiques sont moindres. Enfin, l'analyse de l'organisation de l'édition 2020 par rapport aux contraintes sanitaires a permis d'aborder concrètement la question des festivals en ligne et de leur fréquentation.

Conclusion

L'analyse des différents enjeux que recouvrent les festivals au sein de l'art et de l'industrie cinématographique, mais également au sein des collectivités locales et de l'industrie touristique permet de prendre en considération l'ampleur et la place centrale qu'ont pris les festivals de cinéma dans le paysage culturel français. Ils ont à la fois un rôle artistique, culturel, social, économique et politique. Ces caractéristiques permettent d'entrevoir les formes de festivals depuis leur apparition, les plus répandues, et de fait, les formes nouvelles ou marginales. Ce mémoire a permis de répertorier un certain nombre de festivals ayant lieu en France métropolitaine, d'en observer les caractéristiques principales et les évolutions de celles-ci par rapport aux premières formes de festivals. Ces observations ont notamment permis de souligner la corrélation entre les festivals et les volontés politiques, en termes de période de création, de durée, de période d'organisation et d'implantation géographique de l'événement. La durée et l'implantation des événements sont les deux caractéristiques qui semblent être particulièrement modifiées dans les nouvelles formes. Celles-ci proposent de plus en plus fréquemment des événements très courts ou très longs, ayant lieu dans une zone géographique très étendue, parfois dans le monde entier. L'état des lieux des festivals de cinéma en France permet de constater la multiplicité et la diversité des formes qui co-existent derrière cette appellation, et d'aborder de ce fait le phénomène de festivalisation. Ce dernier nécessitait d'être questionné car, outre les intérêts économiques et politiques que représentent les festivals, l'engouement du public est tel qu'il participe également de ce phénomène. Les particularités temporelles d'un festival ont particulièrement aidé à développer le pouvoir d'attraction que les événements exercent sur le public. Au travers des nombreux intérêts qu'ils représentent, et des caractéristiques parfois très différentes qu'ils développent, l'appellation « festival de cinéma » désigne donc en réalité un dispositif pluriel.

La diversité des événements que peut regrouper ce terme est une première complexité. En outre, la notion est complexifiée par des contraintes, des enjeux et autres éléments qui conduisent les festivals à adapter leur forme. Ce mémoire développe en particulier trois facteurs. Le premier, interne au fonctionnement des festivals, concerne leur structure qui est par nature fragile car souvent associative, bénévole et incertaine financièrement. Le deuxième

est relatif aux spécificités du territoire parisien pour qui les festivals de cinéma ne présentent pas les mêmes enjeux. Enfin, le troisième facteur étudié concerne les évolutions technologiques qui ont permis de développer les premiers festivals en ligne. Il concerne également l'actualité puisque les festivals virtuels sont temporairement devenus communs au cours de l'année 2020. Les causes et les conséquences des facteurs étudiés sont autant d'éléments qui complexifient davantage le dispositif festivalier, et qui interrogent sa pérennité.

L'étude des deux festivals parisiens a permis de tracer deux parcours de création et d'organisation d'événements aujourd'hui installés dans le paysage festivalier français. Les organisateurs et organisatrices, les contextes de création et la situation financière de ces événements sont différents. Cependant, les deux festivals poursuivent des objectifs artistiques et culturels communs. Ces études de cas ont permis de montrer comment les facteurs étudiés peuvent avoir des conséquences sur le festival, que ce soit les fragilités, notamment financières, le fonctionnement de l'événementiel culturel et les pratiques culturelles propres à Paris, ainsi que l'impact de la crise sanitaire.

Il y a finalement un si grand nombre de modèles de festivals que les éléments définitionnels semblent parfois datés, ou inappropriés, et le terme « festival » trop vague ou trop générique pour désigner l'événement en question. L'appellation n'est pas contrôlée, si bien que le dispositif festivalier semble n'avoir pour limite que les possibilités technologiques et l'inventivité des ses organisateurs. Cependant, il est à noter que les Etats généraux des festivals (toute discipline confondue) ont vu le jour durant la crise sanitaire, en octobre 2020 à Avignon puis en juin 2021 à Bourges. Ces temps d'échanges annoncent l'objectif de travailler sur les difficultés que rencontrent les petits et moyens festivals, et veulent permettre « aux services de l'Etat et aux collectivités territoriales d'imaginer un avenir commun pour les festivals de demain »[1], en élaborant une politique événementielle nationale. Dans ce cadre, des études sont menées, entre autres afin de constituer une carte des festivals de plusieurs régions françaises et d'analyser les publics. A la suite de ce second rendez-vous, le Ministère de la Culture a annoncé qu'au début du mois de décembre 2021, à Toulouse, seraient présentée une nouvelle politique pour les festivals. L'aboutissement de ce projet

[1] Noémie Furling, « Cher : acte deux des Etats généraux des festivals à Bourges en présence de Roselyne Bachelot », *France 3*, 28/06/2021, URL : https://france3-regions.francetvinfo.fr/centre-val-de-loire/cher/bourges/cher-acte-deux-des-etats-generaux-des-festivals-a-bourges-en-presence-de-roselyne-bachelot-2158519.html

permettra donc peut-être de produire des données nationales sur les festivals, d'établir une définition officielle de l'appellation « festival », ou de reconnaître la diversité du dispositif festivalier.

Bibliographie

Théorie des festivals de cinéma

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ALEXANDRE Olivier, *La règle de l'exception : Écologie du cinéma français*, Editions de l'EHESS, Paris, 2015, 272 p.

BENITO Luc, *Les festivals en France : Marchés, enjeux et alchimie*, L'Harmattan, coll. Gestion de la culture, Paris, 2001, 196 p.

ETHIS Emmanuel (dir.), *Aux marches du Palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, La Documentation française, coll. Questions de culture, Paris, 2001, 259 p.

FALASSI Alessandro, *Time out of time: Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, 316 p.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Séguier, Paris, 2013, 278 p.

PORTON Richard, *On film festivals*, Wallflower, coll. Dekalog, Londres, 2009, 188 p.

TAILLIBERT Christel, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2009, 348p.

TAILLIBERT Christel, « Le paysage protéiforme des festivals de cinéma et audiovisuel français », dans *Les territoires de la démocratisation culturelle. Équipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisses*, dir. Olivier Moeschler, Olivier Thévenin, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales » 2009, p. 53-64.

VALCK Marijke de, *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*, Amsterdam University Press, 2007, 276 p.

VALCK Marijke de, KREDELL Brendan et LOIST Skadi (dir.), *Film festivals: History, theory, method, practice*, Routledge, 2016, 238 p.

Articles

BAZIN André, « Du festival considéré comme un ordre », *Cahiers du cinéma*, juin 1955, consulté en ligne.
https://sites.google.com/site/antoinestalker/dufestivalconsidérécommeunordre

CHOUCHAN Lionel, « Avoriaz, Deauville, Cognac ; des festivals pour communiquer », *Espaces*, n° 31, 1993.

COLLARD Fabienne, GOETHALS Christophe, WUNDERLE Marcus, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP,* vol. 83, n° 1, 2014, consulté en ligne.
https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm

CRETON Laurent, « Engagement cinéphilique et logique territoriale : le festival Ciné 32 Indépendance(s) et Création », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, 2021, p. 22-36, consulté en ligne.
https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899394

CUDNY Waldemar, « The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications », *Anthropos*, vol. 109, n°2, 2014, p. 640-656.

CUMMINGS Scott T., « Book reviews - Time Out of Time : Essays on the Festival edited By Alessandro Falassi », *Performing Arts Journal*, The MIT Press, New York, Vol. 11, n° 3/Vol. 12, n° 1, 1989, p. 240-242.

DAYAN Daniel, « À la recherche de Sundance : retour sur l'experience d'un festival de cinema », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, 2021, p. 10-21, consulté en ligne.
https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899393

DECHARTRE Philippe, « L'impact et l'apport des événements culturels dans le développement local et régional », Avis et rapports du conseil économique et social, n° 1, 1998, 221 p.

DENIS Jacques, « Entre démocratisation et commerce ; Le grand cirque des festivals musicaux », *Le Monde diplomatique*, 1/07/2010, consulté en ligne.
https://www.monde-diplomatique.fr/2010/07/DENIS/19377

La Rédaction des Cahiers, « Qu'est-ce que la critique ? », *Cahiers du cinéma*, n°765, avril 2020.

MOESCHLER Olivier et THÉVENIN Olivier, « Les festivals de films : métamorphoses d'un objet et d'un champ d'études », *Loisir et Société*, vol. 44, n° 1, 2021, p. 1-9, consulté en ligne.
https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899595

PAILLARD Jérôme, « Le Marché du Film du festival de Cannes, événement majeur de l'industrie cinématographique », *Géoéconomie*, vol. 58, n°3, 2011, p. 77-87, consulté en ligne.
https://doi.org/10.3917/geoec.058.0077

TAILLIBERT Christel, « Les Film Festival Studies, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *Diogène*, vol. 258-259-260, n° 2-3-4, 2017, p. 139−153, consulté en ligne.
https://www.cairn.info/revue-diogene-2017-2-page-139.htm

VAUCLARE Claude, « Les événements culturels : Essai de typologie », *Culture Etudes*, vol. 3, n° 3, 2009, consulté en ligne.
https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2009-3-page-1.htm

ZOMBORI Csaba, « De l'importance de l'événementialisation en période creuse », *Ecran Total*, Cahiers des exploitant n°159, 03/02/2016, consulté en ligne.
http://scare.fr/wp-content/uploads/2016/06/CDE_159_FEV.pdf

Thèse et étude

ARNAL Mikaël et SALSON Agnès, *Les pratiques émergentes de l'exploitation cinématographique en Europe*, mars 2016, 57 p.

TORCHE Stéphanie, *Les logiques économiques et culturelles des festivals de films : Analyse et représentation*, thèse de doctorat, dir. Jean-Jacques Friboulet, Faculté des Sciences économiques et sociales de l'Université de Fribourg (Suisse), 2008, 291 p., consulté en ligne.
https://doc.rero.ch/record/11842/files/TorcheS.pdf

Site internet

Film Festival Research Network : http://www.filmfestivalresearch.org

Le public des festivals

Ouvrages

ETHIS Emmanuel (dir.), *La petite fabrique du spectateur: être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*, Éd. universitaires d'Avignon. 2011, 83 p.

NÉGRIER Emmanuel (dir.), *Les publics des festivals*, Michel de Maule, Paris, 2010, 282 p.

Articles

ETHIS Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 11-21.

VIOT Mathilde, « Les communautés affectuelles en festivals », *Profession spectacle*, mars-avril 2020, consulté en ligne.
https://www.profession-spectacle.com/phenomene-des-communautes-en-festivals-un-bouleversement-culturel-majeur/

Enquête et thèse

GARNIER Emmanuelle, Enquête sur le public du festival « Cinéma du réel », 2012, 41 p., consulté en ligne.
https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01024429/document

THEUREL François, *Le spectateur en mouvement: perspectives et impacts de la diffusion cinématographique numérique sur les pratiques spectatorielles en milieu festivalier*, thèse de doctorat, dir. Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2011, 380 p., consulté en ligne.
https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00942685/document

Festivalisation et festivals en ligne

Ouvrages

NÉGRIER Emmanuel, « Festivalisation : Patterns and Limits », dans Dragan Klai'c (dir.), *Festival in Focus*, Central European University Press, 2014, p. 18-27.

JENKINS Tricia (dir.), *International film festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*, éd. IBTauris, coll. International library of the moving image, 2018, 256 p.

Articles

BLOTTIÈRE Mathilde, « A qui profite la prolifération des festivals ? Ces vitrines qui font écran », Télérama, n° 2869, 8/01/2005, p. 30.

GUERRIN Michel, « Il y a une " festivalisation " de la culture en France », *Le Monde*, 13 juillet 2019, consulté en ligne.
https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/12/il-y-a-une-festivalisation-de-la-culture-en-france_5488551_3232.html

LECLER Romain, « Le Festival de Cannes n'aura pas lieu en ligne, et c'est dommage », *AOC*, mai 2020, consulté en ligne.
https://aoc.media/opinion/2020/05/06/le-festival-de-cannes-naura-pas-lieu-en-ligne-et-cest-dommage/

NÉGRIER Emmanuel, « Les publics des festivals changent-ils ? », *Huffpost*, 5/10/2016, consulté en ligne.
https://www.huffingtonpost.fr/emmanuel-negrier/les-publics-des-festivals-changent-ils_b_3754657.html

TAILLIBERT Christel, « Phénomènes de circulations en festival : l'influence des nouvelles technologies », *Miranda*, n° 10, 2014, consulté en ligne.
http://journals.openedition.org/miranda/6330

TAILLIBERT Christel et VINUELA Ana, « Festival Scope, a festival-on-demand platform: Online enhancement of the gatekeeping power of film festivals », *Society and Leisure*, vol. 44, n° 1, 2021, 15 p., consulté en ligne.
https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1899399

Comptes-rendus de colloques et études

RONSTRÖM Owe, « Festivalisation: what a festival says - and does. Reflections over festivals and festivalisation », *Sing a simple song* [colloque], Neuchâtel (Suisse), 15-16 septembre 2011, Gotland University (Sweden), p. 1-10.

TAILLIBERT Christel, *Les nouveaux festivaliers « on line »*, Université Nice Sophia-Antipolis, Laboratoire LIRCES, 2015, consulté en ligne.
https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02173717/document

Travail d'enquête et de recensement

Ouvrages

BLANCHET Alain, *Les techniques d'enquête en sciences sociales : Observer, interviewer, questionner*, Dunod, Paris, 2016, 197 p.

BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, *L'entretien*, A. Colin, Paris, 2017, 129 p.

Article

CHAMBOREDON Hélène, PAVIS Fabienne, SURDEZ Muriel et WILLEMEZ Laurent, (1994). « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 16, n° 1, p. 114−132, consulté en ligne.
https://doi.org/10.3406/genes.1994.1251

« L'organisation d'un festival cinéma: L'exemple du BIFFF. Entretien avec Jonathan Lenaerts », *Projections*, 29 mars 2016, consulté en ligne.
https://revueprojections.wordpress.com/2016/03/29/lorganisation-dun-festival-cinema-lexemple-du-bifff-entretien-avec-jonathan-lenaerts/

Sites internet

Allociné : https://www.allocine.fr/festivals/

Carrefour des festivals : https://festivalscine.typepad.com/info/

Études de cas

Articles

« La Maison Dulac Cinéma : nouvelle identité pour les activités de Sophie Dulac », 12/10/2020, consulté en ligne.
https://www.boxofficepro.fr/la-maison-dulac-cinema-nouvelle-identite-pour-les-activites-de-sophie-dulac/

FABRE Clarisse, « Sophie Dulac : "Le mot 'culture' est abstrait pour le gouvernement" », *Le Monde*, 5/11/2020, consulté en ligne.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/11/05/sophie-dulac-le-mot-culture-est-abstrait-pour-le-gouvernement_6058562_3246.html

FURLING Noémie, « Cher : acte deux des Etats généraux des festivals à Bourges en présence de Roselyne Bachelot », *France 3*, 28/06/2021, consulté en ligne.
https://france3-regions.francetvinfo.fr/centre-val-de-loire/cher/bourges/cher-acte-deux-des-etats-generaux-des-festivals-a-bourges-en-presence-de-roselyne-bachelot-2158519.html

FINANCE-MADUREIRA Franck, « On s'appelle ? Episode 1 : Sophie Dulac, distributrice et exploitante », *FrenchMania*, 21 mars 2020, consulté en ligne.
http://frenchmania.fr/on-sappelle-episode-1-sophie-dulac-distributrice-et-exploitante/

N'KAOUA Laurance, « Sophie Dulac, le cinéma à tout bout de champs », *Les Echos*, 18 juin 2019, consulté en ligne.
https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/sophie-dulac-le-cinema-a-tout-bout-de-champs-1029992

LEVIEUX Michèle, « Nora Martirosyan ou le cinéma vécu comme un conte suspendu », *L'Humanité*, 26/05/2021, p. 20-21.

Warner Bros, « Que faut-il attendre du Champs-Élysées Film Festival 2015 ? », 05/05/2015, consulté en ligne.
https://www.warnerbros.fr/articles/champs-elysees-film-festival-selection-2015

Thèse

PINTO Aurélie, *Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, thèse de doctorat, dir. Frédéric Lebaron, Université Picardie Jules Verne, 2012, 606 p.

Sites internet

Maison Dulac Cinéma : https://www.maisondulaccinema.com

Champs-Élysées Film Festival : http://www.champselyseesfilmfestival.com/2021/

Page Facebook du Champs-Élysées Film Festival : https://www.facebook.com/champselyseesfilmfestival

Compte Instagram du Champs-Élysées Film Festival : https://www.instagram.com/champselyseesfilmfest/

Paris Courts Devant : http://www.courtsdevant.com

Page Facebook de Paris Courts Devant : https://www.facebook.com/courts.devant

Compte Instagram de Paris Courts Devant : https://www.instagram.com/pariscourtsdevant/

Annexes

1 - Les lieux investis par le Champs-Elysées Film Festival 176

2 - Communication numérique entre le Champs-Elysées Film Festival et ses partenaires ..178

3 - Photographies des festivaliers durant le Champs-Elysées Film Festival 180

4 - Photographies des festivaliers en ligne 182

5 - Liste des festivals de cinéma recensés 183

6 - Entretien avec Rémi Bernard et Nathalie Kouper, organisateurs de Paris Courts Devant191

1 - Les lieux investis par le Champs-Elysées Film Festival

La salle du théâtre Marigny a accueilli la soirée de clôture du l'édition 2019.

© Julien Benhamou [https://www.theatremarigny.fr/le-nouveau-theatre-marigny/]

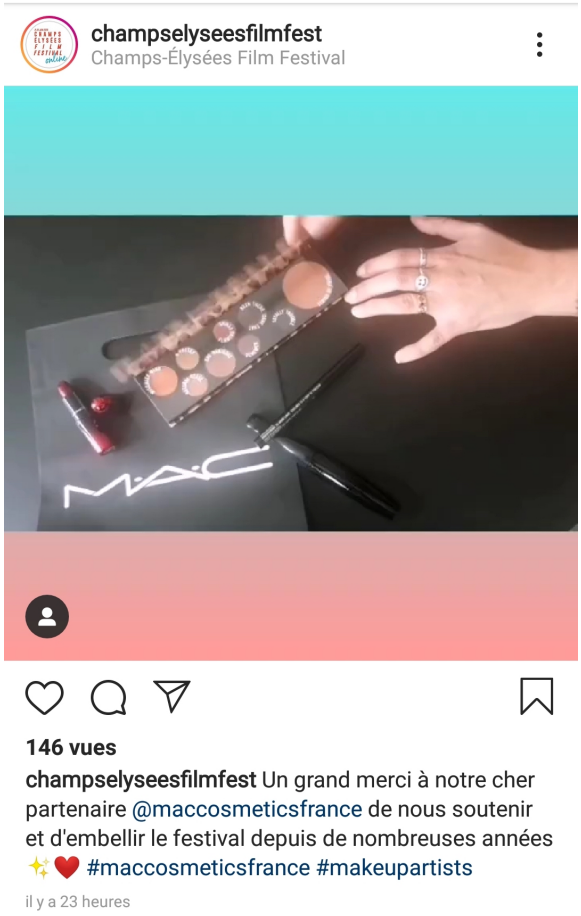
Le brunch était disposé dans une des salles du Mona Bismarck American Center et les tables étaient disposées dans le jardin.

[https://www.kactus.com/salles/mona-bismarck-american-center]

© Benjamin Piret [http://www.pariscope.fr/base/le-mona-bismarck-american-center-ouvre-sa-summer-house-lieu-ephemere-qui-mixe-detente-et-cultur]

2 - Communication numérique entre le Champs-Elysées Film Festival et ses partenaires

Publication et story *postées sur Instagram respectivement le 12 et le 13 juin 2020 par lesquelles le Champs-Elysées film festival remercie ses partenaires MAC Cosmetics et Que faire à Paris*.



Story *postée par Que faire à Paris sur Instagram le 16 juin 2020 pour mettre en avant le festival*.

3 - Photographies des festivaliers durant le Champs-Elysées Film Festival

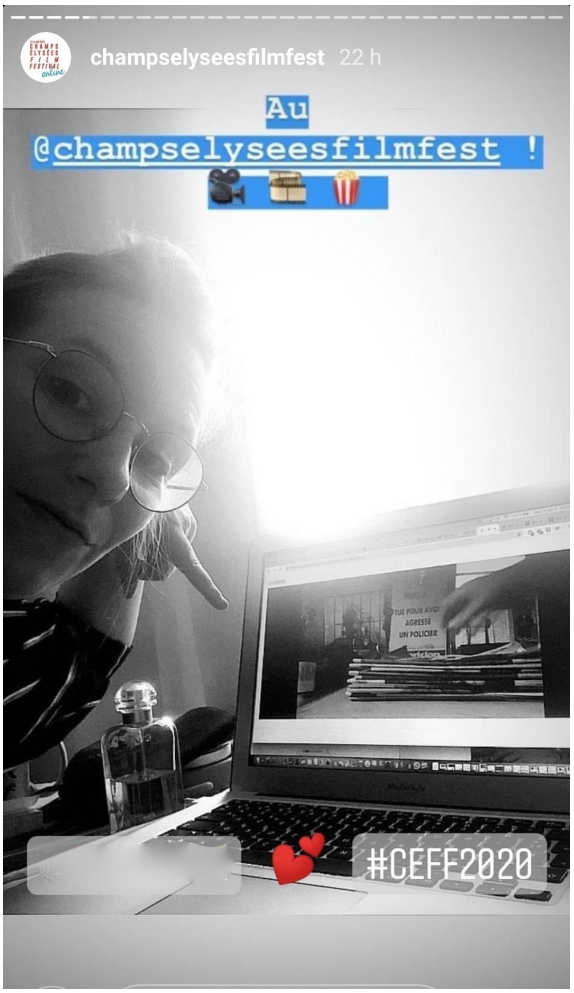
De nombreuses personnes, invités et spectateurs, se prennent en photo avec l'Arc de Triomphe en arrière-plan et publient les photographies sur les réseaux sociaux.

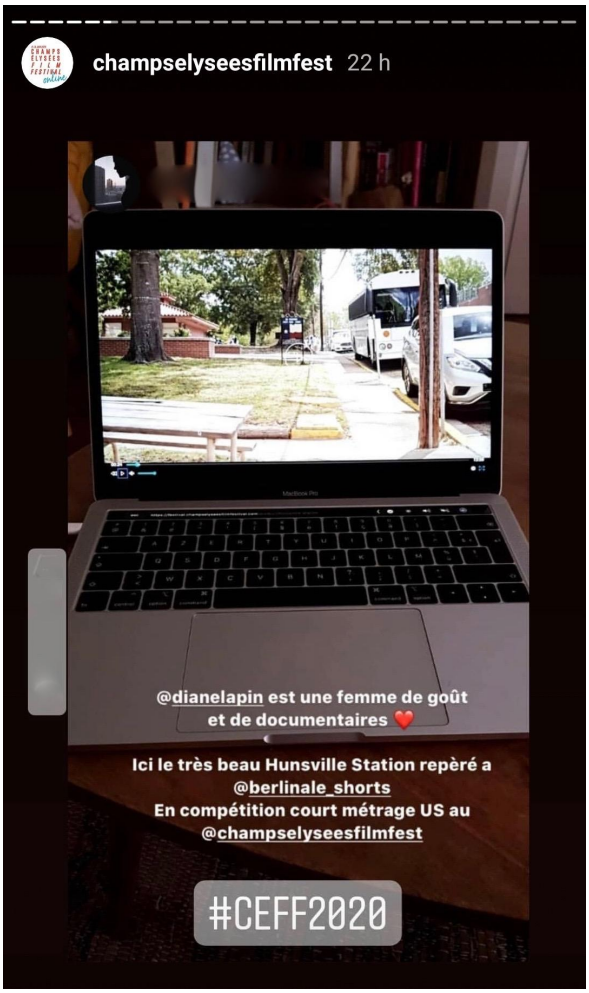
D'autres prennent uniquement le monument en photo, à toute heure de la journée, et si possible avec leur coupe de champagne.

Le festival choisit ses lieux et les décore de sorte que ceux-ci soient photogéniques et invitent à se prendre en photo.

4 - Photographies des festivaliers en ligne

Stories postées sur Instagram de personnes participant au festival, diffusées ensuite sur le compte du CEFF grâce au hashtag « #CEFF2020 ».





5 - Liste des festivals de cinéma recensés

En France métropolitaine

Nom du festival	Lieu
Festival de Cannes	Cannes
Festival du Cinéma Américain de Deauville	Deauville
Festival du Film d'Animation d'Annecy	Annecy
Festival international du film policier de Beaune	Beaune (anciennement Cognac)
Fantastic'Arts	Gérardmer
Festival du film de comédie de l'Alpe d'Huez	Alpe d'Huez
Festival du film de Cabourg	Cabourg
Festival international des cinémas d'Asie de Vesoul	Vesoul
Premiers plans d'Angers	Angers
Cinémed - festival méditerranéen de Montpellier	Montpellier
Festival du cinéma espagnol de Nantes	Nantes
Fantasy Film Festival - Festival du film Fantastique de Menton	Menton
Rencontres internationales Traverse	Toulouse
360 Degrés d'Aventure - Festival du film d'aventures de Millau	Millau
Festival de cinéma européen des Arcs	Les Arcs - Bourg St Maurice
Festival International du Film et du Livre d'Aventure de La Rochelle	La Rochelle
Rencontre Cinéma de Marcigny	Marcigny
Festival du Film Italien de Villerupt	Villerupt
Festival International du Film Indépendant de Bordeaux	Bordeaux

Nom du festival	Lieu
Festival International du Film de la Roche-sur-Yon	La Roche sur Yon
Festival International des Jeunes Réalisateurs de Saint-Jean-de-Luz	Saint-Jean-de-Luz
Festival du Film Britannique de Dinard	Dinard
Annecy cinéma italien	Annecy
Festival du Film Francophone d'Angoulême	Angoulême
Festival du Film de Lama	Bastia
Festival des rencontres cinématographique de Salon-de-Provence	Salon-en-Provence
Festival 2 cinéma de Valenciennes	Valenciennes
FIPADOC	Biarritz
Festival international du film d'éducation	Evreux
Festival International du Film d'Histoire	Pessac
Festival du film de Sarlat	Sarlat
Augenblick	Alsace
Festival Lumière (Grand Lyon Film Festival)	Lyon
Cinespaña	Toulouse et Midi-Pyrénées
Les écrans de l'aventure	Dijon
Festival international de cinéma de Marseille	Marseille
Festival du film court en plein air de Grenoble	Grenoble
Festival international du film de la rochelle	La Rochelle
Festival du premier film francophone de la Ciotat	La Ciotat
Festival Séries Mania	Lille (anciennement Paris)
Rencontres du Moyen métrage de Brive	Brive

Nom du festival	Lieu
Festival du film canadien	Dieppe
Rencontres du cinéma européen	Vannes
Festival international du premier film	Annonay
Entrevues - festival du film de Belfort	Belfort
Festival des 3 continents	Nantes
Festival « les Oeillades »	Albi
Festival du cinéma et musique de film de La Baule	La Baule
International Freeride Film Festival	Tarbes
Arras film festival	Arras
Printemps du cinéma	Les cinémas participants
Play it again	France entière
Voix d'étoiles - Festival International des Voix de Films d'Animation	Port-Leucate
Festival Cinématographique d'Automne de Gardanne	Gardanne
Rencontres Internationales du Cinéma des Antipodes	Saint Tropez
Festival Indépendance(s) et Création	Auch
Festival de Biarritz, cinémas et cultures d'Amérique Latine	Biarritz
Festival Européen du Film Fantastique de Strasbourg	Strasbourg
Festival du Film Subversif de Metz	Metz
Panorama du cinéma européen de Meyzieu	Meyzieu
Festival du Film de Fontenay-le-Comte - De la Littérature au Cinéma	Fontenay le Comte
Festival International du Film d'Aubagne	Aubagne
Mamers en Mars - Festival de Films Européens en Pays de la Loire	Sarthe
Rencontres Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse - Cinelatino	Toulouse

Nom du festival	Lieu
Travelling	Rennes
Festival International du Film d'Amiens	Amiens
Festival Jean Carmet des Seconds Rôles	Moulins
Arte Mare - Festival du Film Méditerranée de Bastia	Bastia
Festival International du Film Insulaire	Ile de Groix
Festival International de Films Résistances	Foix
Festival International de Contis	Contis
Effets Stars - Festival International des Effets Spéciaux	Montpellier
Festival International des Scénaristes	Valence
Festival du Cinéma Russe à Honfleur	Honfleur
Festival du Film Arabe	Fameck
Festival de la fiction TV de la Rochelle	La Rochelle
Festival itinérances	Alès
Rencontres du Cinéma Sud-Américain	Marseille
Festival chrétien du cinéma	Montpellier
Festival international du film de montagne	Autrans
Rencontres des Cinémas d'Europe	Aubenas
Lumières d'Afrique - Festival de Film Africains	Besançon
Festival International du Film de Dieppe	Dieppe
Festival Désir… Désirs	Tours
Festival Hallucinations collectives	Lyon
Festival national du film d'animation	Rennes
Au Cinéma pour les Droits Humains	Provence-Alpes-Côte d'Azur
Festival international du court métrage de Clermont Ferrand	Clermont Ferrand

Nom du festival	Lieu
Festival du film de Vébron	Vébron
Etats généraux du film documentaire	Lussas
Festival international du court métrage	Lille
Festival du film documentaire	Ajaccio
Utopiales, festival international de science-fiction	Nantes
Festival européen du film court de Brest	Brest
Un poing c'est court	Vaulx-en Velin
Festival international filmer le travail	Poitiers
Rencontres cinéma de Pézenas	Pézenas
Reflets du cinéma ibérique et latino-américain	Villeurbanne
Festival de cinéma des 5 continents	Gex
Festival cinéma muet et piano parlant	Anères
Trois jours trop courts	Castres

En Ile-de-France

Nom du festival	Lieu
Au-delà de l'écran	Vincennes
Festival du film coréen	Paris
Mon premier festival	Paris
Festival International de Films de la Diaspora Africaine	Paris
Champs-Elysées Film Festival	Paris
Festival du Cinéma Péruvien	Paris
Festival du Cinéma Brésilien	Paris
Panorama du Cinéma Grec Contemporain	Paris
Le temps presse	Paris
Festival de films Chéries-Chéris	Paris
Les Ecrans documentaires	Arcueil
Festival Atmosphères	Courbevoie
Nollywoodweek	Paris
Cinéma du réel	Paris
Festival International de Films de Femmes de Créteil	Créteil
Ciné-corps	Paris
Carrefour du cinéma d'animation	Paris
Un état du monde et du cinéma	Paris
Semaine du cinéma polonais - Kinopolska	Paris
Festival du cinéma allemand	Paris
Festival du film d'Asie du sud transgressif	Paris
L'Etrange festival	Paris
Semaine du Nouveau cinéma russe	Paris

Nom du festival	Lieu
Festival International Ciné Junior du Val-de-Marne	Val de Marne
Festival International Jean Rouch - Bilan du Film Ethnographique	Paris
Festival du film de fesses	Paris
Festival du cinéma israélien	Paris
Enfances dans le monde	Paris
Journées cinématographiques dionysiennes	Saint-Denis
Festival International du Film des Droits de l'Homme	Paris
Cinglés du cinéma	Argenteuil
Festival international de films musicaux (FAME)	Paris
Festival Hors-pistes	Paris
Paris courts devant	Paris
Cine banlieue	Paris et banlieue
Festival Télérama	Paris et banlieue
Festival du film musical	Suresnes
Festival Dolby Cinema	Paris
Festival image par image	Val d'Oise
Les images vagabondes	Yvelines
Panorama des cinémas du Maghreb et du Moyen Orient	Paris et Seine Saint Denis
Toute la mémoire du monde	Paris
Format court	Paris
Un drôle de festival	Paris
Festival du cinéma bulgare	Paris
Festival Côté court	Pantin
Festival La Lucarne	Paris

Nom du festival	Lieu
Très court international film festival	Paris
Festival Avant-Premières	Paris
Paris surf and skateboard film festival	Paris
Festival des cinémas différents et expérimentaux	Paris et la région Ile-de-France
Panorama du cinéma colombien	Paris
Pariscience, festival du film scientifique	Paris
Cinéma en plein air La Villette	Paris
La Finlande en trois films	Paris
La semaine italienne	Paris
Différent ! L'autre cinéma espagnol	Paris
De Rome à Paris	Paris
Serie Séries	Fontainebleau
European Independent FIlm Festival	Paris
Paris International Animation Film Festival	Paris

6 - Entretien avec Rémi Bernard et Nathalie Kouper, organisateurs de Paris Courts Devant

12 février 2020

En gras : l'enquêtrice

Rémi Bernard, graphiste et réalisateur, a créé Paris Courts Devant et l'organise avec sa compagne, Nathalie Kouper, auparavant comédienne.

Introduction de l'entretien cordiale. Discussion autour des projets de l'association Paris Courts Devant, notamment l'organisation de la Fête du court métrage prévue en mars 2020, et de l'actualité universitaire.

La discussion commence autour des festivals de Clermont-Ferrand et d'Angers.

Rémi Bernard : Clermont il y a des affiches partout, dans toute la ville. Ils annoncent 145 000 entrées sur toute la durée du festival, Paris Courts Devant c'était 10 000 la plus grosse année, en six jours. Paris Courts Devant est dilué dans l'offre culturelle qui est pléthorique à Paris. Il n'y a pas un soir sans une première de cinéma, de théâtre, des projections partout. C'est émietté, difficile d'avoir des gens à Paris, captifs sur un festival.

Nathalie Kouper : L'offre est plus grande et puis aussi à Clermont Ferrand, il y a à peu près 3 000 pros accrédités et du coup ce sont 3 000 personnes qui vont beaucoup pour les rdv mais aussi il y en a beaucoup qui vont dans les salles, et qui n'ont que ça à faire. Nous on critique les gens qui n'arrivent pas à venir au festival, qui nous disent qu'ils étaient occupés, mais ça nous est arrivé il y a deux jours. On était invités à une projection, mais on avait une urgence boulot et on n'y est pas allés. Et comme tous les gens du métier habitent à Paris ou en région parisienne, tu ne peux pas les capter pendant cinq ou six jours de festival. C'est impossible ! A moins de les enfermer, de les nourrir, de leur donner des lits etc. Et c'est normal, ce n'est pas pour autant qu'il ne faut pas de festivals à Paris. Donc tu vois, on travaille vraiment différemment.

Y a-t-il un public assidu qui se forme durant votre festival ?

RB : Il y a des gens qui viennent peut-être deux fois pendant le festival.

NK : Deux, trois fois, plusieurs jours, ils ne vont pas venir et y passer la journée ! Sauf ceux qui sont concernés par les rencontres professionnelles. Mais là ce n'est pas le grand public. Le grand public va venir à une séance, et il sera « venu à Paris Courts Devant ». Ce n'est pas la même démarche.

RB : Le public ne se bloque pas cinq jours pour se faire toutes les projections, ça n'existe pas.

NK : peut-être une journée ! Peut-être les gens qui arrivent de banlieue vont se dire « bon allez je vais me faire deux séances et puis entre les deux une lecture de scénario » mais il sont très peu nombreux.

RB : Nous, pour toucher le grand public, il faudrait avoir une puissance de communication colossale dans Paris. Il faudrait avoir des affiches dans tous les métros, et ça coûte de l'argent. Si tu avais des flancs de bus partout,

plusieurs *community managers*, en effet tu pourrais réussir à faire connaître le festival. Mais il faut considérer que l'agglomération parisienne, c'est dix millions de personnes : c'est impossible de toucher toute cette population. Et on souffre de ça aussi, parce que dans une ville moyenne de région, il suffit que tu aies le partenaire local d'affichage, la mairie qui affiche aussi, et tout le monde est au courant. Quand nous avons demandé une aide plus importante à la ville de Paris qui nous donnait 7 000 euros - au plus gros festival de courts métrages d'Ile-de-France -, les responsables de la mission cinéma de la ville de Paris nous ont clairement dit : « Mais Paris est un festival permanent ».

NK : On veut organiser un événement pour la Fête du court métrage, ils ne nous répondent pas.

RB : Ce que la ville de Paris aime bien financer, c'est les cinématographies étrangères. Le festival de cinéma chinois etc…

NK : Ils vont sur des choses très spécifiques, pas généralistes.

RB : J'ai fait la programmation de PariScience une année, un festival de cinéma scientifique, c'est vraiment un thème de niche. Ils sont financés par la ville de Paris mais pas sur la mission cinéma, sur le volet « science ».

NK : Ce qui leur permet d'avoir une subvention beaucoup plus élevée de la part de la ville.

Vous semblez avoir très peu de partenaires privés, et beaucoup d'organismes, de sociétés, d'associations, reliées au cinéma par rapport à d'autres festivals. Comment fonctionnez-vous de ce côté de l'organisation du festival ?

NK : Pour l'édition 2019, on en a beaucoup moins parce qu' on a décidé en juin 2019 de faire le festival qui a eu lieu début novembre, donc on n'a pas eu le temps de s'occuper de chercher des partenaires. On avait déjà perdu beaucoup de partenaires privés. Mais en effet on n'en avait pas cette année. Jusqu'en 2017 on en avait, on avait essentiellement des partenaires privés contrairement à beaucoup de festivals. Un festival comme Clermont Ferrand, comme Angers, comme la plupart des festivals en France, comme peut-être 90% des festivals en région, ils ont essentiellement des subventions publiques. Même si la demande à la région est soumise aux mêmes conditions, eux ils s'appuient sur des subventions publiques qui sont renouvelées tous les ans. Ils arrivent à être près de la réalité. Nous comme les autres financements sont essentiellement privés, on parie sur ce qu'ils vont nous donner. On n'en sait rien, on navigue à vue. Je pense qu'en province, les festivals certainement vont faire appel à quelques partenaires privés pour avoir quelques petites choses en plus. Mais nous, les partenaires privés, Engie, Orange, représentaient 80% de notre budget jusqu'en 2017. Et c'est ça qui est très important.

RB : Le festival d'Angers, la ville est entrée la première année dans le festival, donc elle a commencé à porter le festival. Nous, la première subvention de la ville de Paris, ça a été au bout de neuf ans, et c'était 2 000 euros. Donc en fait, l'énorme décalage est là. Paris c'est très particulier parce que la ville ne veut pas de festival de cinéma important, et parce qu'il n'y a pas de département. Donc ça fait deux instances où on ne peut pas vraiment trouver de financement public. La seule instance qui nous a soutenu indéfectiblement, c'est la région.

NK : La ville ne veut pas qu'il y ait de grand festival à Paris, et surtout pas un festival qui risque de concurrencer Cannes.

RB : Quand on a commencé le festival, on l'a fait avec 3 000 euros. C'est nous qui le financions, c'est nous qui faisions les petits fours. C'était vraiment une initiative citoyenne, associative, de professionnels du cinéma et de la communication parce que moi je suis graphiste à la base et j'ai fait beaucoup de communication. Donc si tu connais le cinéma et la communication, tu peux faire une manifestation qui ressemble à une initiation extrêmement professionnelle et qui l'est, avec très peu d'argent. Le savoir faire tu l'as, il suffit de le mettre en oeuvre, de trouver des bénévoles et de dépenser un peu d'argent pour les petits fours. Au début c'était ça, et après au fur et à mesure, on a appris à structurer la chose, on est allés dans des plus grandes salles, on s'est mis à projeter en DCP donc forcément tout s'est mis à coûter un peu plus cher. Et puis la cinquième année, on s'est dit que ce serait pas mal de trouver un peu d'argent. On en passait pas l'année entière à faire le festival, on avait nos métiers à côté. Moi en plus de la communication je suis auteur-réalisateur. J'ai fait pas mal de films d'entreprise.

NK : Et moi j'étais comédienne.

RB : C'est à partir de la huitième ou de la neuvième année qu'on a réussi à se payer un tout petit peu. Mais en fait, nous payer à l'année servait les six premiers mois à trouver l'argent du festival, et les six derniers mois à faire le festival.

NK : Et on a souvent continué à chercher des financements après le festival ! Certains partenaires nous confirmaient après.

RB : La recherche de financements c'est du *full-time job*.

NK : Et nous on n'a pas été formés à ça.

RB : On a appris sur le tas, il faut que tu appelle untel qui connait untel qui connait untel. Ça prend un temps infini, et ce n'est pas du tout notre job. Je me débrouille dans les chiffres, mais c'est Nathalie qui communique mieux en direct avec nos interlocuteurs. Pour chercher des financements, il faut vendre du rêve à des gens, il faut séduire untel qui va séduire untel, etc. Et puis tu t'aperçois que si tu n'as pas le numéro de téléphone du grand patron, ça ne marchera pas. En fait il faut un carnet d'adresses long comme ça pour faire de la recherche de financements.

NK : Julie Gayet nous a beaucoup aidé pendant plusieurs années parce qu'elle nous ouvrait son carnet d'adresses, et elle avait plus facilement les coordonnées des boss. Et même avant d'être quelqu'un de connu par tout le monde parce qu'elle était avec Hollande. Elle est productrice, et c'est une vendeuse hors pair. Sinon, il fallait toujours qu'on ait un ami dans la boîte pour pouvoir développer un partenariat.

RB : La première fois qu'on a eu Orange Ile-de-France, c'est parce que moi j'avais travaillé avec une personne qui est à la comm' d'Orange Ile-de-France. Et voilà, ça s'est fait comme ça, on a eu 15 000 euros deux années de suite parce que je connaissais quelqu'un.

NK : Et après, quand on a tout perdu en 2017, on a essayé d'avoir des marques, mais c'est impossible parce qu'on avait pas les coordonnées directes. Et si tu passes via Linkedin, ça ne marche pas. Les gens ne te répondent jamais si tu n'es pas recommandé par quelqu'un ! Et même parfois avec une recommandation, ça ne fonctionne pas.

RB : Ce sont des métiers de réseaux, donc il faut être dans le bon réseau. Par exemple, on organisait des repas avec tous les partenaires qui nous suivaient, et on a fait se rencontrer les gens qui s'occupent de la communication dans des grands groupes. Ils se connaissent tous, ils « réseautent », et après quand il y en a deux qui viennent, il y en a un troisième qui arrive. Mais c'est vrai aussi dans l'autre sens. Quand il y en a un qui part, ils partent en cascade.

NK : On invite Engie, Orange et Renault au déjeuner, et Renault n'est pas là. Toi tu sais que c'est parce qu'il est en train de te lâcher, mais tu ne le dis pas. Et Engie demande quand arrive Renault, à quelle heure, etc. Tu réponds que tu ne sais pas, et peu de temps après, Engie et Orange t'appellent et te lâchent aussi.

RB : Ce sont des strates de la société, et eux ils sont à peu près au même niveau : ils se connaissent, ils se parlent.
C'est important de comprendre que les festivals de cinéma fonctionnent sur le rêve et sur les stars. Si tu arrives à faire venir des stars à ton festival, ton festival existe. Et par essence, le court métrage n'attire pas des stars parce qu'il n'y a pas de star dans le court métrage, c'est très très rare. Et même s'il y en a, même si Depardieu joue dans des courts, et ça arrive, il ne vient jamais au festival, jamais de la vie. Au début avec l'aide de Julie Gayet, on a attiré Kad Merad dans le jury, des gens qui ont une stature de star internationale. Donc Renault par exemple, pouvait photographier ces gens-là devant ses voitures. Il n'y a que ça qui les intéresse.

Vous organisez un important festivals de cours métrages sur Paris, quel est votre rapport avec les autres festivals de courts métrages qui ont lieu dans différentes régions de France ?

NK : Mais tu sais que nous on a fait peur à Clermont Ferrand ! Un festival de cinéma qui prendrait de l'ampleur pourrait faire de l'ombre au festival de Cannes, et c'est pout ça que la ville de Paris ne veut pas d'un gros festival de cinéma. Et nous, à l'échelle du court métrage, on a fait peur à Clermont Ferrand.

RB : Je vais t'expliquer pourquoi. On s'est rendus compte que tous les festivals qui étaient pérennes, étaient adossés à un marché. Et tu le comprends, parce qu'en fait dès qu'il y a du commerce, il y a des intérêts, donc les gens viennent, et c'est un truc qui se répète tous les ans : les gens viennent faire leur marché. Donc on s'est dit qu'on allait faire un marché à Paris, parce qu'il n'y en avait jamais eu. Le marché est composé de tous les films que tu reçois pour la sélection, tu les mets à disposition sur une vidéothèque et les gens qui sont accrédités peuvent venir voir les films. Ils ont un catalogue, une plateforme informatique qui leur permet avec un moteur de recherche de chercher les films qu'ils veulent et de les visionner sur place. C'est un marché physique sur place : une dizaine d'ordis avec un serveur.
C'est quoi l'objectif d'un marché ? C'est d'attirer des acheteurs bien entendu. A ce moment-là, on ne le savait pas vraiment, mais le marché du court métrage était en train de s'effondrer. Même déjà à ce moment-là, le marché de Clermont n'était plus aussi florissant que ce qu'il a été parce qu'il y a de moins en moins de télés internationales qui achètent du court métrage, donc il y a de moins en moins d'acheteurs, et par conséquent de gens qui viennent. Et nous, on a proposé un marché à Paris, c'est-à-dire extrêmement facile d'accès par rapport

à tous les marchés de région. La première année, on a fait une table ronde sur la fonction des marchés et l'importance d'avoir un marché à Paris, avec Unifrance notamment, l'organisme qui est chargé de défendre le cinéma français à l'étranger. La personne qui s'occupait du court métrage à Unifrance nous a proposé un rendez-vous durant le festival de Clermont-Ferrand pour faire une réunion entre les différents marchés du court métrage en France, pour harmoniser. En fait, ça n'a pas été une petite réunion interne entre les concernés, mais un événement public annoncé dans le catalogue, avec quarante personne, de nombreux acteurs du court métrage, et qui ont instruit notre procès à charge, très brutalement je dois dire. On nous a dit que notre marché risquait de détruire le tissus économique des régions. On a fait un petit truc avec une dizaine de postes à Paris où on peut voir les films qu'on nous a envoyé pour la sélection, et comme ça on va détruire le tissus économique des régions ? On a su plus tard que, en effet, tous les marchés étaient en perte de vitesse, et ils se sont tous dit que si à Paris, qui est tellement facile d'accès, ils font un marché, ça signait la fin des marchés en région.

Quelle est votre démarche pour la sélection des films ? Votre ligne éditoriale dans la programmation ?

RB : Ce qu'on dit à chaque fois, c'est que notre ligne éditoriale est qu'on montre que des bons films. C'est une forme de boutade, mais on ne s'empêche jamais de montrer un film qui nous touche, qu'on trouve réussi, ou super intéressant. Et dans tous les genres, même dans la comédie qui n'est pas un péché pour nous, un film qu'on peut comprendre, ce n'est pas un péché.

RB : Il y a une constante dans les films qu'on montre : une des premières raisons d'éjection des films chez nous c'est l'interprétation. Dès qu'il y a un défaut dans l'interprétation, ça nous fait sortir du film, et en général on ne le prend pas à l'arrivée même si on a trouvé que c'était intéressant. Donc tous les films qu'on montre sont magnifiquement interprétés. Ça veut dire que toutes les tentatives qui sont faites avec des trop grandes approximations, même avec les meilleurs intentions du monde, on ne les prend pas.

NK : C'est vrai que par rapport à l'interprétation on est très exigeants : Rémi est réalisateur, et a travaillé avec des comédiens, et moi j'ai été comédienne. Donc on est particulièrement sensibles à ça. En fait de temps en temps le jeu peut paraître mauvais, mais il ne l'est pas, il marche avec le film, avec le scénario, avec le genre.

Qu'est-ce qui a causé l'interruption du festival en 2018 ?

NK : En 2017, on annonce qu'on ne pourra certainement pas continuer : on n'avait plus d'argent, on ne pouvait plus engager qui que ce soit. J'étais en CDI mais on ne me payait pas depuis longtemps, Rémi était sous contrat aidé. Moi on m'a fait une rupture conventionnelle avant le festival 2017, j'étais au chômage en novembre et on avait des emplois qui arrivaient à leur fin qu'on savait qu'on n'allait pas pouvoir renouveler. On savait qu'on allait changer la formule pour faire quelque chose de moins cher et on était déjà en train de réfléchir à une formule peut-être plus tournée vers les rencontres professionnelles, ce qu'on a fait en 2019, avec moins de films. Et en juin 2018, Rémi a fait un infarctus. Son pronostic était engagé, ça a été atroce. Comme Rémi a dit à l'équipe une fois qu'il s'est remis : « bah voilà, cet été c'était plutôt Paris coeur devant que Paris Courts Devant ». Il a fallu se remettre d'aplomb, moi j'ai eu le contre-coup. Il était en train de mourir en juin. Ce qui explique qu'on a mis plus de temps à communiquer. Et quand Rémi a été sur pied, on va dire à l'hiver 2018-2019, on a trouvé Corinne, qui était au chômage après avoir été directrice de l'association Beaumarchais SACD. Et puis c'est quelqu'un qu'on aimait beaucoup, nous il fallait qu'on ait quelqu'un d'extérieur pour nous redonner de l'énergie. Et là, on a remis tout en branle pour faire ce qu'on a fait en 2019. Mais voilà les raisons :

l'arrêt des financements et notre raison personnelle. Ça explique que quand on parle de renaissance en 2019, c'est en effet lourd de sens, et on n'a pas pu s'empêcher sur scène d'avoir des montées d'émotion.

Le festival semble prendre beaucoup de place dans votre vie, et vous le portez à bout de bras. Quel a été votre parcours avant d'en arriver là ? Quelles sont vos situations professionnelles aujourd'hui ?

NK : On travaille à temps plein pour le festival, mais on est bénévoles. On n'est pas riches pour autant. On loue le bureau, et puis notre appartement. Et moi je touche le chômage depuis deux ans. Là par exemple, sur la précédente édition du festival à moins de 50 000 euros, tu ne peux pas payer beaucoup de gens. Donc on a fait deux salaires deux deux-trois mois, des cachets d'intermittence pour la régisseuse générale, d'autres petits cachets pour deux musiciens et les techniciens, régie et son, et c'est tout.

RB : On a un code APE qui nous permet de faire des cachets, un code APE de producteurs, production et distribution de films.

NK : Il y a plein de postes qu'on n'a pas pu payer, même en 2017, la responsable des bénévoles n'était pas payée. On avait 150 000 euro mais ce n'était pas assez pour qu'on se paie. En ce qui concerne Rémi, il est fort probable qu'on ne le paie pas sur l'édition 2019, et puis moi on le fait rétroactivement avec des cachets, quand on voit qu'on peut. C'est extrêmement difficile comme situation. En 2017, j'ai eu envie de lâcher l'affaire, c'est Rémi qui a porté tout le festival. Le festival existe parce qu'on le veut bien tous les deux, mais je peux te dire qu'il existe essentiellement parce que Rémi le veut, et qu'en 2017 il a fait tout pour qu'on puisse le faire. On a perdu Orange qui donnait 20 000 euros, un mois avant le festival, et on s'est dit qu'on ne pouvait pas planter les gens qu'on a sélectionné, les partenaires : tout était organisé. On aurait dû, raisonnablement, annulé l'édition 2017, mais on est allés jusqu'au bout et on est très fiers de l'avoir fait.

Comment fonctionne l'aide de la région ?

RB : Alors, la subvention de la région elle se fait de la manière suivante. Bien avant la manifestation tu fais un budget prévisionnel, poste par poste. Tu l'envoies, et ils te disent oui ou non, mais si oui, on vous donne en remboursement de frais, jusqu'à concurrence de X pour-cent de ce que vous engagez, mettons 15 000€. Donc on ne te fait pas un chèque de 15 000€. Ça veut dire qu'on peut te faire une avance qui est calculée je ne sais pas comment. On a dû toucher 2 000 euros d'avance. Une fois que la manifestation est passée, donc que tu as engagé tous les sous de ton côté - il faut que tu aies tout le budget d'avance, sinon ça ne marche pas -, tu fais un bilan. C'est en fonction de ce que tu as dépensé, uniquement sur les postes éligibles de ton budget, qu'ils te remboursent X pour-cent. Donc ils ne te remboursent que 10% des sommes éligibles au budget que tu as donné au début.
Et quand tu fais ton budget six mois avant le festival, pendant ces six mois, il se passe énormément d'événements, qui demandent des ajustements en fonction du réel du projet. Et même si tu as dépensé beaucoup plus, ou beaucoup moins, ça n'est que le budget original qui compte. Mais il faut que tu aies les factures correspondantes. Et si tu pensais que tu allais faire un festival à 100 000€ et qu'à l'arrivée, comme tu n'as pas eu les financements que tu espérais, tu fais un festival à 50 000€, ça veut dire que tu ne peux pas montrer que tu as dépensé tout ce que tu avais dans le budget, donc tu n'as pas les factures correspondantes. Tu n'es remboursé que 10% de ce que tu as réellement engagé, ce qui fait que très souvent, sur un montant annoncé de 50 000, on a touché 25 000. Tel que ça fonctionne, c'est une aide pour l'année suivante en fait.

NK : Il faut noter aussi que tout est plus cher à Paris, par rapport aux autres régions.

RB : Tout le monde pense qu'on est très riches justement parce qu'on est à Paris… C'est très surprenant.

Qu'est-ce qui vous a conduit à créer ce festival de cours métrages ? Pourquoi un festival dédié au format court ?

RB : C'est une histoire de mimétisme. J'ai fait des études de graphisme, c'est un métier que j'ai exercé pendant très longtemps et que j'exerce encore de temps en temps. J'ai encore quelques rares clients. Et vers 26-28 ans j'ai commencé à m'intéresser au cinéma. J'avais une cliente qui était une amie et qui travaillait dans un bureau de presse. Ils avaient comme client un producteur de courts métrages. J'avais jamais fait de cinéma de ma vie, je ne savais même pas que c'était un métier le cinéma. A l'époque, en tant que graphiste, je faisais beaucoup de storyboards pour des publicités, et j'ai donc rencontré cette boîte de production et j'ai commencé par faire là-dedans ce que je savais faire : des storyboards. C'est comme ça que j'ai commencé à rentrer doucement dans le milieu du cinéma, mais très tard. Puis j'ai commencé à écrire des histoires, à rencontrer des gens et notamment quelqu'un qui avait un césar de scénariste pour *La Discrète* et avec qui j'ai travaillé. avec Puisqu'on voulait faire des films, moi j'ai fait deux stages de direction d'acteurs, et après le second stage, les comédiens de la catégorie studio sont venus voir mon pote qui était césarisé, en lui disant « nous on voudrait bien faire un film parce qu'on a envie de jouer, est ce que tu voudrais le mettre en scène ? ». Il a décliné l'offre, sentant la galère, mais moi j'étais là et j'ai dit « ça m'intéresse ». On a fait un court métrage en 16, de vingt minutes et auto-produit, et c'est la manière dont je suis entré vraiment dans … là-dedans. Je n'avais jamais fait d'école de cinéma, je n'avais jamais traîné sur des plateaux, à part deux ou trois fois pour faire des photographies de plateau. Autant te dire que pendant ces quinze jours de tournage, j'ai fait 5 ans d'école de cinéma.
Ensuite, j'ai commencé à écrire mes propres histoires et puis pratiquement deux ans de suite, j'ai eu la contribution pour faire des courts métrages, c'est-à-dire l'aide du CNC sur scénario. Mon premier court a gagné le prix du public à Brest et le deuxième a fait partie de la sélection officielle à Cannes. Avec ces films, j'ai passé du temps dans les festivals, et ce sont les meilleurs souvenirs de ma vie.
Juste avant de créer l'embryon de Paris Courts Devant, je m'occupais de ce qui s'appelait Du Rififi aux Batignolles dans une association du 17e. C'était une fête pluridisciplinaire, culturelle dans le quartier. Moi je m'occupais de la programmation audiovisuelle, et j'ai eu l'idée de faire 1 minute aux Batignolles. On proposait aux habitants du quartier, cinéastes ou pas, de faire un film de 3 minutes maximum sur les Batignolles. On a provoqué la production, la réalisation de 20 films amateurs ou semi-professionnels. On en a montré 18 en une séance au cinéma des cinéastes. Ça a été l'embryon de Paris Courts Devant. La deuxième année, ça s'est appelé Courts Devant parce qu'on mettait le court devant. Et pourquoi le court métrage ? Parce que c'était abordable et que c'était ce que je connaissais, tout simplement.
Comme je ne viens pas de la critique, de l'université, de l'analyse filmique parce que je n'ai jamais fait de ma vie, je le faisais intuitivement, je n'ai jamais eu les codes. Donc j'ai fait ce que je connaissais, ce dont j'avais l'expérience et c'était les festivals de courts métrages. La deuxième année, Nathalie est rentrée dans l'asso et on a commencé à développer le festival, pendant plusieurs années sur fonds propres. On dépensait peut-être 2 000 euros par an à l'époque, on gagnait notre vie ailleurs. Même si le festival prenait de plus en plus de temps et d'énergie, les retours qu'on avait étaient tellement forts, et tellement gratifiants pour nous, que chaque année on s'est dit « allez y retourne ».

NK : En fait, on a failli arrêter tous les ans depuis 2015 parce que c'est un boulot de dingue, et parce qu'on n'a pas l'argent nécessaire, mais en effet c'est plus fort que nous. D'où l'affiche et le hashtag de cette année (#danslapeau), c'est parce qu'on l'a dans la peau qu'on a mis ça cette année.

RB : Si aujourd'hui on se regarde dans les yeux et on dit 2020 on arrête, il n'y a plus de festival.

NK : Donc en effet le festival n'a jamais voulu mourir, et Rémi non plus ! (rire de Rémi)
Après l'accident, on s'est dit qu'on allait alléger le festival, faire les choses de manière plus détendue. On s'est dit qu'on ne serait plus bénévoles pour le festival. On s'est dit plus jamais ça et on l'a fait quand même.

RB : Le souci c'est que ça fait 15 ans qu'on tourne autour de cette difficulté à financer le festival. Il y a une réelle impossibilité à le financer. On a beaucoup essayé sur le public, sur le CNC, sur le privé etc, ça ne marche pas. Il n'y a pas de financement, c'est constant. On a réussi, parce qu'il y a eu une concordance avec Julie Gayet, ce qui arrive une fois tous les 10 000 ans. Et cette espèce d'anomalie, parce que c'est quelque chose qui est l'inverse de la normalité, a fait qu'on a réussi à avoir ces financements privés. Une année, Renault a mis 30 000 euros dans le festival, la caisse d'épargne a mis 30 000€ dans le festival, Engie a mis 20 000… C'est colossal ! Mais ça n'arrive jamais ! Cette espèce d'anomalie intersidérale qui fait que… cette suite d'événements tel que ça s'est passé a fait qu'en 2016, c'est l'année où on a eu le plus d'argent pour le festival, on a eu près de 300 000€.

NK : Et avec 300 000€ on a fait quelque chose qui avait de la gueule.

RB : C'est la seule année où j'ai touché un peu des sous. Mais sur les 300 000€, il y en a à peu près 70 000 qui sont partis en location. C'était à l'époque où on travaillait avec le mk2, donc il y a presque 1/3 du budget qui est parti en location des salles et de l'esplanade. Ça va tellement vite !
Il se trouve que Julie est sortie des feux de l'actualité, il y a deux ans, et l'année d'après, ils sont tous repartis.

Tout à l'heure tu as dit que ça a commencé aux Batignolles, vous avez aussi parlé du cinéma des cinéastes et du mk2. Quelles sont les salles de cinéma qui ont accueilli le festival ?

RB : En fait l'évolution c'est que les trois minutes aux Batignolles c'était une séance, dix ans après, le festival prenait une quarantaine de séances. Cela pose problème pour certaines salles qui donnent moins de visibilité pour les films à l'affiche durant le festival. Et le nôtre tombe à une période chargée en sortie, octobre/novembre. Les distributeurs ne voulaient plus leur donner de films à cette période-là, qui était en plus la plus grosse période de sortie des films de Cannes. Donc ça a été difficile de trouver une salles quand le festival a pris de l'ampleur.

Le festival a toujours eu lieu en octobre-novembre ?

NK : Généralement oui, une année il a été en décembre, ça dépend vraiment des salles en fait. Une année le cinéma des cinéastes nous a changé nos dates pour pouvoir programmer *La Vie d'Adèle*, une autre année c'était pour *Le Ruban blanc* je crois.

RB : Quand on a vu qu'on ne pouvait plus être qu'au cinéma des cinéastes, on a réparti les séances sur une dizaine de salles dans Paris, le long de la ligne 2. On était au club de l'étoile, au cinéma des cinéastes, au Wepler, au studio 28 aux abbesses, la reine blanche, quelques salles au mk2 quai de Loire…

NK : On a trouvé un truc stratégique, sur la ligne 2, qui nous avait permis d'avoir un partenariat avec la Ratp. Le truc c'est que quand tu construis quelque chose, il faut trouver des stratégies, un moyen de communiquer, une logique et ne pas partir dans tous les sens. Il faut qu'il y ait une cohérence. On vantait la cohérence géographique mais c'était très compliqué de présenter toutes les séances, c'était une zone trop étendue.

RB : C'est pour ça qu'après on a cherché un nouveau lieu qui pouvait accueillir tout le festival. Et c'est là qu'on a atterrit au mk2 Bibliothèque parce que Julie connaissait le patron de mk2. En 2016, au mk2, c'était la plus belle année, assez faste.

NK : On s'est éclatés avec le tapis rouge, les ballons, une fête. On avait comme partenaire la caisse d'épargne parce que leur siège social était de l'autre côté du parvis, du coup ils ont mis de l'argent dans l'histoire. On devait faire un des cocktails chez eux, on a fait la fête dans le grand hall, le grand immeuble, avec des verrières partout !

RB : Juste pour la soirée de clôture, le traiteur a coûté 16 000€.

NK : C'était une année de dingue. On a fait venir des partenaires, et il y a des gens qui nous ont dit que « c'était Cannes en plus sympa ! ».

RB : C'était la 12ème édition, ça n'existe pas un truc comme ça au bout de 12 ans, d'être parti de si petit et d'arriver si haut.

NK : Et puis les festivals qui ont le budget qu'on avait, autour de 300 000€, ils n'ont pas un truc aussi festif.

RB : on est redevenus modestes

NK : En 2017 on avait prévu de faire à peu près la même chose, d'être au mk2 et à la Bnf, et on avait fait notre grille en mettant huit jours de festival. Cette année-là, la ville de Paris est passée de 30 000€ à 7 000€. On s'est dit soit on ne peut plus faire de festival, soit on contacte la Bnf pour leur demander s'ils peuvent accueillir tout le festival, remplir avec toutes les séances du mk2 sur quatre ou six jours au lieu de huit. Et la Bnf a dit oui, ça nous a sauvé.

RB : On a du demander la permission parce qu'ils ont une clause de non concurrence entre les deux lieux sur les événements cinéma.

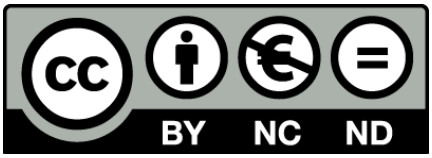
NK : On ne pouvait pas faire payer les places parce qu'ils ont un tarif pour leurs événements qui est trop élevé, du coup le festival a été gratuit cette année-là. Et pendant le debrief avec la Bnf après le festival, ils nous ont dit que c'était vraiment super, qu'on avait permis de faire entrer des gens à la Bnf pour la première fois. Mais que ça leur avait coûté très cher parce qu'ils étaient obligés de louer un player DCP, de prendre en charge les heures supp' de leurs employés, parce que la bibliothèque ferme à 19h, alors que notre programmation allait jusqu'à

minuit. Donc ils nous ont dit : on le refait avec vous l'année prochaine, mais pas de séance le soir. On a dit qu'un festival de cinéma, à Paris, en journée… c'est pas possible. Donc on s'est quittés comme ça. Il y avait tout un package qu'on une payait pas : l'assistante technique, la captation en direct avec leur système à trois caméras… Tout était cadeau mais ce n'était pas possible. Et nous guettions l'arrivée du 7 Batignolles parce qu'on savait depuis des années qu'il allait sortir de terre. Le festival est né dans le 17e, il y avait une cohérence, alors on a commencé à entrer là bas pour la fête du court. On a commencé à draguer il y a un an pile, en février 2019, le 7 Batignolles. Ce n'était pas simple d'arriver dans un cinéma tout neuf, dans un quartier absolument inconnu, un lieu absolument pas passant, à l'époque sans enseigne, d'où les piments par terre.

RB : Mais le problème des piments en novembre c'est qu'il pleut souvent, ce qui les efface, et qu'on ne peut pas utiliser de peinture permanente, donc c'est un marquage très provisoire.

NK : Voilà donc il y avait une cohérence. On est né dans la quartier, on revient dans le quartier. On est super contents d'être au cinéma les 7 Batignolles. Le lieu est super adapté aux rencontres, on a même trouvé un lieu pour la radio. Le fait de pouvoir aussi manger, pour nous, pour notre équipe. On y est très attachés !

Fin de l'entretien.


BY NC ND