



HAL
open science

Que reste-t-il des salles de cinéma ?

Nicolas Coillier

► **To cite this version:**

| Nicolas Coillier. Que reste-t-il des salles de cinéma ?. Sociologie. 2022. dumas-03941032

HAL Id: dumas-03941032

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03941032v1>

Submitted on 24 Aug 2023

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 - ShareAlike 4.0 International License



Que reste-t-il des salles de cinéma ?

Nicolas Coillier

Mémoire de Master en Sociologie

Nantes, 2021/2022

Sous la direction du Professeur Christophe Lamoureux

Que reste-t-il des salles de cinéma ?

Nicolas Coillier

Mémoire de Master 1 parcours T.E.T. en Sociologie

Nantes, 2021/2022

Sous la direction du Professeur Christophe Lamoureux

Université de Nantes
Campus du Tertre
Département de Sociologie
Chemin de la Censive du Tertre,
44300 Nantes

[La Sociologie à l'Université de Nantes - Sociologie \(univ-nantes.fr\)](http://univ-nantes.fr)

Remerciements

À mon directeur de recherche, Christophe Lamoureux, pour ses conseils avisés, le partage de ses connaissances.

Au laboratoire du CENS et l'équipe pédagogique pour la richesse et la disponibilité de l'enseignement.

À toutes les personnes interrogées, dont la démarche scientifique m'empêche de les désigner par leur prénom, sans qui tout ceci n'aurait pas été aussi riche, pour leur temps, leurs connaissances et leur bienveillance, d'avoir accepté de participer à cette enquête.

À Zelda ainsi que nos deux petits amis, pour partager ma vie.

À mes parents, pour leur patience dans mon éducation, leur confiance ferme et inébranlable pour mes choix de vie et de carrière tumultueux, mais surtout pour leur amour.

À Ameline, Benoit, Camille, Mathieu, Sana et Sarah,

À Ariane, Bastien, Colin, Diane, Elise L., Elise P., Enora, Evanne, Jeanne, Pascaline, Remy, Romane, Robin et Zoé pour avoir partagé le poids de cette année mouvementée, mais aussi à Léo, un collègue devenu ami, sur qui j'ai pu compter dans l'adversité.

À Lauranie, pour avoir partagé ses longues journées à la bibliothèque et permis d'être souvent moins seul à l'heure où l'université se prépare à fermer.

À Marc Aurèle, pour les écrits de ses pensées m'ayant accompagné tout au long de cette année, pour m'avoir indirectement aidé à modérer mon enthousiasme dans la réussite et ma lassitude dans la difficulté.

À tous, ayant aidé de près ou de loin à la construction de ce texte,
Merci pour tout.

Table des matières

Table des matières	4
Table des illustrations	6
Glossaire	7
Introduction	8
Etat des lieux	9
Problématique	10
Méthodologie	12
Plan du mémoire	14
Présentation entretiens	16
Limites d'enquête	18
Chapitre 1 Paternité composée de l'image au mouvement	19
Des objets précurseurs aux fondateurs	19
Le public, créateur de cinéma	23
George Méliès et le cinéma forain, une histoire conflictuelle	25
La sédentarisation du cinéma, un début d'organisation	27
Chapitre 2 Des conflits de changement de paradigme	29
The Edison Kinetophone : du parlant avant l'heure	29
L'expressionnisme : des messages à transmettre et de la déficience de transmission	30
Le prodige commercial du chanteur de jazz	33
Une fin de l'universalisme des films	35
Conflits de plateaux	37
Tentatives manquées	38
Chapitre 3 De l'âge d'or de la fréquentation à la Nouvelle Vague	40
Un monde en conflit autour d'un âge d'or	40
La Nouvelle Vague ou comment renverser la table	43
La politique des auteurs	43
De la critique à la réalisation	44
Inspiration pour l'étranger	46
Chapitre 4 La fin d'un monopole, les début du partage	48
Une idée de la permanence des statuts de spectateurs	48
La fée du logis, bourreau des salles	51
Le format physique complice de la télévision	52
Arbitrage institutionnel	53
La chronologie des médias, une réponse au morcellement de l'industrie des films	54

Chapitre 5 De la renaissance du cinéma et la diversification de la concurrence	58
Renaissance	58
La nouvelle machine à attirer les foules	61
Internet éloge de la destruction créatrice	63
De nouveaux modèles d'organisation	66
Chapitre 6 Un évènement sans précédent	71
Une grande première	71
Reprise mitigée et seconde fermeture prolongée	74
Un retour pas si normal	76
Chapitre 7 Trois leviers pour attirer le public	78
Événementialisation	78
Opéra, concert, théâtre	79
Avant premières	81
Rétrospectives, rediffusions et semaines thématiques	81
Editorialisation	82
Premiumisation	84
Les séances haut de gamme	85
Multiplication des effets pour une immersion contrastée	87
Chapitre 8 Les films à la maison	90
Un droit au pop-corn face au devoir du silence	90
Economie de l'attention	92
Conclusion : Que reste-t-il du cinéma ?	98
Bibliographie	100
Littérature	100
Sources	102
Filmographie	106
Annexes	108
Grille d'entretien	108

Table des illustrations

Image 1. Phénakistiscope	20
Image 2. Fusil photographique	20
Image 3. Brevet Cinématographe Lumière	21
Image 4. Kinétographe	21
Image 5. Formats de pellicule	23
Image 6. Nosferatu	31
Image 7. Al Johnson	34
Tableau 1. Fréquentation des salles de cinéma en France (1938-1945)	40
Tableau 2. Fréquentation des salles de cinéma en France (1945-1958)	41
Tableau 3. Fréquentation des salles de cinéma en France (1958-1971)	42
Graphique 1. Données du CNC sur le nombre de films en salles de 1955 à 2019	59
Graphique 2. Marché de la vidéo par segment (2012-2021)	67
Graphique 3. Marché de la VàD par abonnement (M€)	68
Graphique 4. Offre et consommation de programmes en VàDA par genre (%)	68

Glossaire

CNC : Centre National de la Cinématographie et de l'image animée

COIC : Comité d'organisation de l'industrie cinématographique

DCP : Digital Cinema Package

Distributeur/Producteur RDB : Recettes Brutes Distributeur

DVD : Digital Versatile Disc (disque numérique polyvalent)

ORTF : Office de Radiodiffusion-Télévision Française

P2P : Peer to peer (Pair a pair)

SACEM : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SVOD/VàDA : Subscription Video On Demand / Vidéo à la Demande par Abonnement

TSA : Taxe Spéciale Additionnelle

TVA : Taxe sur la Valeur Ajoutée

VOD/VàD : Video On Demand / Vidéo à la Demande

Introduction

Définir, c'est prendre parti, un acte qui nous contraint, nous limite, nous cadre. C'est admettre l'incomplétude, l'impossibilité objective, par un mot ou une phrase et malgré tout, de s'en contenter. Définir renvoie aussi à concrétiser ce qui n'a pas encore son mot, une démarche de possession, de conquête, d'orientation.

Cette entreprise pourtant n'est pas individuelle, plusieurs définitions peuvent être affiliées à un même mot, plusieurs personnes peuvent définir un même concept relativement commun et par des termes différenciés. D'un champ disciplinaire à un autre, un même mot se trouvera n'avoir parfois aucun rapport avec l'autre.

Cet état peut, par une lecture simple, mener à questionner la pertinence de la démarche définitionnelle. Pourtant, à en croire le récit *1984*¹, c'est par la possibilité d'un langage complexe, varié et défini qu'il est possible de penser, de critiquer et de nuancer. En opposition, la réduction des mots et de leurs significations crée un chemin direct vers la fin de la connaissance.

Dans une civilisation qui doit faire face à la recrudescence des conflits armés sur des territoires qui auraient pu être pensés pacifiés, devant les nécessités de réfléchir et d'agir contre l'évolution climatique, devant la restriction des taxations sur l'audiovisuel public et de nombreux autres enjeux de tension du quotidien, les questions autour de la culture et de son fonctionnement sont parfois reléguées au second plan pour faire face à des sujets plus "graves" ou plus "importants".

Si la pertinence d'une mise en agenda au premier plan de la culture et du cinéma, dans une géopolitique conflictuelle, peut ne pas être l'objet de discussion le plus évident, il peut être utile de questionner ses évolutions lorsque son acteur historique et principal, la salle, doit fermer ses portes sur deux périodes prolongées au cours de deux années suivies. De cette perspective, il sera alors entrepris de questionner le cinéma en tant que système, ou plutôt en tant que *médium*, pour reprendre la définition d'Erwin Panofsky et entreprendre de redéfinir le cinéma.

¹ George Orwell et Amélie Audiberti, *1984*, Folio 822 (Paris: Gallimard, 1991).

Etat des lieux

Pour la première fois de l'histoire du cinéma, la pandémie et les confinements auront forcé les salles à fermer et ce, pour des durées indéterminées. Si les modes de visionnage des films ont largement prospéré à travers le temps, et si la salle n'est plus qu'un des moyens de réception des films, on peut hypothétiser qu'elle possède toujours un statut particulier, en termes de prestige, en comparaison de la concurrence des autres usages. Pourtant, les discours sur la potentielle mort des salles au profit des nouveaux acteurs, potentiellement plus en adéquation avec leur temps, existent toujours, marquant la présence dans le débat public des défenseurs du système face à des réformateurs, à condition que l'on puisse admettre la possibilité d'acteurs unilatéraux dans leurs prises de position.

En plein climat d'incertitude sanitaire, des discours variés, pour ou contre des modes, des systèmes et des institutions, autour du cinéma ont pris place. Terrain fertile à la réflexion, ce contexte a fait émerger une question à l'allure paradoxale. Pourquoi, malgré l'enfermement dû aux confinements, malgré la possibilité de visionner des films chez soi, par support physique ou virtuel, malgré une situation épidémique pas totalement contrôlée, pouvait-on voir émerger des discours de besoin de retour en salles, un lieu sombre dans lequel on est supposé ne pas s'évader pour la durée de diffusion du film pour lequel on a payé, ou du moins fait valider son ticket d'entrée ?

L'objectif ici ne sera donc pas de savoir qui va au cinéma (une enquête quantitative complémentaire de première main pourrait servir l'enrichissement de ces questions), mais plutôt que trouve-t-on dans l'histoire pour comprendre ce qui fait cinéma et qu'en disent les publics de salle les plus assidus sur les questions contemporaines du médium. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2020², qui propose une lecture en termes de fréquence sur un échantillon représentatif en 2018 de 9200 personnes, nous apprend que 63% de cet échantillon sont allés au moins une fois au cinéma cette année-la, plus précisément 15% y sont

² Philippe Lombardo et Loup Wolff, « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études* n°2, n° 2 (2020): 1, <https://doi.org/10.3917/cule.202.0001>.

allés 1 à 2 fois, 30% de 2 à 11 fois, 17% 12 fois et plus et enfin 37% n'y sont pas allés³. À partir de ces données, il a été décidé de concentrer les entretiens sur des profils variés de spectateurs parmi les plus assidus avant la fermeture des salles.

Problématique

Au cours de cette enquête a été repris la thèse d'Erwin Panofsky qui nomme le cinéma comme un médium, permettant de composer avec la multitude de ces dimensions et de trancher sur la question art/industrie ne les opposant plus mais les considérant chacun comme des composantes d'un ensemble plus large avec des échelles variables, le cinéma comme médium est l'idée du cinéma comme un outil pour penser et agir.

Cette perspective rejoint l'idée centrale développée ici en réponse à la question. Qu'est-ce que le cinéma ? Une entité, un médium processuel qui vit et évolue des transformations sociales et techniques et dont ses transformations infusent et sont infusées par la société et ses individus.

La salle de cinéma est un espace soumis et qui soumet ses publics à des contraintes spatiales et temporelles dans le cadre de séances qui conservent un format de réception mais qui à travers le temps, par soucis d'adaptation à la concurrence et au besoin de faire venir les publics opère des variations dont les grands événements sont des parts d'ensembles plus grands.

Par cette perspective nous assistons aujourd'hui à des phénomènes de d'événementialisation, d'éditorialisation et de *premiumisation* de la salle. Ces tendances viennent chercher à redonner de l'intérêt à la séance quand le cinéma domestique devient de plus en plus proche, pour de moins en moins d'argent, en termes de technique de l'expérience de la salle.

Pour comprendre les phénomènes évolutifs du cinéma, il convient de se plonger de sa genèse, jusqu'aux événements d'actualité.

³ Ces chiffres ont l'avantage d'offrir une certaine stabilité temporelle entre les 6 enquêtes de 1973 à 2018 où la population allant 12 fois et plus en salles par an oscille entre 13 et 17%.

Cette enquête a pour objectif de comprendre ce qu'est ce qui fait cinéma, en quoi la salle est un élément constitutif mais modulable du visionnage des films. Comment les nouveaux arrivants viennent questionner les rapports institutionnels et organisationnels du médium ? Comment les salles tentent de s'adapter au changement ? Comment les évolutions de paradigmes peuvent engendrer des conflits à l'intérieur et à l'extérieur du cinéma ? Le cinéma domestique peut-il remplacer l'expérience de la salle ou est-il complémentaire ? Par quels moyens les salles tentent-elles de combattre la concurrence ?

Le projet n'est finalement pas tant de répondre à la question, "Qu'est-ce que le cinéma ?" ; mais à partir de points de vue ciblés, sur des périodes et des événements de l'histoire "Comment peut-on penser le cinéma comme un outil modulable à travers ses révolutions et ses multiplications de formes ?".

Ces interrogations se construisent sur la théorie de la structure des révolutions scientifique⁴ en soutenant l'idée que le cinéma depuis sa création s'est construit de la manière dont sont décrites les révolutions scientifiques, prenant une posture structuraliste en tentant de penser le champ théorique de manière modulaire et non rigide pour venir compléter la réflexion de Jacques Aumont⁵, et se demander. Que reste-t-il des salles de cinéma ?

⁴ Thomas Samuel Kuhn et Laure Meyer, *La structure des révolutions scientifiques*, Nouv. éd. augm. et rev. par l'auteur, Champs 115 (Paris: Flammarion, 1991).

⁵ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (Vrin, 2012).

Méthodologie

Pour mener à bien ce terrain et ne pas se noyer dans la production de données, il a été décidé d'utiliser des statistiques de seconde main, notamment par l'utilisation de l'enquête des pratiques culturelles des Français du ministère de la Culture, des données de recensement en termes de fréquentations du CNC, ainsi que d'autres productions provenant de la littérature scientifique et spécialisée.

On peut rapidement constater une certaine abondance des chiffrages avec le cinéma, le succès des films étant majoritairement exprimé par les chiffres de la fréquentation et de box-office à l'étranger, mais aussi dans les moyennes des notes de critiques, du nombre d'écrans mobilisés ou du temps d'exploitation. Ces données de seconde main ont permis d'observer des évolutions des tendances macrosociales par les conséquences de conflits comme la Seconde Guerre Mondiale, ou d'événements tels que la démocratisation de la télévision.

En complément de ces statistiques importées, une lecture attentive a été portée à des médias spécialisés, du fait d'un certain manque en termes de littérature sociologique, manque qui tend à se résorber ces dernières années notamment par l'influence d'Emmanuel Ethis, sociologue du cinéma proluxe en la matière, mais aussi d'une nouvelle abondance du côté de la critique. Parmi cette littérature grise, ont été mobilisés des archives de quotidiens, de textes de revues des *Cahiers du cinéma*, de la presse quotidienne généraliste ainsi que des textes de lois.

Une attention spécifique a été portée à des formes de sources non textuelles. Le cinéma étant le support premier et principal des films, il est apparu utile d'imager certains propos. Cette attention a également été orientée vers des nouveaux médias comme des podcasts, des vidéos présentes sur la plateforme *YouTube* ou des émissions de radio pour des médias plus traditionnels.

Enfin, la source principale, celle qui fait le cœur de ce terrain, est une série de neuf entretiens semi-directifs, cadrés à partir de l'ensemble des ressources précédemment citées, mais surtout par les données statistiques du CNC ayant permis la constitution d'une population cible. La grille d'entretien est organisée autour

d'interrogations thématiques, ainsi que des questions contextuelles et transitoires pour optimiser des phases de questionnement et mener de manière fluide à des questions de fond.

La population cible des entretiens a été cadrée sur des données de fréquentation, sur les personnes se rendant douze fois et plus en salle par an et représentant 17% du public. La suite fut de sélectionner des profils variés dans leur rapport au cinéma avec des étudiants, des professionnels de la technique du secteur, de l'enseignement, de l'exploitation, mais aussi avec des profils profanes professionnellement au monde du cinéma. Une attention spéciale a été portée à une variabilité des origines géographiques des enquêtés avec des personnes habitant en région parisienne, en métropoles, en villes moyennes, à la campagne, mais aussi avec une personne de République Tchèque ayant une connaissance accrue de la langue française, mais aussi des connaissances sur le territoire français et européen. Les entretiens ont été menés en présentiel lorsque cela était facilement possible, et autrement par Zoom et appel téléphonique, les noms et informations des personnes enquêtées ont été anonymisées.

Concernant la posture théorique, un soin immédiat pour une approche interdisciplinaire a émergé et s'est retransmis dans l'usage de textes de philosophie, d'histoire, d'économie et d'anthropologie. Ce souci de posture a été mené à la fois avec l'objectif de se distancier d'une certaine tradition sociologique de penser le monde social spécifiquement par le prisme de rapports de domination et de déterminisme, mais aussi avec un certain intérêt pour une pratique de la sociologie durkheimienne.

Tout ce travail a abouti à une évolution de la posture de l'enquête, d'une interrogation sur le "Pourquoi la salle ?", vers une prise de vue macroscopique sur l'histoire du cinéma et de ses transformations pour ne pas penser les individus uniquement par des mécanismes sociodémographiques qui tendent à les enfermer dans des déterminismes, mais par une approche plus diffuse et circulaire; cela non pas en rejetant la sociologie du cinéma existante et comme non pertinente, mais par un souci d'ouvrir le champ des possibles.

Plan du mémoire

Par le choix d'une prise de position macroscopique, le mémoire est divisé en chapitres recomposant en partie l'histoire du cinéma, de sa genèse aux dernières années.

Le premier chapitre permet d'introduire et de comprendre des états d'émergence du dispositif cinématographique, mais également d'observer comment la création du médium s'inscrit dans une perspective évolutive et processuelle à travers la présentation d'éléments précurseurs et fondateurs du dispositif d'affichage d'image en mouvement, mais aussi par l'introduction des premières projections et des tentatives éparses de développement artistique et industriel permettant également de comprendre l'importance fondamentale des spectateurs.

Le deuxième chapitre a pour but de retracer les enjeux de l'arrivée du parlant pour l'entièreté du médium, et comprend cette époque comme une première grande transformation du cinéma en phase d'établissement de ses normes.

Le troisième chapitre fait office de point de vue sur un âge d'or de la fréquentation des salles, de certaines conséquences de la Seconde Guerre Mondiale, jusqu'à l'émergence de la Nouvelle Vague pour comprendre une évolution des aspirations des acteurs impliqués dans le secteur professionnel du cinéma, vers une division de ce qui fait cinéma et de ce qui fait un film.

Le quatrième chapitre continue cette observation de division du médium à partir d'une nouvelle concurrence, par la démocratisation de la télévision, des VHS et des besoins de réglementation dus à la multiplication des exploitants d'images filmiques ainsi que des observations sur une part de l'orchestration des institutions de la cinématographie.

Le cinquième chapitre explore le retour à une fréquentation en progression par les conséquences des politiques publiques et l'essor des multiplex. Il questionne aussi le déploiement d'internet et du téléchargement jusqu'à l'état de la concurrence des salles avant la pandémie.

Le sixième chapitre vient faire le lien avec l'actualité des dernières années par une mise à niveau des enjeux au cours des différentes phases de la pandémie jusqu'à aujourd'hui, de la première fermeture des salles, des jauges de remplissage, des tentatives de faire l'expérience de la salle chez soi et des essais institutionnels pour rebondir.

Le septième chapitre vient exposer des résultats d'observations globaux sur les tendances d'exploitation que mobilisent les salles pour attirer des nouveaux publics, pérenniser ceux qui y viennent et faire revenir ceux qui sont partis, pour se renouveler face à cette concurrence d'accaparement du temps disponible des individus toujours grandissante par la présentation de trois grands axes, "l'éditorialisation", "l'événementialisation" et la "premiumisation".

Le huitième et dernier chapitre vient observer le cinéma en dehors de la salle, celui du visionnage domestique, en questionnant des évolutions de société dans le rapport à l'individualité, des questions de la rétention de l'attention et des transformations des aspirations de confort des individus.

La conclusion permet de questionner le temps et l'espace de la salle pour comprendre ce qui en fait sa spécificité et sa force de longévité malgré les variétés de possibilités de réception d'images, discuter sur ce qu'il reste du cinéma, mais aussi forcer à définir à partir de tous les sujets exposés ce que peut-être le cinéma aujourd'hui.

Présentation entretiens

Nom	Agathe	Juliette	Fabien
Âge	24	22*	22*
Activité	Juriste	Etudiante en audiovisuel	Etudiant en sciences sociales
Présence géographique	A moins de 50 kilomètres d'une métropole	En ville moyenne	En métropole
Passation	En face à face	En ligne : Zoom	En face à face
Commentaire	Agathe se rend moins en salles depuis la réouverture des salles, due à un manque de propositions intéressantes. Sa consommation domestique est surtout sérielle. En salle, elle s'oriente surtout vers des drames.	Juliette a changé ses habitudes de spectatrice pour aller vers des petits cinémas et à profiter du confinement pour compléter sa culture cinématographique. Elle a une consommation partagée entre la salle et le cinéma domestique.	Fabien se rend de manière plus régulière en salle depuis la fin des confinements et aime les ciné-débats. Il visionne majoritairement des documentaires mais est ouvert aux autres formes de cinéma. Ses habitudes sont surtout conditionnées géographiquement.

Nom	Marine	Kévin	David
Âge	26	26	30
Activité	Non connu	Cuisinier	Exploitant de salle
Présence géographique	A Paris	En métropole	A Paris
Passation	En ligne : Zoom	En ligne : Zoom	Au téléphone
Commentaire	Marine visionne des films presque uniquement en salle et ne possède pas d'équipement domestique adéquat. Elle va majoritairement dans des salles art et essai pour voir des films indépendants et de patrimoine. Elle n'aime pas les multiplexes.	Kévin n'a pas changé ses habitudes et continue de se rendre régulièrement en salle. Il visionne un peu de tout se présente dans le multiplexe ou il est abonné mais se laisse orienter par la critique pour découvrir des films moins distribués.	David est exploitant de salle en région parisienne. Il se déplace moins en salle depuis la fin des confinements par défaut d'intérêt des films. Son équipement domestique lui permet d'avoir une qualité de visionnage similaire à des petites salles mais prend plaisir auprès des séances premium.

Nom	Elise	Kalina	Nils
Âge	28*	65	34
Activité	Etudiante en école de cinéma	Professeure en scénario	Journaliste
Présence géographique	En ville moyenne	A Prague	En région parisienne
Passation	En ligne : Zoom	En ligne : Zoom	En face à face
Commentaire	<p>Elise aime particulièrement le rythme, le travail du son et la synergie entre les acteurs et les objectifs d'écriture et de réalisation du metteur en scène. Elle supporte difficilement la violence dans les films et sa consommation est majoritairement orientée par ses impératifs d'études.</p>	<p>Kalina a effectué plusieurs activités entre la création et la médiation cinématographique. Elle continue à aller en salle pour soutenir et s'oriente plutôt vers ce qui peut s'apparenter aux salles art et essai. Son activité l'oblige à visionner des films de manière domestique mais attache bien plus d'importance à la salle.</p>	<p>Nils est journaliste et visionne majoritairement le cinéma en salle. Il considère avoir une consommation éclectique mais qui change selon ses humeurs. Sa présence en salles n'a pas changé depuis le confinement. Il aime spécifiquement le cinéma en salle pour l'expérience de partage malgré le fait qu'il y aille principalement seul.</p>

Lecture : Les noms ont été anonymisés. Les lieux d'habitation en dehors de Paris et Prague ont été rapprochés à l'aire urbaine. Le signe * signifie que l'information est inconnue et représente une approximation.

Limites d'enquête

Privilégier les méthodes qualitatives a contraint à l'utilisation de données statistiques de seconde main. Bien que de grande valeur, elles ne permettent pas autant de possibilités et de flexibilité à leur usage qu'une base statistique construite en interne. Cependant, bien que limitant les marges de manoeuvre d'étude de terrain, cela n'est pas venu contraindre l'analyse. Au contraire, cela a permis de gagner du temps et de cadrer l'enquête. Le volume de travail du mémoire a également contraint géographiquement l'analyse qui aurait gagné à venir interroger plus en profondeur des spectateurs d'autres nationalités et plus spécifiquement européennes.

Adopter une posture théorique en rupture avec une sociologie de la domination implique de s'inscrire en opposition d'une large part de la littérature de la sociologie du cinéma en France, plus orientée par des déterminismes de classes sociales et de capitaux des individus. Il faut alors comprendre ce choix non comme un refus d'acceptation de ces conclusions qui mènent régulièrement à la division auteur/divertissement, mais comme une tentative d'approche plus nuancée et plus dynamique des rapports sociaux.

Par le format mémoire, il est obligatoire de se restreindre. Ce faisant, le texte suivant est alors nécessairement amputé de différentes prises de vues sur le sujet. À ce propos, il faut distinguer pour des possibilités ultérieures les liens historiques et récents entre le cinéma, le théâtre et l'opéra, mais aussi avec un plus récent médium technologique qu'est le jeu vidéo. Les festivals, la production, la réalisation et la médiation sont aussi des aspects qui gagneraient à être creusés. Mais particulièrement, c'est d'une sociologie des films en eux-mêmes qu'il semble falloir surtout développer à partir de ces recherches.

Chapitre 1 Paternité composée

De l'image au mouvement

La posture consistant à historiciser tout travail de recherche peut être source de critiques, tant réécrire ce qui a en partie déjà été fait ailleurs peut prendre un aspect rébarbatif, spécifiquement pour des lecteurs assidus des sujets traités. Pourtant, cette démarche est, si ce n'est indispensable, au moins utile, pour comprendre les précédents ayant marqué les thématiques ciblées. Si, pour reprendre l'expression, l'histoire se répète, marquant ici la récurrence des événements à travers diverses périodes de temps séparées, alors il peut être pertinent d'en mobiliser certains morceaux dans l'exploration de notre sujet. Ces morceaux d'histoires seront alors tels des faits sociaux qui perdurent et se reproduisent, avec lesquels on peut également observer des différences entre les événements ciblés.

Justifiant de penser le cinéma par sa genèse et ses évolutions, pour Erwin Panofsky⁶, *« son évolution est d'autant plus intéressante qu'elle s'est faite dans des conditions sans précédent : en effet, on ne se trouve pas, avec le cinéma, dans le cas où un besoin artistique mène à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique mais dans celui où une invention technique mène à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle forme d'art »*. Si le cinéma en tant que support d'art ne nous intéressera pas dans ce texte, nous allons pourtant explorer par sa genèse une certaine croisée des chemins entre les arts et les techniques par l'exposition, non exhaustive, de précurseurs du médium.

Des objets précurseurs aux fondateurs

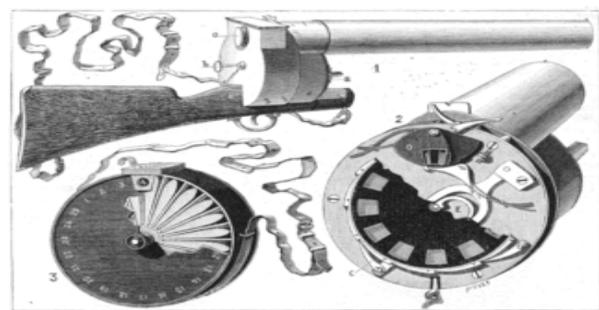
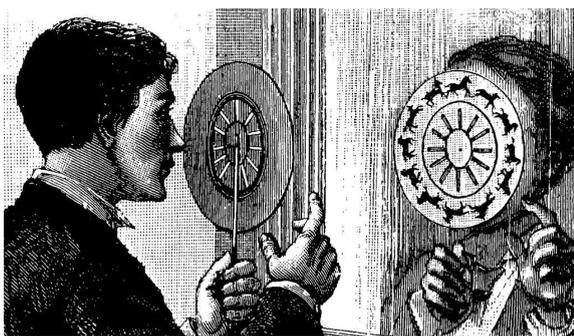
Il existe de nombreux outils et inventions qui peuvent être considérés comme précurseurs dans l'histoire du cinéma. L'élément ici arrêté est le Phénakistiscope (image 1), créé en 1832, à dessein d'imiter le mouvement par le défilement d'images successives. L'effet de ce jouet optique fonctionnait grâce à la persistance rétinienne, un phénomène ophtalmologique attribuant une impression de mouvement. La rétine

⁶ Erwin Panofsky, « II. Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Campus Verlag, s. d. p. 41.

garde pendant 1/25^e de seconde une image en mémoire. L'image cinématographique est alors une illusion du mouvement par un défilement de photographies trompant l'œil et le cerveau. Il faut cependant distinguer différents degrés et formes à cette persistance. D'un côté, elle peut provoquer une vision saccadée avec une part de l'animation japonaise, réputée pour un certain rythme du défilement des images, imposé à l'origine par des contraintes financières. De l'autre, elle peut engendrer l'augmentation de la fluidité, comme avec l'évolution du jeu vidéo, dont certains outils et matériels permettent d'augmenter à soixante images par seconde, donnant lieu à une plus grande sensation de fluidité supposée être un outil améliorant les performances des jeux et des joueurs. Le cinéma est majoritairement diffusé en vingt-quatre images par seconde, concernant les films sur pellicule et potentiellement plus pour les formats numériques dont le film *Gemini Man* (2019)⁷ filmé en cent vingt images par seconde.

Si l'outil n'a, au premier abord, pas grand à voir avec ce que l'on connaît d'une projection aujourd'hui, il est pourtant indispensable en tant que précurseur. Le procédé mélange une série d'images similaires dont, de l'une à l'autre, se démarque une petite évolution représentant une action dont le défilement en boucle fait observer un recommencement perpétuel, à la condition de laisser tourner le disque.

Image 1. Phénakistiscope, (à gauche) ; Image 2. Fusil photographique (à droite).



Lecture : Image 1. Gravure d'un homme utilisant un phénakistiscope devant un miroir⁸ ; Image 2. Gravure en image de coupe du fusil photographique illustrant le fonctionnement de l'appareil⁹.

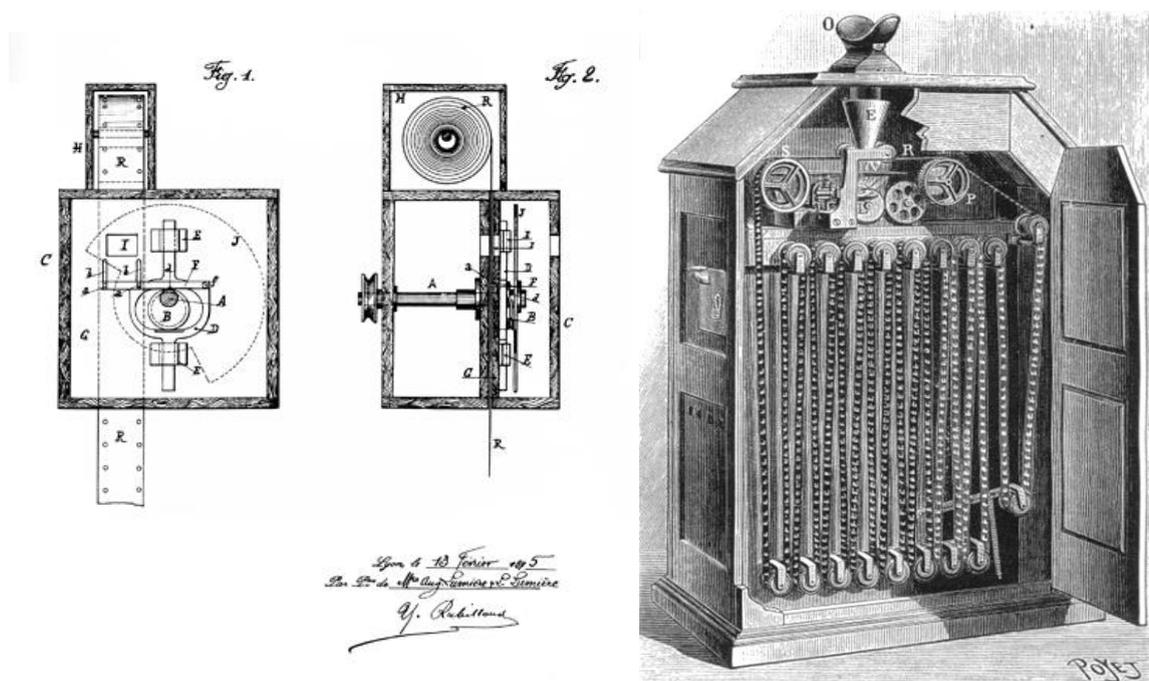
⁷ *Gemini Man*, Action, Aventure, Science-fiction (Skydance Media, Jerry Bruckheimer Films, Fosun Group Forever Pictures, 2019).

⁸ « Phenakistiscopes », Museum of the History of Science, consulté le 2 juin 2022, <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/phenakistiscopes/>.

⁹ « CNUM - 4KY28.18 : p.329 - im.0333 », consulté le 3 juin 2022, <http://cnum.cnam.fr/CGI/gplanche.cgi?f/4KY28.18/0332/110/432/6/420>.

La photographie se démarque comme un autre précurseur, puisqu'un film n'est autre qu'un enchaînement de milliers de photographies successives (exception faite du cinéma d'animation dont l'idée du défilement reste, mais pas avec des photographies). Etienne-Jules Marey invente en 1882 le fusil photographique (image 2). Cet objet, permettant la prise successive de douze photographies par seconde, était destiné à l'observation des oiseaux. Chaque photogramme était imprimé sur une pellicule dont l'assemblage permet de capter un ensemble de mouvements. Pourtant, avec cet objet, ce n'est pas l'illusion ou la reproduction du mouvement qui intéresse le plus, mais la capacité à obtenir plusieurs images sur un court laps de temps et donc de maximiser les chances d'avoir des clichés réussis et de minimiser les échecs d'une prise d'un oiseau envolé.

Image 3. Brevet Cinématographe Lumière (à gauche) ; Image 4. Kinétographe (à droite).



Lecture : Image 3. Dessin représentant, en coupe, du brevet du Cinématographe Lumière¹⁰ ; Image 4. Gravure représentant le kinétographe d'Edison¹¹.

¹⁰ « Le Cinématographe Lumière - Le Cinématographe », consulté le 21 juin 2022, <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>.

¹¹ Conservatoire numérique France CNAM, « CNUM - 4KY28.43 : La Nature - 1894 : Vingt-deuxième année, deuxième semestre : n. 1096 à 1121 », CNAM-BIB 4 Ky 28 (43) (Paris : Masson, 1894), consulté le 21 juin 2022, <http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?4KY28.43>.

Thomas Edison, célèbre en tant que pionnier de l'électricité, l'est moins en France qu'aux États-Unis pour son apport au cinéma, au profit des frères Auguste et Louis Lumière. Il inventa en 1891 le Kinétographe (image 4), outil servant au défilement d'une pellicule de dix-neuf millimètres de large, suivie la même année du format de pellicule trente-cinq millimètres multi perforée deux fois quatre trous sur les côtés (image 5).

Ce format sera standardisé en 1906 et est encore utilisé aujourd'hui, bien qu'ayant connu de nombreuses évolutions. Le Kinétographe permet une diffusion et une projection active et constante des photogrammes sur pellicule. Ces outils, pourtant précurseurs au cinématographe inventé en 1895 (image 3), ne sont pas généralement désignés comme fondateurs. L'outil des frères Lumière utilisera également une pellicule trente-cinq millimètres, mais optant pour un schéma de perforation différent (image 5).

On peut alors considérer une parentalité composée entre la pellicule Edison et le cinématographe, cette idée de parentalité multiple et partagée entre différents procédés et invention mène à cette idée de démarche processuelle dans la vie et l'histoire du médium. Cette posture rend les définitions plus complexes, car nuancées, mais permet de comprendre les sujets traités de manière plus situationnelle, c'est-à-dire plus comme un horizon de temps et d'espace à définir regroupant un ou plusieurs ensemble et/ou sous-ensembles d'événements et d'acteurs. Autrement dit, cela s'apparente à une forme microscopique de la structuration de l'histoire des annales en périodes, mais appliquée à l'ensemble des idées.

Image 5. Formats de pellicule.



Pellicule 35 mm à perforations Edison – film muet.

Pellicule 35 mm à perforations Lumière.

Pellicule 35 mm – film sonore.

Lecture : représentation de trois formats de pellicules dont les modèles Edison et Lumière¹²

Le public, créateur de cinéma

L'événement largement considéré comme fondateur n'est pas un des outils précédemment présentés, mais la première projection publique payante des frères Lumière, le 18 décembre 1895. Ainsi, n'est pas communément retenu, au moins en France, une succession d'événements ayant chacun mené, à des degrés variables, à l'aboutissement de ce que l'on reconnaît comme être le cinéma, mais plutôt de manière fréquentiste, par une date : celle de l'inclusion de la représentation et de la présence d'un public. Ce qui fait le cinéma, c'est un ensemble composé d'outils, de films, de médiateurs et enfin de spectateurs. Cette dimension intégrant le spectateur est alors fondamentale pour l'évolution de ce qui devint une pratique culturelle. Pour Yann Darré¹³, cette vision d'invention du cinéma tient plus au statut d'entrepreneur de Louis Lumière qu'à l'inventeur. Il considère l'événement comme "*spectacle cinématographique, ce que nous appelons aujourd'hui cinéma*", cette vision poursuit

¹² « Le cinéma amateur : les formats de pellicule, par Odile Gozillon-Fronsacq, MIRA, Strasbourg, Films amateurs, Cinémathèque, Parcours thématiques », Le cinéma amateur : les formats de pellicule, par Odile Gozillon-Fronsacq, MIRA, Strasbourg, Films amateurs, Cinémathèque, Parcours thématiques, consulté le 21 juin 2022, <https://www.miralsace.eu/parcours-thematiques-le-cinema-amateur-les-formats-de-pellicule-761-54-o-o.html>.

¹³ Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français* (Éditions La Découverte, 2000), p. 4.

l'idée que le cinéma est toujours en mouvement et qu'il peut être trompeur et erroné de lui assigner une date de naissance fixe.

Cependant, il est indispensable, en intégrant le spectateur à la genèse du cinéma, de le considérer comme une dimension à part entière et non un ajout parmi tant d'autres, au même niveau que les objets techniques. En cela, l'élément spectateur s'observe aussi comme un produit ayant connu des transformations à travers le temps. Si l'on considère le spectateur comme l'élément définitif à la création du cinéma, il convient de s'intéresser à la définition et l'étymologie du mot.

Le mot spectateur emprunté au latin *Spectator* ou "*celui qui a l'habitude de regarder, d'observer; spectateur au théâtre*"¹⁴. Des racines qui renvoient au statut d'observateur, mais d'un observateur actif. Le fait de regarder implique d'être conscient de voir et d'y consacrer un minimum d'attention. À partir de ces origines, on peut marquer trois manières d'exprimer le spectateur qui permettent de nous positionner¹⁵ :

1. Témoin oculaire d'une action, d'un événement : les spectateurs d'une catastrophe. Synonyme : curieux
2. Personne qui assiste à une cérémonie publique, à une manifestation sportive, à un spectacle. Synonymes : assistant - auditeur - auditoire - public
3. Personne qui se contente d'observer et ne participe pas à l'action. Synonymes : observateur - témoin. Contraire : acteur

Parmi ces trois propositions, nous ne retiendrons pas la première pour une raison simple : le spectateur de cinéma n'est pas seulement témoin oculaire, mais aussi auditif, car même si le cinéma muet a dominé les premières années du médium cinématographique, les projections de l'époque ne se contentent pas de défiler des images silencieusement, mais d'accompagner, par la présence de bonimenteurs et souvent de pianistes. Quant à la troisième proposition, il est impératif, dans un cadre d'attachement à l'étymologie, de rendre compte d'un acteur conscient. Le spectateur

¹⁴ « SPECTATEUR : Etymologie de SPECTATEUR », consulté le 15 septembre 2022, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/spectateur>.

¹⁵ « Définitions : spectateur - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 25 janvier 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectateur/74095>.

étant un acteur, il est alors le mot contraire de cette définition. Ainsi, la deuxième proposition est pleinement satisfaisante pour notre opération, dont le synonyme associé *public* nous sert à lier l'action du visionnage à celle de la démarche décisionnaire de visionner un film dans un espace particulier, à une heure et un jour spécifiques, ou à une place au sein de la salle. Le spectateur est acteur, car il est impliqué dans un ensemble d'actions qui mène à la pratique cinéphile, impliquant un rapport de groupe et de sous-ensembles de spectateurs¹⁶. "*Les curieux occasionnels deviennent des spectateurs, et ces spectateurs qui reviennent au cinéma et qui convainquent d'autres d'y aller vont peu à peu former une audience*"¹⁷.

Pour Laurent Jullier et Martin Barnier¹⁸, concernant le cinéma autour de 1900, "*les spectateurs sont souvent bruyants, commentent à voix haute, s'interpellant, criant ou vociférant selon ce qui se passe à l'écran, ou dans la salle. Les arrivées de train font partie des «**moments attractionnels**»*"¹⁹. Ils précisent que le cinéma d'avant 1907 ne se contente pas uniquement de chercher l'étonnement et l'attraction, mais tend également à raconter des histoires, on comprend alors que le spectateur du début du XX^e siècle aurait moins sa place dans la majorité des représentations actuelles.

George Méliès et le cinéma forain, une histoire conflictuelle

Entre la fin du XIX^e siècle et le début de XX^e, concernant l'industrie cinématographique, tout restait à construire. Un homme se distingua de ses contemporains dans la création de ses films. George Méliès, ancien prestidigitateur, investit son temps et son argent dans la création de films. Alors que les autres productions de l'époque s'apparentaient à de courts extraits de quelques dizaines de secondes de scènes de la vie quotidienne, cet homme se décida à produire des films

¹⁶ Le choix de l'expression du mot cinéphile lui aussi doit être explicité tant il est souvent source de débats. Entre la pratique réfléchie et désintéressée, entre la ponctualité d'un visionnage journalier à la venue forcée ; entre l'obligation professionnelle et le plaisir personnel. On entendra alors par pratique cinéphile un ensemble d'actions, motivé par de multiples objets plus ou moins intriqués qui recoupe le fait d'aller au cinéma, dans le but d'aller au cinéma. Notamment le déplacement, le visionnage, la sortie, etc. Il est donc nécessaire ici de comprendre que ce ne sont pas tous les déplacements qui sont comptés utiles, mais bien celui qui a mené d'un point A donné, à un point B, la salle de cinéma où le film qui sera visionné, le sera dans là où une des salles de l'établissement d'arrivée.

¹⁷ Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics - 4e éd* (Armand Colin, 2018), p. 18.

¹⁸ Laurent Jullier et Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma: (1895-2015)* (Fayard/Pluriel, 2017), p. 59.

¹⁹ En gras dans le texte

de fiction reprenant des mécanismes de trucage de son métier passé. Il réalisa en 1902 le plus long métrage de cette époque d'une durée de quatorze minutes sur deux cent quatre-vingt mètres de longueur de pellicule²⁰. Si cela peut paraître ridicule par rapport à d'autres productions au cours des décennies suivantes, ce film eut l'effet d'une petite révolution.

Avant les salles de cinéma figées dans des bâtiments, comme on les connaît aujourd'hui, les représentations étaient plus nomades que sédentaires. Les réalisateurs diffusaient les films lors de représentations destinées à la vente. Le cinéma était alors plus un événement de foire, un court divertissement, qu'une pratique culturelle largement établie. Les forains, principaux acheteurs des bobines, s'en acquittaient à la longueur des films. Pour George Méliès et son film *Voyage dans la Lune (1902)*²¹, c'était comme pour ses autres productions, "1 franc 50 le mètre en noir, 3 francs en couleur" : au cours de la première projection destinée à la vente, il racontait l'expérience, dans le quotidien *Ce Soir* du 23 décembre 1937²², comme un échec. Personne ne voulait acheter "un film de ce prix-là. On n'a jamais vu cela. Vous n'en vendrez pas un seul. On se ruinerait avec des vues de ce prix-là". Pourtant, à la suite d'une astucieuse manœuvre, il convainc une personne de diffuser le film, pour un soir, auprès d'un public sans avoir à acheter la bobine : une tentative pour se rassurer de la qualité de son travail et un pari réussi, la diffusion fut un succès menant le forain à vouloir finalement lui acheter un film si cher.

Alors que l'œuvre aurait pu participer à la fortune de son créateur, le temps en fit la gloire mais il n'en vendit que quelques exemplaires. Alors qu'il en avait eu pour trente mille francs de production, il finit avec vingt mille de pertes. La cause fut des reproductions aux Etats-Unis de bobines pour moins cher que le prix de vente de Méliès. Les acheteurs devenant propriétaires des films, ce système limitait les possibilités de revendication des droits d'auteurs et de paternité des œuvres.

Un autre aspect différencié des projections de l'époque était que l'image n'était pas encore synchronisée au son. Dans ce même article, Méliès affirma avoir

²⁰ « Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch », Gallica, 23 décembre 1937, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7636048c>.

²¹ *Le voyage dans la lune*, Court-métrage, Action, Aventure (Star-Film, 1902).

²² G. Méliès, *Art. cit.*

improvisé pour la vente un accompagnement au piano. Le cinéma d'alors se distinguait par ces conditions de diffusions, mais aussi par l'organisation des représentations. Les premiers films étaient parfois accompagnés de joueurs de piano, de petits orchestres mais aussi de bonimenteurs ayant pour objectif d'animer les projections, ainsi que de commenter les actions à l'image.

La sédentarisation du cinéma, un début d'organisation

Charles Pathé, grand producteur à l'origine de l'entreprise portant son nom, en 1907, stoppa la vente de ses films de manière définitive au profit de la location, une nouvelle habitude partagée par ses contemporains, qui demeure depuis, ayant largement contribué à réduire les problèmes de copie qu'avait rencontré George Méliès, menant au développement d'une industrie aux balbutiements de son organisation. Interviennent alors des distributeurs, ayant pour rôle de faire le lien entre les exploitants et les créateurs de films, une étape supplémentaire ayant perduré. De même, la généralisation des salles "en dur" a fini par supplanter l'exploitation foraine et itinérante, bien que l'on trouve aujourd'hui, de manière sporadique, un certain héritage du cinéma itinérant par les projections qui ne vivent que par les festivals ou des projections ponctuelles en plein air.

La durée des films augmente progressivement avec les années, tout en restant toujours relativement courte par rapport aux longs-métrages plus modernes. Avec l'apparition des bâtiments réservés au cinéma, vont se développer différentes offres : des petites salles de quartier à des palaces cinématographiques et particulièrement le Gaumont Palace avec ses 3400 places. La durée courte des films couplée à ces espaces événementiels diffusent alors ce qui s'apparente plus à un spectacle qu'une séance de cinéma :

“des courts films, comiques, dramatiques et documentaires, des actualités hebdomadaires (à partir de 1908), des films parlants ou chantants (surtout dans les salles ayant un accord avec Gaumont) se succèdent, interrompus par des tours de chant, des numéros d'acrobates ou autres petits spectacles de variétés.”²³

²³ M. Barnier et L. Jullier, *Une brève histoire du cinéma, op. cit.*, p. 69.

Julien Duval²⁴ évoque une hiérarchisation des salles à Paris par le prix, la localisation et la clientèle. Des salles comme le Gaumont Palace se distinguent comme pensées sur le modèle de la salle de théâtre, quand d'autres salles de quartier émergent, moins chères et plutôt ouvrières, mais aussi une troisième catégorie à la programmation spécifique dans les quartiers artistiques et étudiants.

*

Plonger dans l'histoire des débuts du cinéma permet de comprendre que ce médium, avant même sa fondation, se développait par des transformations techniques et sociales ; que les individus participaient à son établissement, à la mise en place de codes et d'organisations, à l'évolution des pratiques culturelles dans les sociétés. Chaque type d'acteurs participe à ces transformations et en entraîne d'autres dans son sillon.

Ce cinéma, encore muet, mais n'ayant jamais été sourd avait alors une capacité d'exportation internationale par l'absence de barrières linguistiques, pourtant l'âge d'or du cinéma muet fut remplacé par l'apparente inévitable marche en avant vers le parlant.

²⁴ *Le cinéma au XXe siècle - Entre loi du marché et règles de l'art - CNRS Editions*, consulté le 25 janvier 2022, p. 122.
<https://www.cnrseditions.fr/catalogue/arts-et-essais-litteraires/le-cinema-au-xxe-siecle/>.

Chapitre 2 Des conflits de changement de paradigme

Bien que les trente premières années de l'histoire du cinéma aient été ponctuées d'évolutions, d'inventions et de transformations, chaque mouvement pouvait se comprendre par un tâtonnement vers la création d'une industrie organisée. On peut considérer de ce point de vue, l'arrivée du parlant comme la première grande révolution, menant à l'émergence d'un nouveau paradigme, supplantant le muet venant redistribuer les enjeux économiques, politiques, techniques et sociaux.

The Edison Kinetophone : du parlant avant l'heure

Le cinéma muet domine jusqu'à la fin des années 1920 alors que la technique permet bien avant la synchronisation du son et de l'image. En effet, *The Edison Kinetophone* (1912)²⁵, est l'un des premiers films parlants utilisant le Kinetophone, invention de Thomas Edison proche du cinématographe. Pourtant, le procédé ne rencontrera pas une adoption massive.

Si la technique le permettait, on peut se demander : Pourquoi la technologie ne fut adoptée que quinze ans plus tard ? Plusieurs raisons expliquent ce délai. Tout d'abord, le film d'Edison repose plus sur une démonstration technique de moins de deux minutes que d'un long-métrage destiné à une exploitation commerciale. En comparaison, *Voyage dans la Lune* (1902)²⁶, ayant eu une genèse complexe, dure quatorze minutes, et *À la conquête du pôle* (1912)²⁷, un autre film de George Méliès, dure trente-trois minutes. Il faut également prendre en compte, comme nous l'avons vu précédemment, que le secteur évolue fortement et rapidement. Les salles de cinéma ont déjà commencé à se sédentariser, mais il n'existe pas encore d'hégémonie. Il faut alors se fournir de matériel supplémentaire, augmentant les coûts et complexifiant l'organisation de la diffusion avec la multiplication des appareils de transmission.

²⁵ *The Edison Kinetophone*, Court-métrage (Edison Company, 1913).

²⁶ G. Méliès, *Voyage dans la lune*, *op cit.*

²⁷ *À la conquête du pôle*, Court-métrage, Aventure, Horreur (Georges Méliès, Star-Film, s. d.).

L'expressionnisme : des messages à transmettre et de la déficience de transmission

Le muet ayant dominé un temps où le parlant était possible, il convient de se pencher sur une partie de ce cinéma et de son succès, et plus particulièrement d'une tendance ayant combattu l'arrivée des voix dans les films.

L'arrivée de la voix n'a pas toujours été considérée comme innovante d'un point de vue qualitatif. Au contraire, son emploi rendait les tournages contraignants et limitait les moyens de mise en scène, ramenant le cinéma à des plans fixes, alors que celui-ci avait connu des transformations notables dans la manière de filmer. Le muet ne s'encombre pas de tous les dispositifs de captation synchrone du son, certains films se concentrent sur les images comme support d'idéologie.

On peut citer *Le Cuirassé Potemkine* (1925)²⁸, à l'origine support d'expérimentation de mise en scène qui deviendra un porte-étendard du cinéma de propagande soviétique narrant la mutinerie du cuirassé à Odessa en 1905. Ce film, à travers son dispositif, montre la violence du pouvoir en place de l'époque qui peut être combattu par l'union et la révolution. Si certains dispositifs de mise en scène mobilisés dans ce film sont aujourd'hui éculés à cette époque, les codes restaient à construire, ainsi ils furent en accueillis comme innovants, tout comme le *Citizen Kane* (1941)²⁹ ayant introduit le "dolly shot" (traveling)³⁰, et toujours considéré comme importants dans l'histoire du cinéma par de nombreux cinéphiles.

Dans un autre registre, on peut commenter l'expressionnisme allemand, pierre angulaire du cinéma fantastique, ayant puisé dans la peinture, la poésie ou le théâtre, poussant dans l'irréalisme et cherchant à faire ressentir des émotions fortes au spectateur. Ce cinéma se caractérise par des partis pris esthétiques qui

²⁸ *Bronenosets Potemkin*, Drame, Historique, Thriller (Mosfilm, 1926).

²⁹ *Citizen Kane*, Drame, Mystère (RKO Radio Pictures, Mercury Productions, 1946).

³⁰ Technique consistant à placer la caméra sur des rails pour suivre le mouvement de de l'action et inclure plus de dynamisme dans la mise en scène.

deviendront des codes du genre³¹ et tout particulièrement avec les personnages aux traits marqués par un maquillage expressif ou des costumes en dehors de la norme des vêtements de l'époque.

Image n°6. *Nosferatu*



Lecture : Capture du film *Nosferatu* (1922), interprété par Max Schreck, réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau³² :

Si ces formes de cinéma continueront d'exister des décennies plus tard, leur statut de premier plan s'affaiblira largement avec le parlant et existeront plutôt dans la citation et l'enseignement que la perpétuation de la production.

Cependant, si certains films de ces époques sont restés dans les mémoires, ce n'est pas uniquement dû à un succès retentissant en leur temps, mais aussi par un travail d'historicisation des films, travail orienté par des subjectivités individuelles et organisées. Les films de l'époque ne sont pas tous construits dans cette perspective

³¹ On parle de codes d'un genre lorsque des procédés comme une utilisation spécifique de la lumière où d'un instrument sonore sont réutilisés par d'autres cinéastes et dont un ensemble de film peut être reconnu et catégorisé par l'utilisation généralisée en leur sein de ces codes. Cependant, avec le temps, la multiplication des genres et des films on observe une porosité dans l'utilisation de ces codes de ces genres, d'autant plus avec des œuvres qui cherchent à les mélanger. Cela s'observe dans une partie du cinéma Sud-Coréen, notamment avec le film *The Strangers* (2016) passant du film d'enquête policière, au fantastique où au film de zombies.

³² *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Fantastique, Horreur (Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922).

auteurisante et en partie auteurisée *a posteriori*, en opposition à des productions cinématographiques pensées comme mineures et mises de côté, puis oubliées et perdues. Si l'on se souvient de Murnau, Lang ou Renoir, l'information des succès populaires ne nous a pas été aussi bien transmise, pourtant faisant venir de plus larges publics comme au cours des dernières décennies.

Parlant d'un cinéaste plus tardif, Henri Verneuil, sur le film *I comme Icare* (1979)³³, mais sur un sujet connexe le journaliste Simon Riaux³⁴ exprime le “*gros déficit de mémoire*” de ce réalisateur ayant pourtant fait venir en salle, par ses films, au cours de sa carrière, 91 millions de spectateurs :

“Ce qu’il faut bien comprendre pourquoi ceux qui nous écoutent connaissent peu ou pas le nom d’Henri Verneuil. Henri Verneuil a été un gigantesque cinéaste, son oeuvre est immense, c’est une oeuvre populaire, et on a une vraie déficience en France qui est regrettable, c’est notre capacité, en termes d’historien du cinéma, en termes de transmission, à donner, à voir et à entendre ; à ceux qui nous écoutent, les grands auteurs Français. Parce que les grands auteurs ne sont pas que Truffaut et Godard. Les grands auteurs ne sont pas que nos expérimentateurs qui ont une valeur immense, la question n’est pas là. Ce sont aussi les grandes créations populaires et les grandes fresques. Qui est peu présent dans la transmission, la célébration, dans la mémoire populaire directe du cinéma.”

Une position très critique vis-à-vis de cette tendance généralisée à vouloir opposer des formes de cinéma d’auteur, à du cinéma populaire en termes de valeur de visionnage et d’utilité de patrimonialisation.

³³ *I... comme Icare*, Policier, Drame, Mystère (V Films, Société Française de Production (SFP), France 2 (FR2), 1979).

³⁴ Pardon le cinéma, *Arthur Malédiction, Decision To Leave et I comme Icare*, 1 juillet 2022, 1h43m.

Le prodige commercial du chanteur de jazz

La présentation du film *The Edison Kinétophone* (1912)³⁵ nous a permis de voir que la possibilité du cinéma parlant a été antérieure à son adoption qui fut propulsée par *The Jazz Singer* (1927)³⁶. Si ce dernier n'est pas un fondateur, son succès historique est dû à son statut d'œuvre commerciale, non pas dans une perspective de jugement de qualité, mais dans le fonctionnement de son succès. La communication de la compagnie Warner Bros capitalise encore aujourd'hui sur ce statut de fondateur. Dans un billet de blog³⁷ d'un de leurs sites web, on peut lire :

Dire que Le Chanteur de Jazz a 90 ans équivaut à dire que le cinéma parlant a 90 ans ! Un double anniversaire qui vaut bien de s'attarder sur ce long métrage signé Alan Crosland. Car, au-delà de la parole, il a apporté beaucoup au septième art. D'aucuns diront que les films musicaux n'ont pas attendu 1927 pour exister, mais l'histoire retient Le Chanteur de Jazz comme œuvre pionnière ayant ouvert la voie à une nouvelle ère cinématographique ; avec les défis que cela implique.

Cette communication porte le film comme pionnier d'une nouvelle ère cinématographique, occultant un certain travail de l'époque de diffusion en salles prolongée, pour forcer la venue du succès. Les salles doivent s'équiper pour le diffuser, une facture dont toutes ne sont pas encore prêtes à convenir dans un premier temps, mais aussi que le film n'est pas exactement parlant, à comprendre que ce sont presque uniquement des scènes musicales, chantées qui font intervenir la synchronisation. Il ne faut tout de même pas enlever la postérité du projet, ainsi que l'utilisation de la technologie Vitaphone, invention de la compagnie Warner Bros, simplifiant largement l'utilisation des voix. On peut noter la précaution des scénaristes au premier moment parlé du film par ce qui semble s'apparenter à un triple avertissement :

³⁵ *The Edison Kinetophone*, op. cit.

³⁶ *The Jazz Singer*, Drame, Musical, Comédie Musicale (Warner Bros., 1929).

³⁷ « Le Chanteur de Jazz a 90 ans », 6 octobre 2017, <https://www.warnerbros.fr/articles/le-chanteur-de-jazz-90-ans-film-parlant-al-johnson>.

Image n°7. *The Jazz Singer*



Lecture : Capture du film *The Jazz Singer* (1927), interprété par Al Jolson, réalisé par Alan Crosland :³⁸ “*Wait a minute, wait a minute. You ain't heard nothin' yet !*”. (“Attendez une minute, attendez une minute. Vous n’avez encore rien entendu !”)

Premièrement, dans la diégèse³⁹ du film, par ce chanteur cherchant à calmer son public avant de commencer à chanter. Ensuite, sans briser le quatrième mur⁴⁰, en s’adressant au public de la salle, cherchant à lui faire comprendre que ces quelques voix entendues ne sont que l’entrée en matière. Enfin, portant plus à l’interprétation, se posant comme un pionnier et éteignant l’idée d’un précédent.

Le succès de ce nouveau cinéma inspirera l’histoire du film primé à la cérémonie des oscars *The artist* (2011)⁴¹, narrant le remplacement d’une idole du muet au profit de nouveaux acteurs travaillant le parlant. Cette histoire s’ancre

³⁸ *The Jazz Singer*, op. cit.

³⁹ Diégèse ou évènement diégétique, à comprendre, tout ce qui fait partie de l’univers interne de l’œuvre. C’est-à-dire tout ce qui peut exister à l’intérieur de l’œuvre en opposition à l’exégèse ou évènement extra-diégétique, plutôt présente dans le jeu vidéo mais qui se comprend aussi avec le cinéma. Une tache sur la pellicule assombrissant l’image affecte l’expérience de visionnage par une intervention extra diégétique, car elle n’est pas présente originellement dans l’univers fictif de l’œuvre. Pour *Le Chanteur de Jazz* on peut considérer que le fait qu’il chante face dans une salle de spectacle dans le film fait partie de la diégèse de l’histoire du film en question.

⁴⁰ Le quatrième mur désigne originellement au théâtre, un mur imaginaire, entre le spectacle et les spectateurs. L’instant de la représentation, les spectateurs passent un contrat tacite de suspension consentie de la crédulité. Comprenant que les événements de la représentation sont fictifs, mais surtout que toute action est cohérente dans le monde fictif développé. L’écran de cinéma en représente une variation physique, on peut parler alors de brisage du quatrième mur lorsqu’un évènement ou un personnage s’adresse, à l’intérieur de son monde fictif directement au public, comme si celui-ci faisait partie, d’une manière ou d’une autre du monde fictif en question. Les formes de ce brisage peuvent varier dans des expressions indirectes lorsque l’arrêt d’une musique ajoutée en surplus et donc supposément non présente à l’intérieur de la scène, dans le monde fictif, vient surprendre un personnage de l’histoire.

⁴¹ *The Artist*, Comédie, Drame, Romantique (Studio 37, La Petite Reine, La Classe Américaine, 2011).

malgré sa fiction dans le réel, puisque de nombreuses vedettes anciennement muettes ne trouveront alors plus le chemin du succès par des réceptions contrastées de leur voix.⁴²

Une fin de l'universalisme des films

Gabrielle Chomentowski étudie ce film comme faisant partie de ceux qui mènent le gouvernement soviétique à suivre “*de très près les avancées des ingénieurs étrangers sur le cinéma sonore, et la sortie du Chanteur de jazz (1927)*”⁴³, de *L'Ange bleu (1929)*⁴⁴ ou de *Les Trois Masques (1929)*⁴⁵ poussent les autorités à entrer dans la compétition du cinéma muet au cinéma parlant”. Au contraire, *The Edison Kinetophone (1912)*⁴⁶ n'a eu que peu de répercussions en comparaison. Le cinéma parlant devient un enjeu politique pour les pays et total pour le médium, puisqu'il force à devoir s'adapter à la barrière de la langue pour l'exportation internationale des métrages, là où le muet avait la capacité de ne pas être limité par les langages. Chaque spectateur pouvait recevoir le message d'un film comme *Metropolis (1927)*⁴⁷ à condition d'avoir quelques codes de compréhension du cinéma muet et expressionniste. Cependant, obtenir l'information d'un dialogue en anglais lorsqu'on ne parle que russe, français, japonais ou tout autre langue implique nécessairement de réfléchir à l'évolution du dispositif, d'autant plus quand les films sont perçus comme des passerelles à l'idéologie, tout comme le fut *Le cuirassé Potemkine*. Des idéologies qui ont vocation par leurs partisans à l'exportation. Pourtant, le succès sera au rendez-vous, éteignant au cours des années les productions muettes, exception faite de quelques sorties qui ne rencontreront pas toujours le chemin du public.

⁴² M. Barnier et L. Jullier, *Une brève histoire du cinéma*, op. cit., pp. 155-159.

⁴³ *The Jazz Singer*, op. cit.

⁴⁴ *Der blaue Engel*, Drame, Musical (Universum Film (UFA), UFA Tonfilm, Universum Film (UFA), 1930).

⁴⁵ *Les trois masques* (Pathé-Natan, 1929).

⁴⁶ *The Edison Kinetophone*, op. cit.

⁴⁷ *Metropolis*, Drame, Science-fiction (Universum Film (UFA), 1927).

Le parlant mène aussi à une restructuration des enjeux économiques du cinéma. En citant un rapport de 1930 des archives nationales russes de l'histoire socio-politique, la marche en avant par l'adoption du son est décrite comme inévitable :

La projection des films « muets » n'a plus aucun avenir. 95 % de tous les films parlants sont d'origine américaine. En Allemagne aussi, on est passé aux films parlants et en 1930 tout le réseau de cinéma sera probablement sonorisé. Dans un ou deux ans, les films « muets » seront devenus des exceptions, ce qui nécessite que nous nous dépêchions pour la mise en place du cinéma sonore chez nous [...]. Les problèmes de langues seront traités de telle manière que les dialogues résonneront en différentes langues, en utilisant ici tout un inventaire de mise en scène pour des variantes parlantes différentes.

Les coûts de tournage des films augmentent avec le son synchrone impliquant l'achat de matériel supplémentaire, mais aussi l'emploi d'équipes techniques spécialisées qui finiront par se professionnaliser ; selon Francis Courtade, le sonore a pour conséquence une augmentation du budget de 300%⁴⁸. Le doublage des voix engendre également des coûts supplémentaires. Toutes ces contraintes forceront l'industrie à s'adapter et à évoluer mais, dans les premiers temps, cela se fera au prix d'une réduction des autres budgets et des efforts de mise en scène.

Les discours sont divisés entre ceux qui y voient la possibilité d'une promotion accrue de l'idéologie soviétique par le discours et ceux qui craignent la perte d'internationalité. Si aujourd'hui la traduction sous-titrée s'est généralisée, les films perdront au moins un temps leur capacité à s'exporter partout où les cinémas sont développés et limiteront l'internationalisation à quelques grands succès nationaux, à l'exception de Hollywood qui commencera alors sa transition vers son statut hégémonique.

⁴⁸ Francis Courtade, Raymond Préfacier Borde, et Jean-Clément Texier, *Les malédictions du cinéma français: une histoire du cinéma français parlant* (Paris, France: A. Moreau, 1978).

Conflits de plateaux

Avec le parlant arrive également la fin d'une époque pour les exploitants de salle. Alors que les films se transforment en œuvres de cinéma par la présence du public, leur représentation est du fait de la construction des réalisateurs pour la bobine et des exploitants de salle pour la diffusion et l'animation. Comme nous l'avons vu plus tôt, les films d'époque étaient muets, mais pas sourds. Le travail de diffusion était aussi celui d'animer la séance. Le muet vient théâtraliser la séance et transformer le travail d'exploitation. Fabrice Montebello commente un rapport de l'assemblée générale du syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques du 25 mars 1931⁴⁹ en décrivant les exploitants comme *"déstabilisés par la perte de leur ancien pouvoir de construction de la qualité locale d'un film et [...] contraints de se transformer à leur tour (et sur le modèle prestigieux du théâtre) en experts de la qualité filmique, au même titre que leur clientèle et de partager avec elle ses propres instruments de mesure, au risque de la perdre définitivement. Il ne s'agit plus en effet d'amuser le public mais de lui proposer des programmes de qualité, comme pour le théâtre."*

Cette transition de forme dominante s'accompagne par un succès retentissant auprès des publics en termes de recette des spectacles, menant le cinéma à devenir la première pratique culturelle des Français. La part des recettes pour les spectacles à Paris passe, de 1923 à 1933, de 30 à 60 %⁵⁰. L'expansion des recettes vient avec la réduction des théâtres et des music-halls. On peut parler d'un premier âge d'or pour le médium cinématographique. Plus précisément, les recettes du cinéma passent de près de quatre-vingt-cinq millions de francs en 1923 à trois cent cinquante-neuf millions en 1932.

Ces transformations sociales et techniques s'accompagnent de révolutions à l'intérieur des plateaux. L'augmentation des coûts et la complexité ajoutée aux tournages par le son favorisent une prise de pouvoir des techniciens de l'audio. Les années 1930 voient aussi apparaître la professionnalisation des métiers,

⁴⁹ Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 16, n° 61 (2003): 51-80, <https://doi.org/10.3406/polix.2003.1256>.

⁵⁰ M. Barnier et L. Jullier, *Une brève histoire du cinéma, op. cit.*, p. 160.

accompagnée d'une division par équipes techniques. Pour Yann Darré, dans les premières années du parlant, l'ingénieur du son pourra exercer une "quasi tyrannie" sur les plateaux, ayant alors le pouvoir pour certains de faire virer des acteurs. Cette dictature prendra fin avec l'amélioration des appareils.

D'autres chefs d'équipes prennent également une place plus forte avec la sophistication des métiers. Les chefs opérateurs et les décorateurs se voient alors en concurrence avec les metteurs en scène, les privant du statut d'auteur, statut qui sera largement remis en cause plusieurs décennies plus tard. Finalement, c'est à la production que se jouent le plus les enjeux de pouvoir et de création des films de cette époque.

Tentatives manquées

Le chemin des transformations est aussi marqué de tentatives ponctuelles n'ayant pas trouvé le chemin de l'hégémonie. Cela s'observe largement par les sources audios qui nous restent aujourd'hui des cinémas passés. Il en existe telles que *The Jazz Singer* ou *The Edison Kinetophone* dont on peut se réjouir d'avoir à disposition des formats digitalisés des pistes audio d'origine, archives tout de même dégradées par le passage du temps avec la présence de bruits de fond sur les pistes audio. Ces formats d'archives, parmi les plus anciens du cinéma contenant du son, nous permettent d'entendre des voix et des accents disparus, au contraire des films sans son synchrone dont la place du son était événementielle plutôt qu'attachée aux œuvres.

Abel Gance, réalisateur novateur de *La Roue* (1923)⁵¹, s'essaya à un procédé n'ayant pas rencontré le succès du *Chanteur de Jazz* avec son film *Napoléon* (1927)⁵², un projet muet faisant intervenir une piste sonore synchronisée, accompagnée d'un orchestre dans la salle de projection. Cela a été une expérience remarquée, mais non reproduite tant la projection était contraignante et coûteuse, reléguée au rang d'événement ponctuel. Ce projet rapprochant le cinéma de l'opéra aurait pu se développer si le médium n'était pas pris dans des tendances d'accès populaire. Le

⁵¹ *La roue*, Drame (Films Abel Gance, 1923).

⁵² *Napoléon vu par Abel Gance*, Biographique, Drame, Historique (Ciné France, Films Abel Gance, Isepa-Wengeroff Film GmbH, 1927).

prix des séances plus faibles que le théâtre permettait une démocratisation et un accès à des personnes aux ressources financières variées, menant à la catégorisation du cinéma comme spectacle pour les pauvres. Cependant, bien que le film fut un échec en tant qu'objet d'innovation, il continuera d'exister par des restaurations ponctuelles et une mise en avant dans des cercles cinéphiles comme la future revue *Cahiers du cinéma*.

*

Cette époque de la domination du parlant se compose comme une première grande révolution pour le cinéma puisqu'elle sera venue modifier l'entièreté de ces dispositifs, du tournage à la réception en salle, des politiques locales aux enjeux internationaux d'expansion culturelles et signe à ce point la seule transformation de cette ampleur de son histoire.

D'autres évolutions de paradigme majeures arriveront plus tard par la généralisation de la couleur, la démocratisation de la télévision ou bien le passage au format numérique, mais aucun n'est venu autant restructurer le médium. Cette coupure d'élan internationaliste du muet aura fait les affaires du plus grand et plus riche Hollywood menant les majors le composant à façonner une grande part de l'imaginaire collectif Étasunien à travers les concepts de *American dream* et *American way of life*. Une passerelle dorée pour promouvoir l'idéologie politique du pays. Pourtant, avec ses moyens et des politiques rétributives, l'industrie et la réalisation française aura réussi à garder un statut de premier plan dans le cinéma occidental.

Chapitre 3 De l'âge d'or de la fréquentation à la Nouvelle Vague

Un monde en conflit autour d'un âge d'or

La Seconde Guerre Mondiale viendra stopper l'élan progressif du cinéma en termes de fréquentation. Une partie de la population étant au front de guerre, une autre ayant les finances réduites, mais aussi avec moins de temps à consacrer au divertissement, les quantités de places vendues s'effondrent. Dès la première année du conflit, le nombre d'entrées chute de près de 18% et jusqu'à près de la moitié en 1940. Les chiffres de fréquentation redeviendront équivalents à l'avant-conflit dès la fin de l'année 1945.

Tableau 1 : Fréquentation des salles de cinéma en France (1938-1945) : Ensemble des programmes (long métrage, court métrage et hors film), données agrégées⁵³

Année	1938	1939	1940	1942	1943	1944	1945
Entrées en millions	452,5	373,3	255,6	281,5	304,5	245,4	402

Nous l'avions vu à travers l'exemple du *Cuirassé Potemkine* et du cinéma soviétique à l'époque de la transition pour le parlant, le cinéma peut servir d'outil politique à la transmission d'idéologies. En cela, le régime dominant en place avait tout intérêt à conserver un tel médium pour transmettre ses idées, à condition d'avoir un certain contrôle sur l'exploitation des films. La politique allemande est d'abord de fermer toutes les salles pour ensuite en ouvrir dès juin après la capitulation. Tous les films anglo-saxons sont interdits, le prix de la place fixé par les autorités et le programme réduit à un seul grand film. L'organisation du côté de Vichy en reprend une partie des principes au détriment du fonctionnement

⁵³ « fréquentation et films dans les salles de cinéma | CNC », consulté le 1 novembre 2021, https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/frequentation-et-films-dans-les-salles-de-cinema_221940.

démocratique⁵⁴. Le contrôle des systèmes politiques autoritaires de l'époque marque profondément les films. Difficile de ne pas comprendre l'origine nazie des films de Leni Riefenstahl tant ceux-ci sont marqués par leur empreinte idéologique⁵⁵.

La guerre était à peine terminée que les spectateurs se ruent en salles. L'armistice marque le début d'un nouvel âge d'or pour le cinéma en termes de fréquentation. Cette effervescence durera jusqu'en 1958, année à partir de laquelle les chiffres seront en constante baisse jusqu'à 1992. Cet âge d'or est aussi économique puisque le prix moyen par entrée passe en équivalence euro de 0,05 € à 0,24 € entre 1947 et 1958, soit une multiplication par cinq. Il faut cependant noter que ces augmentations vont de pair avec une inflation généralisée propulsant l'économie française et permettant une vitalité économique du secteur par son auditoire, mais aussi par sa production.

Tableau 2 : Fréquentation des salles de cinéma en France (1945-1958) : Ensemble des programmes (long métrage, court métrage et hors film), données agrégées⁵⁶

Année	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951
Entrées en millions	402	369	423,7	402	387,7	370,7	372,8
	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958
	359,6	370,6	382,8	394,8	398,8	411,6	371

Si cette époque est considérée comme un âge d'or c'est que celui-ci a pris fin. La situation de monopole que vivait le médium ne pouvait pas être éternelle. L'arrivée et la démocratisation progressive des téléviseurs dans les foyers s'inscrira comme premier ennemi à la fréquentation des salles. La fréquentation de 1971 va représenter 47,7% de celle de 1958 soit une division par deux à laquelle le secteur doit faire face. Cette situation catastrophique oblige l'industrie à s'adapter, pourtant

⁵⁴ Légèlise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français : 2 : Le cinéma entre deux républiques : 1940-1946* (Paris, Paris: Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1977).

⁵⁵ Une étude approfondie de la vie et des pratiques culturelles des Français sous l'occupation et en France libre pourrait enrichir la compréhension de la vitalité des salles en cette époque de conflit.

⁵⁶ *Fréquentation et films dans les salles de cinéma* | CNC, art. cit.

la chute semble inarrêtable. Alors que le prix moyen de la place équivalait en 1958 à 0,24 € elle va augmenter à 0,80 €, soit une augmentation de plus de trois fois le prix initial. En comparant ces chiffres avec l'inflation les 0,24 € de 1958 valent 0,41 € en 1971. Ce calcul rapporte un doublement effectif du prix moyen du ticket permettant alors de compenser les pertes.

Tableau 3 : Fréquentation des salles de cinéma en France (1958-1971) : Ensemble des programmes (long métrage, court métrage et hors film), données agrégées⁵⁷

Année	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Entrées en millions	371	353,7	354,6	328,3	311,7	291,2	275,8
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
	259,1	234,2	211,5	203,2	183,9	184,4	177

Parmi les tentatives de l'époque on peut noter le premier échec des séances en 3D qui déjà sera limitée par une faible quantité de productions, mais aussi par la nécessité du port de lunettes, production également plus coûteuses pour les studios. La solution privilégiée sera celle de l'amélioration du son et surtout de l'image par le procédé Cinemascope, format d'image généralisé depuis. Cependant, il ne faut pas comprendre cette chute uniquement par la fin du cinéma, mais plutôt par la désertion des salles.

⁵⁷ *idem*

La Nouvelle Vague ou comment renverser la table

Les années 1960 ont été marquées par des divisions sociales fortes ayant abouti à la rupture de mai 68. Dans un pays sorti de l'après-guerre où les traditions et les habitudes ont évolué marquant une époque de division entre ceux d'avant et ceux d'après, on observe un schisme des discours en partie à travers l'émergence de la French Theory, école de pensée marquante de cette époque incarnée par Michel Foucault faisant la part belle à la déconstruction. Ce courant philosophique couvrant des individualités de discours fortes est tout de même marqué par une certaine radicalité aux discours politiques. Au cours de la même période historique de ce courant à tendance militante, un groupe d'auteurs et critiques de cinéma sera à l'origine du mouvement de la nouvelle vague.

La politique des auteurs

François Truffaut, en février 1955, définit le concept de politique des auteurs à travers sa critique du film *Ali Baba et les quarante voleurs* (1954)⁵⁸. Ce texte sera une des bases de la fin d'une forme de hiérarchie de la production et de la réalisation des films. Cette politique vise à accorder le crédit des films au réalisateur en tant qu'unique auteur, ayant pour objectif de redéfinir les positions de pouvoir sur les plateaux. Il faut comprendre que, peu importe les qualités et objectifs du métrage visionné, la politique des auteurs consiste à "nier l'axiome, cher à nos aînés selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela se rate ou se réussit". Il en est, quoi qu'il en soit, le produit de la vision de son metteur en scène, avant tout autre personne participante à la création. Ainsi, *Ali Baba et les quarante voleurs* n'est pas associé à Fernandel, acteur star, mais à Jacques Becker.

Cet article connaîtra une postérité retentissante puisqu'on n'imagine guère aujourd'hui associer le statut d'auteur des films à d'autres personnes que les metteurs en scène ; exception peut-être faite des tendances de Hollywood et particulièrement de Disney et de ses univers étendus en large développement depuis la fin des années 2000 dont le cadrage et le calibrage des productions tend à redorer la place du producteur et tout particulièrement avec les films du *Marvel Cinematic*

⁵⁸ *Ali Baba et les 40 voleurs*, Comédie, Fantastique, Romantique (Les Films du Cyclope, 1954).

Universe de Disney et Kevin Feige, grand gestionnaire de cette franchise de films au succès commercial quasiment automatique et régulièrement faramineux. Ce sujet pourrait faire l'objet d'une enquête à part entière sur l'évolution des statuts au sein des milieux de productions, d'autant plus par les enjeux évolutifs imposés par les nouvelles plateformes de SVOD.

De la critique à la réalisation

Après les mots, la caméra. Ce mouvement naissant de la Nouvelle Vague opposant des méthodes de création devait passer par la réalisation pour mettre en application les critiques émises à l'encontre du "cinéma de papa"⁵⁹, une expression à tort attribuée à François Truffaut⁶⁰, pour lequel ces auteurs se faisaient opposition, "la *"Nouvelle Vague, apparue en France à la fin des années 1950, marque un renouvellement de générations au sein d'une industrie cinématographique arrivée à un certain état de sclérose créative"*.⁶¹ François Truffaut réalise *Les 400 coups* (1959)⁶², film fondateur du mouvement qui continuera de définir les codes de ce courant cherchant à briser ceux en place.

Réaliser sous cette étiquette n'est pas nécessairement lié à la revendication. Jean-Pierre Melville, dans un entretien restauré par Arte⁶³, s'étonne d'avoir été associé à ce mouvement comme précurseur à la lecture de l'article *Cent soixante deux nouveaux cinéastes français* dans un numéro publié en janvier 1969 des *Cahiers du cinéma*⁶⁴, ébauche d'encyclopédie répertoriant des réalisateurs et réalisatrices qui, selon l'équipe de rédaction du journal, représentaient par leurs films cette mouvance dans le cinéma français. Cette action est paradoxalement duale : à la fois, elle permet d'identifier des films et leurs créateurs et créatrices, et elle rend la délimitation du mouvement encore plus floue par le foisonnement d'auteurs. L'idée sous-tendue est que ces films ne se distinguent pas par des critères

⁵⁹ M. Barnier et L. Jullier, *Une brève histoire du cinéma, op. cit.*, p. 233.

⁶⁰ « My Gleanings: January 2007 », consulté le 15 septembre 2022, <http://jdcopp.blogspot.com/2007/01/>.

⁶¹ Michel Marie, « 6. La Nouvelle Vague et les nouveaux cinémas dans le monde », *Focus Cinema 4* (2017): 127-42.

⁶² *Les quatre cents coups*, Policier, Drame (Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959).

⁶³ ARTE, « Melville, Le Dernier Samouraï », ARTE Boutique - Films et séries en VOD, DVD, location VOD, documentaires, spectacles, Blu-ray, livres et BD, consulté le 14 juin 2022, https://boutique.arte.tv/detail/melville_le_dernier_samourai.

⁶⁴ Cahiers du Cinéma, *Cahiers du Cinéma*, consulté le 3 juin 2022, <http://archive.org/details/CahiersDuCinma>.

identifiables de genre à la manière des *westerns* ou des comédies musicales, mais par l'intention et l'opposition. On y retrouve alors une variété des genres cinématographiques, des documentaires d'Agnès Varda à un drame d'une jeunesse perdue avec *Pierrot le Fou* ou les films noirs de Jean-Pierre Melville.

Comme nous l'avons observé précédemment avec les chiffres de la fréquentation, cette tendance ne fera pas revenir le public en salle en masse. Au contraire, de nombreux films seront des échecs commerciaux. Si la révolution méthodologique et théorique est survenue, elle n'aura pas foncièrement dépassé les sphères intellectuelles et spécifiques, tendance qui creuse dans ses idées et ses actions une vision dichotomique des productions entre « films d'auteurs » et « films grand public ». En réalité, tout comme avec les films de la Nouvelle Vague, les frontières entre ces cinémas ne reposent pas toujours sur du concret et sont plus poreuses que semblent le croire certains auteurs de cette époque et d'aujourd'hui. Cette scission repose originellement sur une division perpétuée, ayant eu pour objectif l'expansion du cinéma dans ses débuts, à une époque où le théâtre dominait encore et où les films n'étaient pas encore aussi riches, variés et développés qu'ils le devinrent par la suite.

Paradoxalement, cette volonté de rupture à l'origine du mouvement sera également moteur de l'essoufflement créatif de ses auteurs. Le projet aura été un succès puisque, bien que rarement des succès commerciaux, les propositions de mise en scène et de narration inspireront d'autres générations de cinéastes. La rupture théorique et méthodologique que fut la Nouvelle Vague aura permis de faire évoluer l'ensemble des possibilités de réalisation cinématographique vers une industrie se composant pas à pas de toujours plus d'éléments constitutifs de son fonctionnement et de son organisation.

Inspiration pour l'étranger

Si la nouvelle vague s'est éteinte en France, son aura à perduré dans l'histoire du médium et notamment à travers le cinéma du Nouvel Hollywood, regroupant des réalisateurs tels que Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese ou George Lucas, à l'origine de bon nombre des grandes représentations de la culture populaire cinématographique des décennies suivantes⁶⁵. Pour aller dans le détail on peut noter la reprise du thème musical de Camille dans *Le Mépris* (1963)⁶⁶ dans le film *Casino* (1995)⁶⁷. On assiste comme dans d'autres arts au travail des auteurs qui apprennent et s'inspirent pour façonner leurs propres créations, l'inspiration de certains les mènent à repousser les limites de leur médium comme le fait Jean-Luc Godard, s'étant radicalisé dans cette forme après la Nouvelle Vague, alors que d'autres s'inspireront des expérimentations pour créer des formes plus accessibles.

La tendance s'exporte aussi plus directement avec la Nouvelle Vague Tchèque. Jan Nemeč réalise *Diamonds of The Night* (1964)⁶⁸, récit muet en noir et blanc d'une fuite de deux hommes en train vers un camp de concentration pendant la Seconde Guerre Mondiale. Par le mutisme et l'ordre non chronologique des plans, le film évoque une situation chaotique, tentant de mettre les spectateurs à la place des protagonistes, de leur faire ressentir l'horreur, la crainte ou bien le désespoir. Il n'est désormais plus nécessaire de raconter par les mots, la mise en scène cherche à faire ressentir ce que ne peut le langage. L'idée sous-jacente était qu'alors tout était possible : une force libératrice dans un pays ayant connu l'occupation pendant la guerre par les Allemands et ensuite par l'union soviétique ayant pris le contrôle d'instances gouvernementales.

Ce film, en revenant aux fondamentaux du cinéma, tout en actualisant son point de vue et sa technique, rend compte à la fois d'une non-linéarité de son histoire, mais aussi d'une non-linéarité du processus évolutif du cinéma. Le couplage des outils de réalisation permet au médium de se réinventer et de s'adapter aux

⁶⁵ Baptiste Villenave, « LA LUMIÈRE DU NOUVEL HOLLYWOOD (1967-1980) : UNE VOIE ORIGINALE, À LA CROISÉE DU CLASSICISME ET DE LA MODERNITÉ », 2010, 15.

⁶⁶ *Le mépris*, Drame, Romantique (Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion, 1963).

⁶⁷ *Casino*, Policier, Drame (Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises, 1996).

⁶⁸ *Diamonds of the Night* (Jan Nemeč, 1964), 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=6c7bOSyEup4>.

changements des sociétés. Tout au long du XX^e siècle, on voit décennie après décennie de nouveaux rapports aux arts et à la culture.

*

Si la Nouvelle Vague n'a pas mené à une extension de l'âge d'or de la fréquentation des salles, la rupture méthodologique et théorique qu'ont représenté les films qui la composent ont malgré tout de manière dynamique infusé dans la culture populaire à travers l'inspiration d'autres artistes. De plus, ce moyen de faire cinéma a pu être outil de libération politique à travers la Nouvelle Vague Tchèque. Si les ramifications de l'influence de mouvement Français sont tentaculaires, face à leur succès commercial minoritaire, on peut admettre que le cinéma permet que les échecs puissent ne pas en être vraiment, à condition de ne pas observer uniquement les retours économiques, mais aussi le rayonnement culturel ou politique possible des tendances radicales à produire de l'innovation.

La séparation entre le cinéma d'auteur et de divertissement ne résiste pas à l'observation au détail des dynamiques internes structurant le médium. Il peut être paradoxal d'évoquer des phénomènes de structures en affirmant que celle-ci se repose sur un mouvement, ou plutôt comme un objet à mémoire de forme qui s'adapte en fonction de ce que l'on en fait, mais qui revient à certain état de forme. Paradoxal, mais pourtant cohérent à condition d'accepter l'idée de formes malléables et diffuses et non une structuration rigide.

Chapitre 4 La fin d'un monopole, les début du partage

Nous l'avions vu sans le préciser, la télévision vient bouleverser l'hégémonie du cinéma. Pourtant, le médium a perduré malgré une mort annoncée. La raison première est que la télévision n'était pas en totale opposition mais venait plutôt gratter une part spécifique du marché. C'est par la dimension quotidienne que ce nouvel acteur s'est distingué. Aller au cinéma demande du temps et du déplacement. La télévision aussi, cependant la différence est fondamentale. Pour comprendre cela, il faut d'abord s'intéresser aux cinémas de quartier.

Une idée de la permanence des statuts de spectateurs

Aujourd'hui en grande partie disparus, les cinémas de quartier remplissaient un rôle social spécifique : chacun pouvait y trouver sa salle. Dans une enquête menée en Grande-Bretagne par l'université de Glasgow "*Cinema Culture in 1930's Britain*" à partir d'entretiens biographiques sur la pratique du cinéma durant la jeunesse des personnes interrogées, Emmanuel Ethis⁶⁹, se basant sur des travaux de Pierre Sorlin⁷⁰, rapporte les propos d'un habitant de Sudbury dans le Suffolk se souvenant de l'*Astoria* avec le nougat français en vente : "*Jamais, nulle part je n'ai mangé de sucreries comme celle-là, c'était divin*". Ce qui reste premièrement donc ce n'est pas tant les films que les expériences de la salle. En cela, les souvenirs rapportés nous font entrevoir ces salles comme des espaces de vie et de souvenirs de la vie quotidienne.

Les spectateurs de 1930 à 1960 sont déjà divisés dans leur approche des salles, on observe des phénomènes encore existants aujourd'hui comme une division d'éditorialisation, de confort et d'organisation des temps de la salle.

Il existe bien sûr de nombreuses catégories de spectateurs. Les cinéphiles se déplacent pour aller voir telle œuvre étrangère en VO dans une salle spécifique ou une cinémathèque. Les personnes qui aiment le confort choisissent des salles qui offrent un très grand écran, des fauteuils moelleux, etc. Mais la majorité des

⁶⁹ Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics - 4e éd., op. cit.*, p. 41.

⁷⁰ Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies: 1939 - 1990*, Reprint, Studies in Film, Television and the Media (London: Routledge, 1994).

spectateurs des années 1950 aime retrouver « sa salle » dans son quartier. Il leur est parfois nécessaire d'attendre plusieurs semaines par rapport aux salles d'exclusivité du centre-ville ...⁷¹

Ces observations se confirment encore aujourd'hui avec Kévin qui admet préférer le multiplexes du centre-ville plutôt que celui de la périphérie :

N : Et le confort du cinéma c'est important aussi ?

C : Ah ouais hein. Ouais ouais. Parce que quand tu vas au Gaumont (centre-ville) la et que tu vas à Gaumont (périphérie) la tu vois toute suite la différence. T'es mal assis, au Gaumont (périphérie) t'es serré là, c'est mal branlé. En centre-ville c'est beaucoup mieux. Donc oui si c'est confortable c'est bien.

Des observations qui se confirment également sur l'attachement aux salles avec Fabien qui préfère les cinémas de quartier, tout en ne refusant pas d'aller voir certains films spécifiquement dans de grandes salles comme pour des films comme *Avatar* (2009) :

N : Donc tu es toujours plus orienté cinéma art et essai ?

F : Ouais beaucoup plus que Gaumont, que Pathé ... que UGC tout ça ...

N : Pourtant on peut aussi y trouver des débats et de l'art et essai.

F : Oui, mais déjà je m'y intéresse moins, c'est moins ce que je recherche. Alors pourquoi ? Je sais pas, je pense que y'a déjà le prix qui joue. C'est souvent moins cher. Et je sais pas, y'a une autre, une autre culture dans le cinéma. Déjà dès l'entrée au guichet tu vois. C'est souvent des bénévoles, c'est des gens qui sont d'abord là pour le cinéma et pas pour une entreprise. Donc je suis, ouais y'a une autre ambiance et je préfère ça, malgré le fait qu'il y ai des supers trucs qui passent dans les cinémas, dans les grosses industries du cinéma. Mais ouais je préfère.

[...]

⁷¹ M. Barnier et L. Jullier, *Une brève histoire du cinéma*, op. cit., p. 227.

N : Et tu as un attachement à une salle en particulier.

F : ... J'ai plusieurs salles. J'ai déjà mes trois lieux de résidence [...] Et à Nantes bah c'est Le Concorde. Parce que j'ai fait aucune autre salle que Le Concorde. Bah, et puis c'est à côté de la maison donc c'est pratique. Et puis les sièges sont biens, la programmation est bien.

Dans ses choix en salle, le cinéophile d'aujourd'hui et celui de 1950 sont relativement semblables, hormis la différence des possibilités apportés par les nouvelles technologies comme la télévision, le format physique et internet, la manière de choisir sa salle repose sur les mêmes bases.

La plus grande évolution dans ce rapport au cinéma entre les spectateurs d'hier et ceux d'aujourd'hui est dans leurs possibilités d'accès aux films dans le temps. La durée d'exploitation des films en salle aujourd'hui se compte plus en semaines qu'en mois. D'autant plus pour des films qui ne trouvent pas directement leur public, limitant la possibilité de faire éclore par le bouche à oreille des succès populaires. Ces raisons renvoient à des réalités industrielles différenciées que nous détaillerons dans le chapitre.

*“le **cinéma du sam'di soir** continue de constituer l'essentiel du contact avec le « grand public » [...] En France quantité de spectateurs aiment aller dans leur « cinéma de quartier ». Ils font confiance au directeur de la salle, qui programme des films qui plaisent « à son public ».*

Il existe bien sûr de nombreuses catégories de spectateurs [...] Les personnes qui aiment le confort choisissent des salles qui offrent un très grand écran, des fauteuils moelleux, etc. Mais la majorité des spectateurs des années 1950 aime retrouver « sa salle » dans son quartier. [...] Le succès d'un film se construit au fil des semaines et non pas lors du « premier week-end de sortie ».”⁷²

⁷² E. Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics - 4ed, op. cit., P. 44.*

La fée du logis, bourreau des salles

L'avantage premier de la télévision, c'est son accessibilité. L'achat est conséquent, cependant, pour le cinéma, il faut payer sa place individuellement. S'il existe quelques téléviseurs en France avant 1960, la télévision fera partie de plus de 85% des foyers en 1973⁷³. Un téléviseur, une fois acheté, ne requiert pas de dépenses directes supplémentaires, hormis à ce moment la consommation d'électricité, coût négligeable en comparaison. Une force de cette démocratisation fut la baisse progressive du coup des téléviseurs couplée à l'apport de nouveaux produits implémentant par la suite la couleur à l'image et se rapprochant pas à pas de l'expérience de cinéma.

De plus, le cinéma nécessite un déplacement. Même pour un cinéma de quartier, il faut s'organiser pour aller voir les films à des heures précises. La télévision offre une certaine liberté : celle de commencer un programme en cours et de ne pas le finir, s'aller à la cuisine en laissant le son en fond ou d'effectuer d'autres actions ménagères impossibles en salle puisque la salle est par essence un lieu où l'on ne va que pour ça. Les expériences sont drastiquement différentes dans leur rapport au temps et à l'espace. En cela, la télévision n'est pas totalement concurrente dans un état d'évènement de la vie quotidienne, mais vient subtiliser un usage à la salle : celui du divertissement ordinaire.

La « fée du logis » porte d'abord un coup fatal aux cinémas de quartier, car en s'installant peu à peu dans les foyers, elle va tout bonnement remplir les fonctions sociales de proximité des cinémas dont l'affiche dénuée de toute exclusivité semble soudain bien terne.⁷⁴

Avec les années, une présence grandissante des films fera son apparition sur les chaînes de télévision. L'usage se diversifie à mesure que l'évolution technique progresse. Après la standardisation des téléviseurs arrive celle de la couleur dans les foyers permettant l'expansion des programmes et des films diffusables. Mais

⁷³ Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, 3e éd, Repères 418 (Paris: la Découverte, 2016), p. 15.

⁷⁴ E. Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics - 4ed, op. cit.*, p.47.

l'événementialité va également s'installer par la diffusion progressive de matchs sportifs.

Le format physique complice de la télévision

Une étape supplémentaire de la diversification du cinéma aux profits des nouveaux acteurs de la diffusion d'image s'engage par l'essor du support physique des films avec la VHS. L'évolution technologique, si elle a servi à l'expansion du cinéma dans son ensemble, a, à cette époque, réduit l'importance en termes de fréquentation de la salle. Après la diffusion de programmes originaux et spécifiques à la télévision, ainsi que la diffusion de films de cinéma, fut créé le format physique individuel. Les VHS, pour *Video Home System*, en français « système vidéo domestique », permettront l'enregistrement des programmes reVISIONNABLES de chez soi par l'enregistrement sur une bande magnétique des programmes diffusés à partir des années 1980, mais aussi par la possibilité d'acheter ou de louer des VHS de films.

L'utilisation de ce nouveau format dépasse les films, mais en fait un support à privilégier puisque, contrairement au cinéma où l'on paye une place unique et par personne, une cassette VHS peut-être reVISIONNÉE, si ce n'est à l'infini au moins à volonté, jusqu'à détérioration de la bobine. D'autant plus que la technologie va rapidement s'améliorer, menant à la vente de cassettes en haute qualité à partir des années 1990, prémices des DVD et Blu-Ray encore en usage de nos jours.

Bien qu'il faille, pour le visionnage de VHS, s'équiper du matériel magnéscope, un quart des ménages en possédait en 1989. Le pourcentage d'équipement des foyers se fait plus maigre que pour le téléviseur mais représente tout de même un large espace de concurrence pour les salles de cinéma.

Arbitrage institutionnel

A mesure que le cinéma s'industrialise et que les supports de diffusions d'images se multiplient, une institutionnalisation du secteur va se développer et organiser l'exploitation et la redistribution des recettes.

Le Centre National de la Cinématographie (aujourd'hui Centre National du Cinéma et de l'image animée) a été créé le 25 octobre 1946, remplaçant le COIC (Centre d'organisation de l'industrie cinématographique). Cet organisme est financé par des fonds publics, des cotisations professionnelles des métiers du cinéma mais aussi, ce qui va nous intéresser dans ce texte, d'accords financiers passés avec les entreprises cinématographiques. Ces modes de financements sont essentiels pour comprendre l'évolution de la chronologie des médias et de l'exception culturelle française, viennent répondre à des besoins politiques de préservation des métiers et des films de cinéma, de maintien et de renforcement face au développement de la concurrence intra nationale et internationale ainsi que des modes de diffusions des images et des films.

Les recettes des places de cinéma sont divisées en cinq. La TVA, la TSA, la SACEM, le distributeur/producteur (RDB) et les salles de cinéma. L'objet à observer ici est le TSA. Le reste consiste à répartir le budget sur l'ensemble des acteurs impliqués dans la création et l'exploitation des films.

La TSA, ou Taxe Spéciale Additionnelle, a été créé le 1^{er} janvier 1954, remplaçant le Fonds de Soutien, représente 11% du prix du ticket de cinéma (10,72% depuis 2017); *“ce taux est multiplié par 1,5 en cas de représentation d'œuvres ou de documents cinématographiques ou audiovisuels à caractère pornographique ou d'incitation à la violence figurant sur la liste mentionnée au quatrième alinéa de l'article L. 311-2.”*, soit 16,08%. La taxe est administrée par des agents du CNC ayant alors des pouvoirs dans ce cadre similaire aux agents de l'administration fiscale française.

L'objectif de cette taxe est une redistribution des recettes pour financement, permettant aux films les plus populaires de faire ruisseler leur économie florissante

auprès des autres projets de l'industrie française. La taxe concerne tous les films diffusés, permettant aux films internationaux de venir subvenir à la cinématographie française par leurs entrées. Cette redistribution a pour objectif de stimuler la création avec la possibilité de créer des films qui ne rentreront pas dans leurs frais de production dans le cas de faibles entrées. Le CNC, avec ce fond, va venir financer de manière diversifiée selon les ambitions et besoins économiques des projets avec des avances sur recettes ou de l'aide à l'écriture.

La chronologie des médias, une réponse au morcellement de l'industrie des films

Face à l'émergence des nouveaux acteurs et moyens de visionnage des films, la chute de la fréquentation des salles est devenue un enjeu de politique nationale et internationale : nationale pour la préservation des emplois du secteur de l'exploitation des films en salle et international pour maintenir le secteur professionnel dans un état de vitalité face à la concurrence internationale et surtout hollywoodienne, mais aussi pour impulser le rayonnement de la culture française par une industrie de la culture forte, dans la lignée de la création du ministère de la culture et des politiques d'André Malraux⁷⁵. Nous avons précédemment vu qu'une première réponse aux enjeux internationaux fut la mise en place de la taxe spéciale additionnelle.

La réponse du morcellement des espaces de visionnage sera par la création de la chronologie des médias. Inspiré par le mode de diffusion des films à la télévision de l'ORTF⁷⁶, ayant droit d'exploitation cinq ans après la sortie en salle, mais mis à mal par l'émergence des supports d'exploitation vidéographiques avec la VHS. Ce dernier support n'étant pas soumis à ces mêmes contraintes et créant la possibilité de

⁷⁵ André Malraux ayant été la première personne nommée à la tête du ministère de la culture de 1959 à 1969, créé en 1959 sous l'initiative du Général de Gaulle pour faire signifier la rayonnement de la France par la culture et fut un des événements précurseurs dans la théorie du *Soft Power*. Les premières missions de ce ministère furent dans un objectif descendant et universaliste de démocratisation de la culture pour rendre accessible les "grandes oeuvres" culturelles au plus grand nombre.

⁷⁶ L'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) en activité de 1964 à 1974 était une institution de centralisation de la gestion des radiodiffusions et de la télévision. Son champ d'activité sera remplacé par un système plus diversifié faisant entrer des acteurs privés comme la chaîne de télévision TF1. La dissolution de l'office prend place au cours des politiques de décentralisation et de déconcentration de l'État sous la présidence de François Mitterrand.

visionner des films en même temps que leur diffusion en salle. Un premier décret, suite à une loi 29 juillet 1982, vient poser les bases d'une structure temporelle de la diffusion.

“Article 1 Version en vigueur du 06 janvier 1983 au 26 novembre 2000

Le délai avant l'expiration duquel aucune oeuvre cinématographique exploitée dans les salles de spectacles cinématographiques ne peut faire l'objet d'une exploitation simultanée sous forme de supports destinés à la vente ou à la location pour l'usage privé du public, et notamment sous forme de vidéocassettes et de vidéodisques, est fixé à un an à compter de la délivrance du visa d'exploitation prévu à l'article 19 du code de l'industrie cinématographique.”⁷⁷

Cette politique connaîtra de nombreux changements dans le temps avec l'apparition notamment de chaînes de télévision privée, dont le besoin d'exclusivité mènera dans la discussion à une refonte de la manière de distribuer les espaces de diffusion. La chaîne Canal+ va obtenir des accords préférentiels aux autres chaînes de télévision par un investissement financier organisé dans l'industrie et les films de cinéma français. L'idée de cette chronologie est de faire vivre les films sur un temps allongé en permettant une exploitation diversifiée, et donc une multiplication des sources potentielles de financement, dont la salle reste prioritaire et dont son statut ne permet pas de rétroaction. Cela signifie qu'un film directement exploité par la chaîne Canal+, sans passer par la case salle de cinéma, ne pourra pas bénéficier d'une exploitation en salles de grande ampleur (sauf cas spécifique dans le cadre de diffusions événementielles).

Avec cette politique il est question d'activation de palier ; en admettant que la salle est le premier palier, la VHS le deuxième, Canal+ sera ainsi le troisième. Alors la chronologie de l'œuvre s'enclenche à partir de son palier de départ et ne peut théoriquement revenir en arrière.

Plus clairement, aujourd'hui un film exploité en salles pourra sortir au format physique (ex : DVD et Blu-Ray) au bout de quatre mois, à compter du premier jour d'exploitation en salles. Le groupe Canal+ obtient les droits à compter de six mois

⁷⁷ « Décret n°83-4 du 4 janvier 1983 portant application des dispositions de l'article 89 de la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle. », 83-4 § (1983).

(anciennement huit), la plateforme de SVOD Netflix à compter de quinze mois, dix-sept pour Amazon prime ou Disney+ et vingt-deux mois pour les chaînes de télévision comme TF1, M6 ou Arte (anciennement trente-six pour les trois exemples)⁷⁸. L'exemple ne compte pas toutes les spécificités mais a pour objectif de présenter succinctement l'idée derrière cette chronologie en évolution.

Cette chronologie des médias de 1983 tend à redonner en priorité de l'intérêt et de l'événementialité à la sortie en salle, une hiérarchisation des médiums pour le maintien d'une économie culturelle forte et rayonnante entrant en conflit avec les fonctionnements d'autres territoires et d'autres économies comme les films étasuniens. Si Hollywood veut que ses films soient exploités en France, alors ils doivent se plier à cette chronologie et se voir appliquer la répartition des recettes selon la division française et notamment avec la TSA. Cette politique permet alors un financement intra et extra national, renforçant la vision du cinéma comme un élément constitutif de la culture.

*

Avec ce renouveau de la concurrence pour les salles, la vie des films se retrouve peu à peu morcelée pour mener à un renforcement des institutions françaises. Ces politiques de préservation du cinéma auront eu le bénéfice de préserver une industrie forte contre une certaine hégémonie du cinéma d'Hollywood, prenant année après année de plus en plus de place dans les parts de la fréquentation. Ces complications apportées avec la télévision ont été une étape utile pour le médium car ayant permis un temps d'adaptation forcé pour les temps à venir, et peut devenir source de conseils pour les temps complexes suivant la pandémie. Cependant, même si l'histoire peut avoir tendance à se répéter, le contexte actuel n'est pas tout à fait le même à l'orée de la résurgence des conflits armés ouverts en Europe, ainsi qu'à l'approche grandissante des problématiques environnementales par les conséquences du changement climatique. Si les dernières décennies ont montré une course à la multiplication, il n'est pas certain que ces perspectives

⁷⁸ « Nouvelle chronologie des médias : des fenêtres de diffusion raccourcies mais à l'ouverture limitée - Audiovisuel », consulté le 15 septembre 2022, <https://www.legipresse.com/011-51593-nouvelle-chronologie-des-medias-des-fenetres-de-diffusion-raccourcies-mais-a-louverture-limitee.html>.

d'évolution infinie dans un monde fini soient pérennes.

Il faut tout de même noter que l'apport de la télévision n'aura pas été de prendre le marché du cinéma, mais une part de marché assez spécifique qui rend compte d'évolutions profondes de la société dans nos rapports aux déplacements, à l'instantanéité des besoins et à l'accélération constante de l'optimisation des temps du quotidien qui trouvera surtout source avec l'avènement d'internet un peu plus tard.

Chapitre 5 De la renaissance du cinéma et la diversification de la concurrence

Renaissance

Une vision hâtive pourrait nous mener à croire que les politiques de préservation de la salle ont fini par payer en tant que seules responsables du nouveau succès des salles, puisqu'à partir de 1993 la fréquentation connaît une tendance haussière jusqu'à 2019. Après plus de trente années de déroute et de baisse relativement continue, la salle renaît de ses cendres. Il ne faut pourtant pas s'arrêter uniquement à l'action de politiques publiques, mais aussi à une restructuration des salles en elles-mêmes. Les années 1990 voient naître l'essor des multiplexes, des établissements réunissant huit écrans ou plus, temples du cinéma dont l'objectif est de proposer des expériences en termes de confort, supérieur aux normes de l'époque. L'évolution technologique de la télévision et des supports physiques mène à rendre plus floues les frontières entre un visionnage de film chez soi et en salle. L'objectif de ces multiplex est donc de se démarquer, de proposer une expérience de visionnage bien au-delà des possibilités des équipements domestiques, une grande entreprise de modernisation de l'expérience en salle.

Plus spécifiquement, le premier multiplexe de France ouvre à Toulon en 1993. Jérôme Seydoux, président de Chargeurs et futur président du groupe Gaumont-Pathé, commente cette ouverture par une volonté de faire venir le public sur des critères précis et chiffrés dont l'entreprise s'inspire du succès des multiplexes aux Etats-Unis, en Grande Bretagne ou en Australie⁷⁹ :

« trois conditions doivent être réunies pour réaliser un tel investissement (87 millions au total) : une zone de chalandise importante (de 400.000 à 500.000 personnes près de Toulon), l'existence de parkings ainsi qu'une grande facilité d'accès. L'objectif est de réaliser 800.000 entrées par an (à raison de 48 francs le

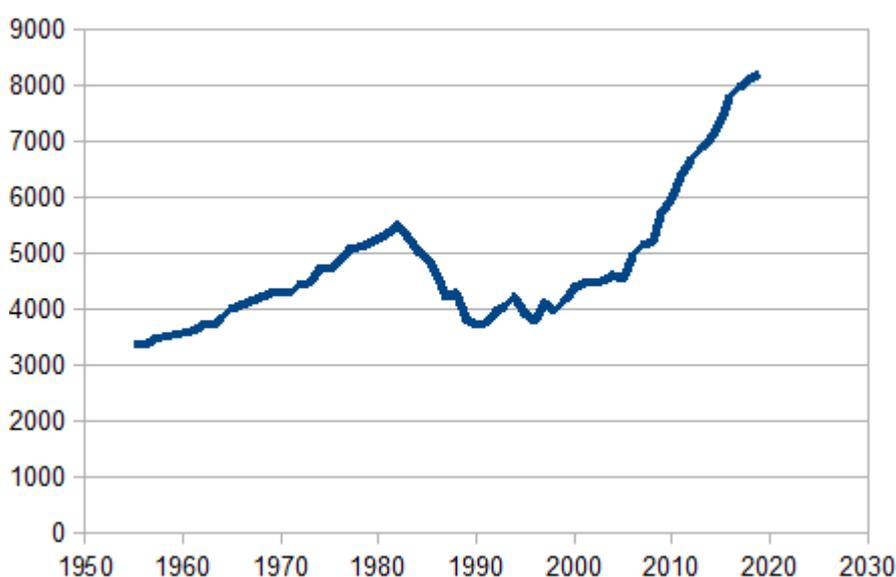
⁷⁹ « Pathé Cinéma lance le premier « multiplex » français », Les Echos, 9 juin 1993, <https://www.lesechos.fr/1993/06/pathe-cinema-lance-le-premier-multiplex-francais-906180>.

plein tarif), ce qui revient quasiment à vouloir doubler la fréquentation en salles dans la région de Toulon, qui est de 900.000 entrées par an actuellement ».

L'objectif est donc clairement assumé de brasser de larges bassins de population. Le pari économique sera réussi puisqu'au cours des années suivantes on verra un fleurissement de ces réseaux de salles pour atteindre 11,4% des établissements cinématographiques en 2020, pour 43,7% des écrans et près de 60% des entrées.⁸⁰

Cette domination en approche des multiplex va de pair avec une augmentation du nombre de films exploités. Cependant, l'augmentation des copies ne date pas de ces établissements (Graphique 1) mais est couplée avec leur système de lieux disposant d'au moins huit écrans pouvant fonctionner en simultané. De 1955 à 1983, on observe une augmentation constante des copies passant de 3383 à 5493, des chiffres qui vont alors chuter jusqu'en 1990 à 3689, pour enfin connaître une nouvelle remontée raisonnable jusqu'en 2000 avec 4148 copies, pour atteindre 8198 en 2019.

Graphique 1. Données du CNC sur le nombre de films en salles de 1955 à 2019 (données agrégées)⁸¹



⁸⁰ « Géolocalisation des cinémas actifs en France | CNC », consulté le 6 juillet 2022, <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/geolocalisation-des-cinemas-actifs-en-france>.

⁸¹ P. Lombardo et L. Wolff, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, op. cit.

Si Yann Darré a raison d'expliquer que cette augmentation de la concurrence des films réduit leur temps de vie en salle, contrairement à ce qui pouvait se faire dans le passé avec l'exemple de *The Jazz Singer*, ayant trouvé son public au bout de plusieurs mois d'exploitation, sa conclusion est hâtive de dire que ce mouvement entraîne une baisse de la diversité. L'offre en termes de variété des formats de salles a évolué pour moins de cinémas de quartier et moins de ciné-clubs, au profit d'une domination des groupes à multiplexes (CGR, Gaumont Pathé, UGC) , menant à une diffusion plus courte, car la majorité des entrées se faisait dans les quatre à six premières semaines. Cependant, cela vient aussi répondre à un besoin de renouveler l'offre des salles dans son ensemble : un besoin marchand puisque, à partir de 1993, la fréquentation va augmenter à nouveau.

Les cinémas de quartier se sont largement fait remplacer par la télévision, ce n'est pas les multiplexes qui les ont étouffés. Au contraire, ce format d'exploitation a su répondre aux évolutions de la société, comme a pu le faire le cinéma dans ses débuts en opposition au théâtre, ou avec l'arrivée du parlant. Certes, les films ont moins de temps de vie en salles, avec bien plus de concurrence, cependant ils peuvent alors continuer à vivre sur d'autres supports comme les VHS, la télévision et plus tard sur internet, et même pour certains, plus rares, à l'occasion de sorties thématiques dans des salles indépendantes. En complément, et pour protéger les œuvres qui ne trouvent pas suffisamment le chemin du public, les institutions publiques permettent de conserver et pérenniser les possibilités de vie de ces œuvres avec la chronologie des médias et les financements du CNC à partir de la TSA. Ainsi, les gains des uns se répercutent sur les pertes des autres, menant alors à une industrie diversifiée et ne permettant pas juste aux films ayant de grands succès de prospérer, laissant également une chance aux premières réalisations.

On pourrait rétorquer à cet argument que ce sont ces lois d'organisation de la vie des films qui limitent les exploitants de salles dans leurs possibilités d'actions. Un certain succès défini auparavant de ces politiques ne doit pas occulter cet aspect, pourtant, les salles ne sont pas seules. Elles répondent aux lois du marché, en étant par ailleurs aidées de politiques socialistes de redistribution. Le monde

technologique a largement évolué et ne peut plus penser la distribution des images qu'au prisme de la salle.

Ce contexte de remplacement des réseaux d'exploitation et d'explosion technologique mène à la fin des années 1990 et au début des années 2000 à une nucléarisation plus forte des possibilités de visionnage par l'essor d'internet et le téléchargement illégal, mais aussi à un reformatage des productions à succès par l'explosion des blockbusters.

La nouvelle machine à attirer les foules

Si on peut imputer une part de la hausse de la fréquentation en salles par l'essor des multiplexes et leur proposition de salles de qualité supérieure, ainsi que de leurs espaces territoriaux par des emplacements à la fois pratiques d'accès en transports en communs ou en voiture, mais aussi avec des parkings à disposition. Cette montée en gamme de l'offre s'est aussi vue par une augmentation des budgets des films et surtout du côté des productions exportées des Etats-Unis avec un grand développement des blockbusters⁸². Une évolution de la considération de ce type de productions a pu évoluer sur des critères subjectifs de qualité artistique et cinématographique, cependant un blockbuster n'est dans son état premier qu'un "appât à public", une proposition cinématographique qui "ne peut qu'être visionnée en salles". On observe tout de même un glissement sémantique du terme pour l'appliquer également aux films avec les plus grands succès de fréquentation. Bien qu'il soit régulier, au moins pour les productions Hollywoodiennes, que les succès majeurs soient des Blockbusters .

L'opposition qui consiste à diviser le cinéma entre le divertissement et celui d'auteurs est compromise, premièrement par l'essence même de la politique des auteurs, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi par la définition même de ce qui est un blockbuster. Si la division peut trouver des espaces pertinents pour

⁸² Un film est appelé *Blockbuster* (superproduction), traduisible en l'expression "Casser la baraque", c'est-à-dire construit pour un grand succès commercial. Si le sens du terme a évolué au cours du temps, on considère tout de même toujours un Blockbuster comme étant un film construit de la réalisation au marketing supérieur aux moyennes, donc l'histoire repose sur un objet simple, souvent manichéen, avec un objectif précis de divertissement.

construire des catégories d'identification du rythme et du projet filmique, ce n'est pas forcément par ce prisme qu'il faut l'entendre. D'autant plus avec l'émergence de cinéastes populaires réalisant des "Blockbusters d'auteurs", comme les films de Christopher Nolan réunissant régulièrement les personnes s'affirmant des deux camps. Cette idée de division du divertissement et du cinéma d'art doit plutôt se comprendre comme un compromis entre des films qui tendent plus dans une direction, cependant il ne faut pas oublier que penser cette division implique de réduire la nuance des possibilités et donc s'assurer que le processus est dynamique. On peut voir alors des étudiants de cinéma prendre autant de plaisir devant des grands succès, sur une question autour de l'importance du son comme élément marquant Elise répond : *La la land ! J'ai pas d'exemple précis de plan mais je sais que j'ai été fascinée par le smooth du truc. Comme il te l'accompagne tellement facilement.* Mais aussi des personnes habituellement classées comme spectateur de divertissement et hautement clients de cinéma Hollywoodiens s'intéresser à des films moins accessibles comme Kévin à propos du film *The Innocents*⁸³ :

N : Et ça t'oriente souvent les critiques de cinéma à aller voir des films ?

K : Ah oui ! Oui, oui, oui, ça oui clairement.

N : T'es content de pouvoir découvrir des films comme ça ?

K : Bah ouais parce que The innocents j'en avais jamais entendu parlé sans Durendal où Inthepanda, donc ça je suis allé le voir grâce à eux donc oui. Oui je suis content d'avoir pu découvrir ce film. [...] C'était vraiment bien hein, franchement. Si tu peux le télécharger ou le regarder en streaming je te conseille. Bah ouais j'aurai jamais été voir ce film sinon.

Les divisions entre cinéma de divertissement pour le grand public et cinéma d'auteur pour les spécialistes et intellectuels ne résistent pas toujours aux observations dans le détail. Cette séparation a du sens en termes industriels puisqu'elle permet d'ordonner les différents acteurs impliqués dans l'exploitation, des entreprises de production, aux organismes de presse, en passant par les

⁸³ *De uskyldige*, Drame, Fantastique, Horreur (Mer Film, Zentropa International Sweden, Snowglobe Films, 2022).

exploitants de salle pour gérer les budgets, anticiper les lieux de réception et les temps d'exploitation. Ce fonctionnement, s'il perdure, doit avoir une valeur réelle de pérennisation par des observations globalisées, en pensant le cinéma par classes d'âge, d'origine sociale et de capitaux économiques, mais se trouve en difficulté dans le détail des observations des différents bassins de population.

Cependant, dans le cadre de l'exploitation, ce rapport spécifique au détail semble être compris par les groupes tels que Gaumont Pathé qui s'est trouvé diffuser sur trois jours en Juin 2022 des films de différentes sélections du festival de Cannes, ou même par des propositions, sur moins de copies que les films à grands potentiel commercial, de films plus confidentiels comme le film *Contes du hasard et autres fantaisies* (2022)⁸⁴, film Japonais diffusés dans près de 130 salles⁸⁵, dont des multiplex, alors en concurrence avec *Qu'est ce qu'on a tous fait au bon dieu ?* (2022)⁸⁶, film parmi les plus grands succès au box-office de l'année.

Internet éloge de la destruction créatrice

Alors que les années 1980 ont hébergé l'émergence et le succès des films en formats physique avec les VHS on verra au cours des années suivantes, l'apparition du DVD, en France, en 1998 et des Blu-Ray, en 2007. Les premiers formats physiques comme les vidéo cassettes auront permis l'émergence d'un type nouveau d'exploitation par les vidéo clubs. Ces espaces permettaient de louer un ou plusieurs films pour une durée relativement limitée de quelques heures à quelques jours, moyennant un prix plus faible que l'achat en boutique des mêmes films. Pourtant, ces types d'enseignes, bien qu'ayant connu quelques années de grand succès, auront très rapidement fermés les unes après les autres face à la concurrence d'internet, menant également à une baisse globale et continue des ventes de formats physiques, malgré l'introduction progressive des nouveaux formats que sont les Blu-Ray et Blu-Ray 4K. Alors qu'on comptait près de 8000 vidéo clubs en France dans les

⁸⁴ *Gûzen to sôzô*, Drame, Romantique (Fictive, NEOPA, 2022).

⁸⁵ « Box-office : comme par hasard, les "Contes du hasard et autres fantaisies" attire les cinéphiles », Télérama, 12 avril 2022, <https://www.telerama.fr/cinema/box-office-comme-par-hasard-les-contes-du-hasard-et-autres-fantaisies-attire-les-cinephiles-7009846.php>.

⁸⁶ *Qu'est-ce qu'on a tous fait au Bon Dieu ?*, Comédie (Les films du premier, Les films du 24, TF1 Films Production, 2022).

années 1980⁸⁷, ces établissements n'étaient plus que 2000 en 2014. Selon un rapport du CNC⁸⁸ 30,7 % des répondants en 2008 affirmaient louer des films au format physique pour 16,3 % en 2012. Une chute brutale qui s'est accentuée pour être proche de zéro aujourd'hui puisqu'il n'existe plus que quelques vidéo clubs dans toute la France⁸⁹.

L'entraînement de cette évolution de marché, impulsée par les possibilités d'internet, étouffant le marché des vidéos clubs se rapproche de la théorie de Schumpeter de la destruction créatrice. Ici les vidéos clubs pourraient s'apparenter au cheval en tant que moyen de transport et internet comme la voiture dont l'accessibilité aura permis une immense démocratisation de l'utilisation de l'outil.

Avant les bouleversements d'internet et de l'apparition de la VOD et de la SVOD, l'industrie cinématographique a craint pendant de nombreuses années l'avènement des possibilités d'un tel support et plus précisément du piratage en P2P "peer to peer" ou *Pair à pair*. Si les plateformes de VOD sont venues répondre à un besoin d'évolution des vidéos-clubs certains considèrent la SVOD comme une certaine réponse au téléchargement illégal des œuvres. Les chiffres aujourd'hui montrent que la pratique a baissé depuis l'entrée des plateformes au premier plan.

Pour comprendre en quoi le P2P faisait naître de la crainte il faut comprendre en quoi il consiste car il n'est pas en soi illégal, ce sont des usages de ce moyen d'échange qui rendent la pratique illicite. La dématérialisation entraîne le téléchargement en P2P *Peer to Peer* (Pair à pair). Le principe peut s'apparenter à un système où l'argent, dans le cadre de l'échange est décorrélé du produit échangé. Un agent A possède un élément X, admettons une version numérique d'un roman populaire. Avec ces technologies et grâce à une plateforme herbeuse, c'est-à-dire qui permet de mettre en lien les agents, chacun pourra déposer des liens ou adresses,

⁸⁷ « Le vidéoclub, une certaine histoire des années 1980 et une mémoire à préserver », Franceinfo, 7 janvier 2022, https://www.francetvinfo.fr/replay-jt/france-2/20-heures/cinema-le-videoclub-une-histoire-des-annees-80-et-une-memoire-a-preserver_4908593.html.

⁸⁸ « Rapport-CNC-Marché-de-la-vidéo-2012.pdf », consulté le 14 septembre 2022, <http://www.editionmultimedia.fr/wp-content/uploads/2013/03/Rapport-CNC-March%C3%A9-de-la-vid%C3%A9o-2012.pdf>.

⁸⁹ « Il tient le dernier vidéoclub des Pays-de-la-Loire », consulté le 15 septembre 2022, <https://www.20minutes.fr/nantes/2290011-20181010-nantes-tient-dernier-videoclub-pays-loire>.

adresses qui permettent à des agents B de retrouver l'élément X et donc par une requête indirecte l'agent B pourra obtenir l'élément X de l'agent A.

L'échange peut paraître complexe mais il n'est en fait qu'un système de don dématérialisé ou des utilisateurs peuvent partager sur des plateformes spécifiques gérant l'envoi des données. L'illégalité de la pratique existe lorsque les échangeurs ne possèdent pas les droits de partage.

Dans le cadre d'un film sur DVD, en partant du principe que l'agent A possède un ordinateur sur lequel visionner ce DVD. Il possède alors le droit d'utilisation de l'œuvre, cependant des lois vont venir cadrer l'utilisation de l'objet. Ainsi il est possible de prêter un objet à qui l'on souhaite, le donner, le revendre. Cependant il est interdit d'en faire des copies, tout en gardant l'original et ainsi corrompre la chaîne économique.

Cette crainte du "vol des œuvres" n'aura en France, au moins pour la question de la fréquentation des salles, pas eu d'impact visible, puisque nous avons vu que cette même fréquentation était en hausse entre 1993 et 2019. Concernant les formats physiques, la réponse est plus nuancée. Effectivement on observe une baisse continue du chiffre d'affaires, pour 120 millions de copies vendues en 2012 contre 39,2 en 2021⁹⁰. Cependant avec la VOD et la SVOD ses chiffres sont contrebalancés. Une enquête plus approfondie pourrait être utile sur les profils de personnes pratiquant le téléchargement illégal en questionnant leurs habitudes. Une personne qui télécharge dépense-t-elle également de l'argent dans d'autres formats de visionnage ou bien cette pratique est exclusive ? Le téléchargement n'aide-t-il pas à faire vivre et connaître des œuvres qui alors vont fédérer des communautés plus grandes, par des personnes ayant eu ces possibilités de consommer dans un premier temps gratuitement ? Nils parle de l'histoire de son passage du téléchargement à la VàDA :

Je me rappelle quand j'étais enfant mon père téléchargeait beaucoup, alors je me souviens pas tout donc bon, m'enfin. Dès qu'on pouvait on allait au cinéma, c'est grâce à ça que j'ai découvert des pans de cinéma, que j'ai osé explorer alors que si

⁹⁰ « Bilan 2021 du CNC | CNC », consulté le 15 septembre 2022, p. 144.
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2021-du-cnc_1689889.

j'avais dû payer à chaque fois étant enfant j'aurais jamais pu. Surtout que t'as des vieux films avant tu les trouvais jamais à la campagne, il fallait aller à la Fnac à la ville à cinquante kilomètres, du coup tu téléchargeais. Parce que aussi internet c'était pas encore trop ça. Bon maintenant je fais plus, sauf quand je trouve pas les films autrement, mais c'est sûr que les plateformes c'est pas le cinéma mais c'est tellement fou ce que t'as dessus. En plus Netflix on est sept à squatter un compte donc ça fait à peine deux balles par personne. Bon je me perd un peu mais c'est ça l'idée. Je sais que c'était pas bien le téléchargement, mais faut voir le truc au cas par cas. C'est pas toujours simple, surtout avant à la campagne.

Qu'on soit en accord avec le modèle économique de ces nouveaux arrivants, il faut reconnaître que la formule par abonnement, couplée à l'essor de l'internet à haut-débit remplis de nombreuses fonctions qui n'étaient pas accessibles auparavant, cela vient répondre à une évolution profonde des rapports à la consommation de la société quitte à participer à la destruction d'acteurs concurrents.

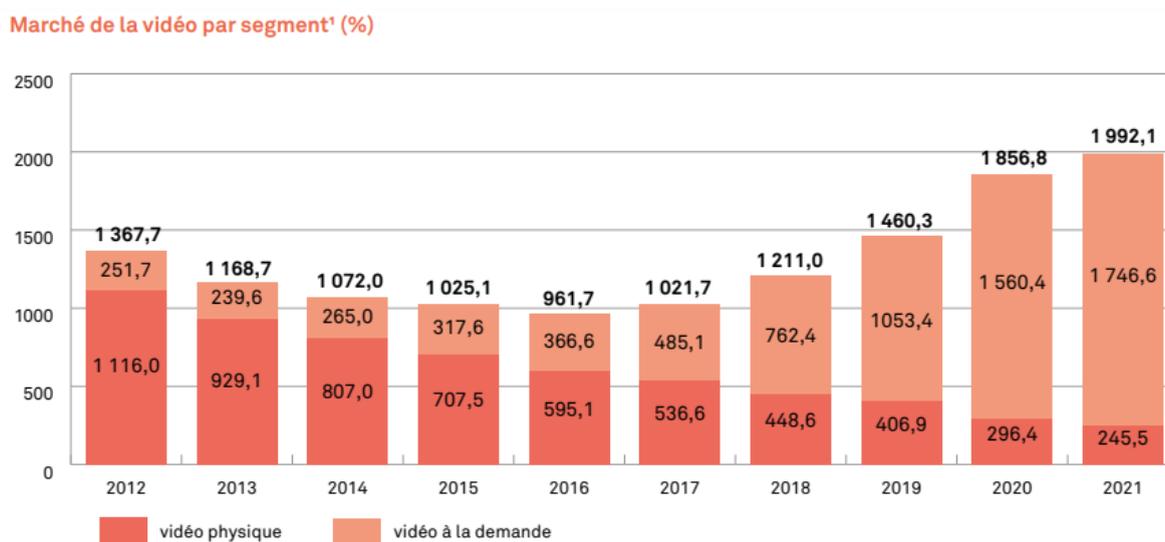
De nouveaux modèles d'organisation

On observe alors aujourd'hui un déplacement de l'activité de location de films par la résistance d'une très faible quantité de boutiques encore en activité répondant aux besoins d'un tout petit marché pour passionnés, mais aussi avec une évolution technologique par la VOD qui permet la location en ligne de films ou de séries moyennant la non nécessité de se déplacer, à condition d'avoir une connexion à internet et un équipement de diffusion d'images relié.

Pourtant le marché de la location en ligne n'a jamais atteint les grands chiffres de la location physique, de plus, la vente en format physique est en constante baisse au cours des dernières décennies passant de 1116 millions d'euros en 2012 à 245,5 en 2021. Le seul grand gagnant aura été le secteur de la vidéo à la demande par abonnement avec des catalogues plus ou moins variés, plus ou moins thématiques, ne nécessitant pas de dépense pour chaque œuvre visionnée. Un des tours de force ici est d'avoir en quelque sorte invisibilisé l'achat par l'abonnement rendant l'idée d'une consommation possiblement illimitée, tout en offrant pour certaines personnes la possibilité de partager des comptes et donc de diviser la facture. L'implacable

réussite de cette nouvelle forme d'exploitation repose aussi sur son instantanéité et sa possibilité de visionner à partir d'équipements diversifiés, d'écrans de téléphone, d'ordinateurs, de téléviseurs et de rétroprojecteurs.

Graphique 2. Marché de la vidéo par segment (2012-2021)



¹ En valeur (TTC), données 2020 mises à jour.
Source : CNC, AQOA, GfK.

Lecture : Chiffres exprimés en millions d'euros. La vidéo physique à engrangé 536,6 millions d'euros en 2012 et la vidéo à la demande 485,1 millions d'euros, pour un total de 1021,7 millions d'euros.

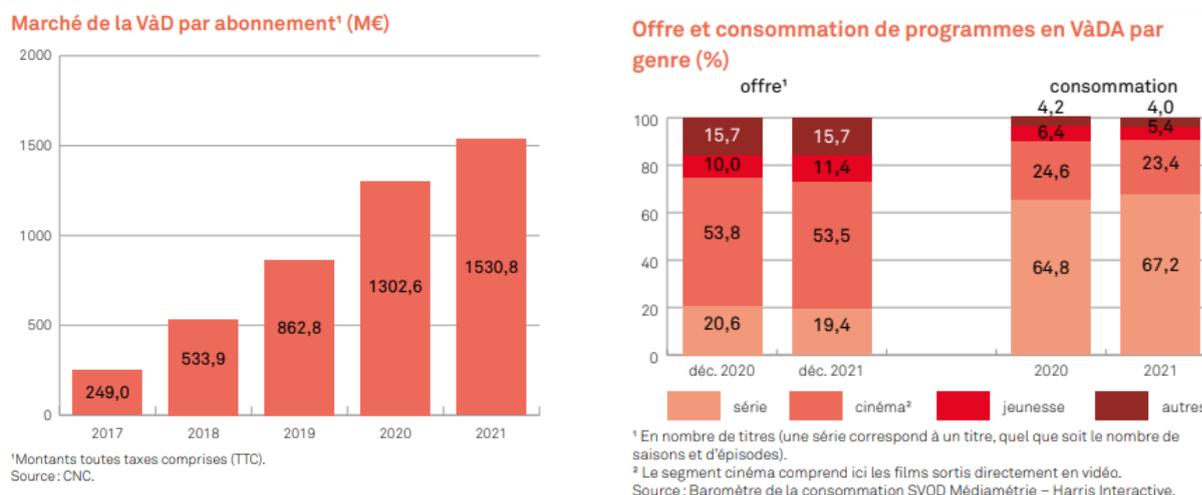
La plateforme de streaming en vidéo à la demande Netflix, arrivée le 15 septembre 2014 en France, questionne au vu de son importance financière et utilisateur grandissante. Le service était utilisé par 33 % des utilisateurs de SVOD en 2017 pour une augmentation à 63,6 % en 2021, si l'augmentation est impressionnante il faut toutefois relever que la proportion était de 61,9 % en 2020, ce qui mènerait à anticiper une stagnation future, d'autant plus par la démultiplication de la concurrence en cours⁹¹.

⁹¹ Légende sur la composition des données : "Base : internautes de 15 ans et plus déclarant avoir payé pour visionner des films de cinéma ou des programmes TV en VàD payante sur la période étudiée (3 ans et plus à partir de juin 2020). Lecture : en 2021, 63,6 % des utilisateurs des services de VàD payante déclarent avoir regardé au moins un programme sur Netflix. Le classement étant basé sur du déclaratif, la consommation de certaines plateformes qui proposent également du contenu en

Netflix qui avait avec la précédente chronologie des médias devait attendre 36 mois après une diffusion en salle d'un film pour pouvoir l'exploiter, même ses propres productions, expliquant le refus de la plateforme d'exploiter ses films en salles.

Attention cependant, les chiffres de la plateforme peuvent être étourdissants sur sa remarquable percée, d'autant plus à l'observation du chiffre d'affaires national de la SVOD passé de 249 millions d'euros en 2017 pour atteindre 1530,8 millions d'euros en 2021 (graphique ...). Pour autant, bien que les films représentent près de 53 % des contenus, leur consommation ne se trouve qu'autour de 24 %, contrairement aux séries pour 20 % des contenus et 65 % de la consommation (Graphique ...)

Graphique 3 (à gauche) : Marché de la VàD par abonnement (M€) ; Graphique 4 (à droite) : Offre et consommation de programmes en VàDA par genre (%)⁹²:



Une des explications du succès de ces nouveaux services est du côté du partage de comptes. Si la question de prix pour les films en général renvoie à des logiques très disparates en termes d'âge et de géographie, elle n'est pas toujours un

TVR (télévision de rattrapage) ou en AVoD (VàD financée par la publicité) peut, par conséquent, être surestimée. Bilan 2021 du CNC | CNC, op. cit., p. 132.

⁹² Bilan 2021 du CNC | CNC, op. cit., p. 136.

frein pour ces plateformes et notamment Netflix ayant généralisé le partage à plusieurs des comptes comme le mentionnait Nils. Par ailleurs, Elise évoque cette situation d'accès aux plateformes mais aussi de la force de Netflix comme une évidence de choix malgré une insuffisance concurrente en termes d'intéressement :

N : Toi tu regardes un peu des films sur les plateformes ? Cinétek, Netflix, Amazon.

E : Oui, j'ai Netflix, j'ai salto, je squatte Amazon, je squatte Disney +, je squatte Mubi, moi je les squatte toutes (rires). Mais la plus facile, et là après c'est une question aussi de visuel, mais c'est Netflix quoi. Visuellement Netflix c'est facile, je sais pas comment dire, c'est un peu comme les Windows et les iPhones. T'as peut-être plus de trucs sur Windows mais j'y arrive pas, voilà ! Et ben c'est un peu pareil avec Netflix. C'est pas le plus intéressant je pense. Même si bon par contre y'a plein de choses on va pas se mentir, mais c'est celui auquel tu penses.

*

Les supports d'exploitation continuent de se multiplier avec le temps, tout comme la télévision est venue lors de sa démocratisation prendre des parts de marché aux salles, les nouveaux modèles en ligne sont venus augmenter et disperser un peu plus les marchés économiques du visionnage des œuvres en image animés. Pourtant, cette fois-ci les salles n'ont pas subi cette concurrence, au contraire.

L'arrivée d'internet dans le marché des films est venue pérécliter cette tradition du cinéma comme un objet en mouvement. S'il est possible d'être réfractaire à ce changement, le public d'une manière globale semble s'en être accommodé. La réussite éclatante des services de SVOD ne repose pas sur le contenu mais sur la forme. Une forme adaptée aux évolutions technologiques, aux évolutions du public, aux évolutions des programmes. A ce jeu il semble complexe pour la salle de faire jeu égal avec ces plateformes tant le format de l'instantanéité et de la fluidité est contraire au format du déplacement et du temps délaissé de la salle.

Julien Duval⁹³, citant les mots de Francis Ford Coppola lors d'un entretien, illustre cette situation comme profitable pour les studios car proposant une voie vers

⁹³ J. Duval, Le cinéma au XXe siècle, op. cit., p. 186.

la fermeture des salles au profit de l'exploitation de plateformes propriétaires : « *Aujourd'hui, si les cadres d'Hollywood découvrent qu'ils peuvent augmenter le profit en fermant les salles de cinéma et en diffusant les films sur des téléphones portables, ils le feront !* »

Si le combat entre les salles et les plateformes est plus tendu aux Etats-Unis qu'en France, cela n'empêche pas ces mêmes plateformes de vouloir faire tomber la chronologie des médias pour annuler leur fenêtre de diffusion et faire ce qui leur plaît des programmes. Les institutions viennent jouer un rôle d'acteur du changement et des médiateurs entre les concurrents de l'industrie pendant que les publics vont et viennent entre les supports et les possibilités.

Chapitre 6 Un évènement sans précédent

Parler d'un nouvel âge d'or de la fréquentation peut être exagéré en comparaison des chiffres des années 1950, pourtant, de la chute de 1958 à 1992 la courbe du nombre de tickets de cinéma vendu en France était relativement constante dans sa baisse. On a pu observer jusqu'à 2019 une courbe, fluctuante mais à tendance ascendante. On constate entre 2009 et 2019 une constance au-delà de 200 millions de spectateurs par an, à l'exception de 2013. Des chiffres qui n'avaient pas été connus depuis 1968, bien que l'on s'éloigne largement des 400 millions du passé. Cependant il ne faut pas oublier que le rapport au cinéma et aux pratiques culturelles a évolué, mais aussi qu'aujourd'hui le cinéma est plus ou moins en concurrence avec les jeux vidéo, la télévision ou bien la multiplication des services d'internet. *“Aller voir un film au cinéma n'est plus que l'une de ses formes possibles, et n'est sans doute plus, pour beaucoup de jeunes gens, la forme majoritaire”*⁹⁴.

Ces chiffres qui expriment une certaine vitalité du secteur peuvent être rassurants au premier regard mais ne sont qu'une dimension des enjeux sociétaux en cours. A regarder par le passé, la télévision est venue couper une large part de marché des salles. On peut faire l'hypothèse qu'un tel événement puisse se reproduire dans le futur au vu de l'explosion technologique de ces dernières décennies. Bien que la situation soit différente, c'est finalement un incident d'origine sanitaire qui sera venu redistribuer les cartes de la consommation cinématographique.

Une grande première

“Le soir du 16 mars 2020 la nouvelle tomba tel un couperet pour tous les Français devant leurs écrans, assistant au discours du président de la République, “Nous sommes en guerre”⁹⁵. Des mesures doivent être prises pour endiguer la propagation d'un nouveau virus, dont on sait très peu et qui semble proliférer bien plus vite et plus fort qu'il n'eût été possible de l'imaginer. Ce discours bien que

⁹⁴ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (Vrin, 2012), p. 10.

⁹⁵ Emmanuel Macron : « Nous sommes en guerre », 2020, https://www.youtube.com/watch?v=m_pXUmz5qNo.

critiquable, et critiqué à l'époque, aura probablement été le plus marquant autant moralement, que par ces implications. Parmi ces nombreuses mesures, on retiendra pour longtemps à n'en pas douter le confinement du pays entier où presque et notamment, le cas de la fermeture à durée indéterminée, et ce pour la première fois de l'histoire, des salles de cinéma.

Ainsi lors du discours de cérémonie d'ouverture du festival de Cannes 2019. Edouard Baer s'était peut-être avancé, concernant les temps à venir et l'expérience du cinéma, qui finirait quelques mois plus tard à ce miracle-là, celui de rester chez soi à manger des pizzas plutôt qu'en salle et de cet être ensemble⁹⁶.

A travers cette crise c'est tout un milieu professionnel qui doit naviguer à l'aveugle, vers un avenir incertain, autant pour son monde que celui qui l'entoure. Des exploitants de salles, aux comédiens, jusqu'aux techniciens, sans oublier le public, on peut lire, où entendre, des discours variés, quant à la bonne où la mauvaise manière de gérer cette situation.

Tout un milieu professionnel ? Pas vraiment. Pendant que le monde pouvait sembler s'effondrer, quelques acteurs, récents arrivants du paysage cinématographique français pouvaient se réjouir. "Si le monde entier doit rester enfermé, nos services, eux, vont continuer de fonctionner." Ce discours, imaginaire, aurait très bien pu être prononcé par des gestionnaires de plateformes de SVOD dont les chiffres d'affaires se sont envolés au cours des deux dernières années (tableau CNC). Pour ces entreprises, dont les plus puissantes commencent à participer au remodelage du paysage cinématographique mondial et dont la chronologie des médias en discussion à l'écriture de ce texte semble ralentir une partie de leur évolution industrielle dans l'hexagone, cette crise à des airs, à première vue, d'évènement inespéré. Si le public ne peut plus aller au cinéma, alors le cinéma peut venir à eux.

Cependant, pour certains, le cinéma chez soi ce n'était pas suffisant. Ont alors émergées, de manière éparse, des initiatives pour recréer l'expérience de la salle.

⁹⁶ Edouard Baer « *Le cinéma c'est le collectif, c'est le groupe* » - Cérémonie d'ouverture Cannes 2019, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=6HMgJzsSd1o>.

D'une part de manière physique⁹⁷ lorsqu'un passionné de cinéma et créateur du chaîne *YouTube* autour du cinéma décide d'offrir une projection à ses voisins sur le mur de son immeuble, d'autre part de manière virtuelle⁹⁸ à travers deux méthodes. Une passant par les casques de réalité virtuelle, qui tend à approcher l'immersion totale avec la simulation d'une salle de cinéma, accompagné d'autres spectateurs virtuels. Une autre plus démocratique qui passe par une extension web permettant à un ensemble de personnes disposant d'un lien de visionnage de se réunir en ligne pour voir un film où une série ensemble malgré un éloignement physique⁹⁹.

Alors qu'on peut lire et entendre des personnes clamer la mort des salles de cinéma au profit de la SVOD, tout comme des discours passés sur le téléchargement illégal, l'arrivée d'internet où même la télévision bien plus tôt, on se rend compte qu'une partie au moins des publics recherchent à travers ces initiatives une certaine expérience collective, de plus, internet qui s'est imposé comme le bourreau du marché physique de vente et locatif à finalement été à la base d'initiatives de partage. Il serait pourtant prématuré d'affirmer que c'est l'expérience cinématographique en salle qui est recherchée. Le contexte exceptionnel des confinements liés à l'évolution des possibilités en ligne de réunion à distance a pu laisser l'imitation de l'expérience de la salle comme une alternative aisée pour une réunion de personnes plus ou moins inconnues. De plus, ces tentatives présentées le sont par des individus hautement impliqués dans le partage du cinéma par leur statut de créateur sous la bannière de *YouTube*.

Si des publics ont cherché à se réappropriier le cinéma par les possibilités d'internet, la crise a forcé la marche des institutions telles que le festival de Cannes cherchant à se réinventer. Rapidement, il a pu sembler clair dans les esprits qu'un événement rassemblant, sur plusieurs jours, entre autres dans des espaces confinés, des milliers de personnes, venant du monde entier, n'était absolument pas

⁹⁷ *J'ouvre mon propre CINÉMA !*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xpDdoPr7f4c>.

⁹⁸ *CINÉMA en VR : Arnaque ? Révolution ?*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=hCLwPzN9jEc>.

⁹⁹ Thomas Mendelssohn et Linternaute.com, « Netflix Party : visionner un programme à plusieurs, comment ça marche ? », consulté le 24 novembre 2021, <https://www.linternaute.com/cinema/pratique/2489513-netflix-party-visionner-un-programme-a-plusieurs-comment-ca-marche/>.

envisageable. Une sélection “Label Cannes” fut alors proposée¹⁰⁰. Un label qui consistait à déposer comme marqueur d’autorité l’expression d’une certaine qualité, ou du moins de la valeur indiquée de visionnage que peuvent porter ces films sélectionnés. Pas de compétition cette année-là, mais plutôt une démarche de promotion, diverse, pour un public qui y serait attentif¹⁰¹.

Reprise mitigée et seconde fermeture prolongée

Cette période n’a pas marqué une simple fermeture mais plutôt un enchaînement d’ouvertures et de fermeture aux conditions changeantes limitant toute perspective fonctionnelle du système d’exploitation des films en salles. La première réouverture aura été marquée par l’absence du public, alors que la crise était loin d’être passée, les salles sont restées en grande partie vides. De nombreuses raisons pouvant être mises en cause. Une évidente, celle des jauges, limitant d’abord à 35% le remplissage de la salle, tout en obligeant les spectateurs, soit seul, soit en groupe, d’être écartés d’au moins une place du groupe adjacent. Menant indubitablement à l’impossibilité de salles pleines. Limitant alors drastiquement la volonté des exploitants, ainsi que des distributeurs et producteurs de diffuser des œuvres à des budgets dont cette jauge rendait impossible la rentabilité :

“En Occitanie, les exploitants ont perdu environ 80 % de leur fréquentation quand on la rapporte à la même date en 2019. “On tourne à 20 % de notre taux de fréquentation habituel” soupire Julien Maugard directeur du cinéma CGR de Lattes qui compte 12 salles. Même son de cloche au Mégarama de Saint-Gély-du-Fesc, “nous sommes à 20/25 % de notre affluence habituelle, mais on essaye d’être positif car nos clients fidèles continuent de venir” essaye de relativiser Grégory Korvine, directeur du site.”¹⁰².

¹⁰⁰ « Pour en savoir plus sur la Sélection officielle 2020 », Festival de Cannes 2021, 10 juin 2020, <https://www.festival-cannes.com/fr/infos-communiques/communiqu%C3%A9s/articles/httpswww.festival-cannes.com/fr/festival/actualites/articles/pour-en-savoir-plus-sur-la-selection-officielle-2020>.

¹⁰¹ « A défaut de palmarès, Cannes décerne son label à 56 films », *Le Monde.fr*, 3 juin 2020, https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/06/03/a-defaut-de-palmares-cannes-decerne-son-label-a-56-films_6041677_3246.html.

¹⁰² « Moins 80 % de fréquentation : la galère des cinémas de la région face au manque de clientèle », *midilibre.fr*, 80, consulté le 24 novembre 2021, <https://www.midilibre.fr/2020/08/12/coronavirus-la-galere-des-exploitants-de-cinema-face-au-manque-de-clientele-9017379.php>.

Preuve supplémentaire de la frilosité des studios par la quantité de sorties repoussés, dont le film *Top Gun : Maverick* (2022)¹⁰³ sortie avec trois ans de délai et dont le succès record dépassant les 1,4 milliard de dollars au box-office au contraire du film *Tenet* (2020)¹⁰⁴ exploité entre les deux confinements et n'ayant pas autant trouvé le chemin du public.

Alors que les jauges tendaient à devenir plus larges, une deuxième vague épidémique a mené à un nouveau confinement, plus souple que le premier. Mais menant tout de même à la fermeture des salles, et ce à cette époque pour une durée indéterminée¹⁰⁵.

Le gouvernement ayant affirmé vouloir apprendre à vivre avec le virus aura lors de ce nouveau confinement, laissé plus de liberté de déplacement. Notamment par la mise en place d'attestations de sortie. Il fut alors possible, tous les jours, même pour ceux sans activité menant à la possibilité de sortir de chez eux, de faire autre chose que des courses alimentaires. Pourtant, cette nouvelle possibilité de prendre l'air n'aura pas empêché certains d'exprimer un certain désir de retour en salles.

Ont alors émergés des discours variés discutant de "*l'absolue non nécessité*" du cinéma¹⁰⁶, mais aussi d'un certain désarroi « *Franchement c'est dur de se dire que tous les commerces, avions, trains et grandes surfaces de France peuvent accueillir du public... mais pas les cinémas et les théâtres qui ont fait tant d'efforts pour être des lieux irréprochables sanitaires* »¹⁰⁷.

¹⁰³ *Top Gun: Maverick*, Action, Drame (Paramount Pictures, Skydance Media, Jerry Bruckheimer Films, 2022).

¹⁰⁴ *Tenet*, Action, Science-fiction, Thriller (Warner Bros., Syncopy, Warner Bros., 2020).

¹⁰⁵ AlloCiné, « Confinement : fermeture de tous les cinémas français à partir du vendredi 30 octobre », AlloCiné, consulté le 24 novembre 2021, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18694139.html.

¹⁰⁶ Ouest-France, « Covid-19. La réouverture des cinémas « pas essentielle » : Mathieu Kassovitz à contre-courant », Ouest-France.fr, 11 décembre 2020, <https://www.ouest-france.fr/sante/virus/coronavirus/confinement/covid-19-la-reouverture-des-cine-mas-pas-essentielle-mathieu-kassovitz-a-contre-courant-7082418>.

¹⁰⁷ « Pierre Niney interpelle à nouveau Roselyne Bachelot et Emmanuel Macron au sujet de la culture », LEFIGARO, 7 février 2021, <https://www.lefigaro.fr/culture/pierre-niney-interpelle-de-nouveau-roselyne-bachelot-et-emmanuel-macron-au-sujet-de-la-culture-20210207>.

Un retour pas si normal

Le 19 mai 2021 les salles cinémas ouvrent à nouveau et cette fois-ci pour de bon ; du moins jusqu'à aujourd'hui. Depuis, la fréquentation n'est pas revenue aux chiffres pré pandémie. De nombreux événements participent à l'augmentation d'un climat d'incertitude dans le pays, premièrement avec le pass sanitaire aujourd'hui abandonné, suivi des élections présidentielles et législatives conflictuelles, de la guerre en Ukraine et d'une inflation grandissante. Le monde semble être bouleversé et les salles de cinéma n'y échappent pas.

Une première complication fut avec la présence à nouveau des jauges pour les salles, ayant peu à peu été supprimées, mais aussi l'obligation du port du masque et l'application du passe sanitaire. Pour certains, ce pass fut le plus gros coup de massue, limitant des groupes de plusieurs personnes à annuler leurs sorties en salles parce qu'une ou plusieurs personnes ne le possédait pas, pour d'autre le confinement a été une occasion de découvrir le cinéma autrement et de se questionner sur les choix de visionnage Juliette :

N : Depuis le confinement tu continues à y aller régulièrement ?

J : Alors je pense que tu as beaucoup de réponses comme ça mais depuis la crise sanitaire ça à fait une grosse coupure, une grosse cassure, depuis que ça a réouvert j'ai un ami qui est hyper curieux de cinéma, je pense que seule j'irai pas. Je suis jamais allée au cinéma seule. D'ailleurs c'est un peu un regret ... Mais j'ai un ami qui adore découvrir des films, et j'ai tendance à me laisser guider à aller voir des films qui sont peut-être un peu moins connus. Ces derniers temps je vais plus vers des petits cinémas, vers des films un peu moins. Je vais pas voir des gros Blockbusters, des trucs hyper attendus, je vais plus voir des petits, des petites séances, mais voilà j'aime tout autant découvrir des choses et y aller un petit peu entre guillemets à l'aveugle, voilà c'est revenu depuis peut-être, bah depuis la rentrée de septembre. Non un peu avant. Mais ouais j'y retourne régulièrement. J'y vais pas toutes les semaines non plus mais quand je peux y aller j'y vais quoi.

Cette nouvelle manière de consommer le cinéma en salles lui fait également prendre conscience du regret de pas avoir jusqu'ici pris la mesure de son rapport de

groupe à la séance. La question des films en eux-mêmes n'est pas à oublier pour faire revenir le public, puisqu'après tout, qu'importe le confort et les technologies on continue à aller majoritairement en salle pour aller voir des films. Un espace ou la place est payé à l'unité et ou il est important de diffuser des films qui intéressent le public. Sur ce côté il est plus complexe d'observer les bonnes pratiques car c'est à la création des films qu'il faut se référer. Agathe admet un manque d'intérêt des propositions qui la mène à se présenter moins régulièrement qu'auparavant, notamment suite à plusieurs déceptions après la réouverture de mai 2021 :

A : Non, j'avais envie d'y aller, mais il n'y avait aucun film qui m'intéressait. Sans pour autant regarder la bande-annonce, parce que parfois ça bouffe tout le film, mais j'aime pas trop ça me saoule, mais sur le synopsis ça me botte pas, c'est pas des histoires qui me transcendent. Là il y a un film qui va sortir bientôt et le truc a l'air bien, c'est sûr une voyante. Comment il s'appelle le film ? Attends, je vais trouver le truc rapidement la. Ça s'appelle Nightmare Alley. Ah non c'est pas ça... Si c'est ça. C'est un thriller apparemment, mais je sais pas, il y a je sais pas, l'intrigue elle est bien posée, je trouve, ça me donne envie d'y aller.

N : Tu vas au cinéma pour voir uniquement des films qui t'intéressent.

A : Oui.

N : Spécifiquement ? tu y vas pas comme ça ?

A : Non, j'y vais pas pour, je vais pas me pointer à Gaumont. Me dire, mouais "qu'est ce que je pourrais regarder ? Faut absolument que j'y aille." Non ! Quand j'y vais, j'y vais pour une bonne raison.

Entre de nouvelles habitudes prises d'explorer d'autres types de cinéma et des propositions qui peinent à convaincre des publics auparavant habitués, les marges de manœuvre sont faibles, cependant la fermeture aura au moins l'avantage de créer du mouvement dans les usages des spectateurs les plus assidus. Les discours qui tendent à accuser faire reposer l'entière responsabilité de la baisse de fréquentation sur la crise sanitaire et les plateformes ne doivent pas oublier que ce sont d'abord les films qui font venir en salle.

Chapitre 7 Trois leviers pour attirer le public

Les salles disposent et agissent aujourd'hui, en plus des programmations classiques sur trois dimensions en tension les unes avec les autres. Comme des ressources à disposition dont les modèles économiques pourront plus ou moins puiser dans un sens ou dans l'autre. Dans un tel système, on voit alors un état favorable pour les plus gros acteurs mobilisant tous les moyens d'actions, mais aussi pour les plus petits marchés de niche non exploitables pas les plus grands.

A travers ce grand retour macro historique du cinéma nous avons pu observer trois grandes tendances dans son évolution. Ces tendances on les observe à des degrés variés selon les époques mais ils ponctuent toujours les évolutions et tentatives à venir. A partir de la série d'entretiens il a été possible de mettre des mots sur ses tendances et de comprendre sur quels ressorts elles sont à l'œuvre concernant les enjeux du médium sur les dernières années.

Événementialisation

Un premier axe est par l'événementialisation et base du cinéma. Nous l'avions vu, ce qui a créé le cinéma c'est un ensemble d'outils, d'intervenants, d'actions mais surtout, ce qui en fait sa création c'est le public. Cette vision rejoint l'idée de Jacques Aumont, que le cinéma, qu'importe son support de visionnage se comprend par sa dimension spectatorielle *“Que je vois un film cinématographique sur pellicule, un dessin animé, un film truqué d'une manière ou d'une autre, je toujours une oeuvre d'image en mouvement, et c'est cela que j'appelle film. Bref, à mes yeux le film se définit en termes spectatoriels, non créatoriels”*¹⁰⁸

Si cette vision du cinéma permet de le comprendre comme par-delà la salle, la salle se nourrit par cette dimension spectatorielle et permet de repenser l'espace géographique spécifique que peuvent permettre de tels lieux. Le cinéma de George Méliès était un événement dans l'espace forain. Par les allées et venues des personnes déambulant entre les attractions. Avant la généralisation des long métrages à séance

¹⁰⁸ J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma*, op. cit., p. 18.

unique nous l'avions également vu certaines salles comme le Gaumont-Palace faisaient office de véritables temples du spectacle ou la diffusion des films pouvaient n'être qu'une part du sous ensemble faisant intervenir du théâtre populaire, des spectacles de magie ou bien Abel Gance avec ses multiples sorties pour *Napoléon* inscrivait également la diffusion dans un cadre événementiel par la venue d'orchestre. De ce principe on peut distinguer trois sous catégories à l'œuvre aujourd'hui.

Opéra, concert, théâtre

Alors qu'une partie de l'histoire du cinéma s'est fait en concurrence au théâtre et à l'opéra, fallait t-il s'étonner de finir par en voir être diffusés dans les salles obscures, d'autant plus lorsqu'on s'attarde au mot anglais *theatre* désignant une salle de cinéma, ainsi que de certains autres aspects récupérés de ce mode de représentation comme l'écran qui est encore parfois devancé d'un grand rideau et dont la représentation s'ouvre et se clos à l'ouverture et à la fermeture.

Depuis 2007, certaines salles en France ont proposés des retransmissions d'opéras en association avec The Metropolitan Opera de New York, après que l'opération fut un succès aux Etats-Unis, puis de théâtre et de concerts d'autres établissements prestigieux comme le Bolchoï ou La Comédie Française. Ce type de séances rendent les frontières entre les pratiques culturelles d'autant plus poreuses et semblent être un levier efficace. Nils nous raconte comment ces propositions l'ont introduits à ces autres formes de spectacle :

*Mes parents c'est des ouvriers, ils ont jamais fait d'études, pour eux le théâtre et l'opéra c'est assez lointain. Du coup, moi je m'y suis intéressé que plus tard quand j'ai commencé à faire ma vie. Dans la famille on est plus ciné, j'imagine que ça a dû aider à ce que je m'y intéresse plus. Pourtant j'ai toujours été curieux, du coup une fois j'ai vu qu'avec mon abonnement Gaumont Pathé je pouvais aller voir ça, en plus j'ai cherché et j'ai vu que c'était pas non plus l'opéra du coin mais des trucs super prestigieux. Du coup j'ai testé avec *Le Lac Des Cygnes*, je connaissais un peu parce que j'avais commencé à écouter de la musique classique depuis la fin de mon adolescence. Franchement j'ai été scotché, c'était tellement beau. [...] Enfin, pour revenir à ce que je disais, au moins avec ça j'ai pu découvrir l'opéra et avec les*

années j'en ai vu d'autres, maintenant faut payer en plus mais franchement c'est un bon truc quand on connaît, parce que les théâtres c'est encore autre chose alors que la c'est comme au cinéma, en plus à chaque fois c'était presque pleins, y'en à même qui venaient en famille.

Le succès de ce type d'événements ne s'arrête pourtant pas à la France, Kalina explique l'importance qu'à eu dans son pays cette évolution de l'usage des salles :

K : Il y a je crois 12 ans ou même plus, cette chaîne de cinéma d'art, ici qui est Svetozor à Prague, ils étaient vraiment en crise. La arrive un jeune homme qui à passé un stage au Met à New York. Lui à dit, "écoutez si vous voulez, vous pouvez transmettre les Opéras du Met en direct." Ils ont dit "Mais ça sert à rien parce que nos spectateurs sont pas les gens qui vont à l'opéra." C'était le plus grand succès de ce cinéma dans son histoire. Ils ont fait cette transmission dans une vingtaine ou une quarantaine de salles dans toute la République Tchèque. Les gens se dressaient vraiment comme si ils allaient à l'opéra. Le billet coûtait 60 couronnes¹⁰⁹. Tous les gens qui voulaient en effet voir les opéras du Met sortaient de leur trou si vous voulez et ils sont allés au cinéma et ils se sont payés un ticket. Alors c'est des idées qui font survivre les petits cinémas je crois, la salle de cinéma.

N : Donc la salle pourrait continuer à vivre en ne diffusant plus que des films mais d'autres.

K : Oui justement avec d'autres programmes, il faut avoir un autre agenda aussi. Faire des programmes pour les enfants, faire des choses qui sont et qui ont avoir, qui se passe aussi à l'écran et qui ne sont pas forcément des films et ça existe, ça confirme seulement que le cinéma est un lieu pour être ensemble.

A la différence de la République Tchèque, ce ne sont pas des cinémas d'art et essai qui ont obtenu les droits de diffusion de l'opéra en salle mais les grands groupes UGC et Gaumont Pathé. Ainsi, bien que l'on retrouve ces tendances évolutives

¹⁰⁹ L'équivalent en euro de 60 couronnes tchèques aujourd'hui équivaut à 2,42€. Si la valeur des deux monnaies a évolué en dix ans, cela n'est pas significatif pour observer un grand changement sur ces calculs. Cependant ces 60 couronnes doivent être comparées au salaire minimum national tchèque de 8000 couronnes en 2010, soit environ 300€. Cela représente un coût proche des places de cinémas françaises, voire inférieur si l'on prend en compte une moyenne des places plus chères à Paris que dans le reste de la France, la ou les places pour ces événements sont généralement vendues plus chères, mais aussi à prendre en compte que cet événement se passait à Prague et donc avec des tarifs et un niveau de vie en termes de revenus plus élevés que dans le reste du Pays.

ailleurs en Europe, elles peuvent être mobilisées différemment selon les contextes nationaux, il faut cependant prendre en compte l'idée qu'une part des cinémas européens jouent sur les mêmes leviers pour attirer le public en salle. La différenciation des appropriations des méthodes ne change en rien cette conclusion.

Avant premières

Nous l'avons vu, la chronologie des médias à largement structuré les plannings des sorties des films. Pourtant, les avant-premières créent un certain statut spécifique à ce système. Ce type d'événement consiste à diffuser du jour précédent à plusieurs semaines un film ayant pour but de créer de l'actualité, avant la diffusion officielle et nationale. Cette pratique s'est surtout répandue depuis l'avènement du numérique et de l'internationalisation des dates de sortie. Alors qu'avant il fallait parfois attendre plusieurs semaines pour certains territoires pour obtenir les droits d'exploitation et les pellicules, les DCP (Digital Cinéma Package) permettent de fournir pour moins cher et de manière généralisée les réseaux de salles. Ce mouvement des avant-premières vient redistribuer une certaine territorialisation de la chronologie de diffusion des films par un état d'actualité précoce, visant alors à générer de l'attente par une distribution restreinte, jouant sur des mécanismes d'engouement des publics.

Ce mécanisme d'engouement joue également à des niveaux différenciés sur l'offre de l'avant-première parfois simplement sur une diffusion anticipée, mais aussi parfois en présence d'une partie de l'équipe du film (acteurs, réalisateurs, producteurs).

Rétrospectives, rediffusions et semaines thématiques

Dans une temporalité opposée, les salles proposent aussi des rétrospectives. Ces formats de séances sont souvent thématiques et peuvent rejoindre la tendance de l'éditorialisation avec la diffusion de plusieurs films Sud-Coréens sur une semaine, de films de différentes sélections du festival de Cannes s'approchant de la première catégorie, mais aussi par la diffusion marathon de séries de films sur un week-end

dans le cadre de la sortie de nouveaux films des franchises en question (Le seigneur des anneaux à l'occasion de la nouvelle série sur la plateforme *Amazon Prime*), ou alors une redistribution de films commentés par des spécialistes et/ou réalisateurs comme ce le fut à l'occasion des vingt ans du film *La Haine (1995)*¹¹⁰.

Cette sous-catégorie est aussi proche des festivals dans le cadre de rétrospectives thématiques en reprenant de nombreux codes comme la diffusion en séance unique.

Editorialisation

Le phénomène de l'éditorialisation est plus complexe puisque chaque salle propose à sa manière une éditorialisation de la diffusion des films. Même au sein des grands réseaux de salles on trouve des différences entre les cinémas d'une même ville. Certaines sorties sont largement partagées mais on peut quand même observer des différences plus ou moins grandes selon les entreprises. Pourtant il faut bien penser une éditorialisation dans les tendances évolutives des cinémas comme un objet spécifique.

Pour éviter toute ambiguïté, il convient de définir le concept. Selon le dictionnaire Larousse en ligne il faut comprendre le mot éditorial, éditoriaux comme un "*Article de fond, commentaire, signé ou non, qui exprime, selon le cas, l'opinion d'un journaliste ou celle de la direction ou de la rédaction du journal, de la radio ou de la télévision. (Abréviation familière : édito.)*". De ce point de vue l'éditorialisation reviendrait à utiliser le concept de base par sélection, c'est-à-dire qu'un exploitant de salle va choisir selon des critères définis un certain ensemble de type de films correspondant à des standards pouvant être la langue, l'origine géographique ou la première date de sortie. De ce point de vue on peut imaginer une salle spécialisée dans le cinéma de patrimoine, soit tous les films datant de plus de dix ans. Ce qui porte le sens éditorial est la construction sur une base critique des œuvres à diffuser.

¹¹⁰ *La haine*, Policier, Drame (Les Productions Lazennec, Le Studio Canal+, La Sept Cinéma, 1995).

Cet axe se dissocie tout de même de l'événementialisation au sens où la question éditoriale se fait sur l'ensemble des décisions de diffusions d'une salle, alors que par l'événement on comprend quelque chose qui sort du quotidien ou de la moyenne des autres offres proposées par l'entreprise. Une salle qui diffuse du théâtre tout au long de l'année mais une à deux séances par semaine côtoyant des dizaines ou centaines de séances traditionnelles sur la même temporalité comprendra un certain degré d'éditorialisation événementiel plus faible qu'une salle spécialisée dans les projections uniques. On doit alors comprendre ce concept comme une échelle dont chaque établissement oriente un ensemble de curseurs selon ses besoins et envies, axant plutôt sur l'événement, le divertissement, le patrimoine ou l'actualité et dont on pourrait dresser un portrait de ces curseurs.

L'idée de ce concept ici est que cette éditorialisation vient en réponse au marché de l'offre et de la demande, ainsi que de la concurrence dont des salles indépendantes et réseaux plus ou moins organisés peuvent venir solliciter un schéma de proposition pour à la fois se démarquer et convaincre de la pertinence d'un tel positionnement pour fidéliser une part du public. David, exploitant de salle en région parisienne développe au sujet de cette segmentation des publics et de ce concept :

... il y a des gens, le cinéma c'est pas une passion, c'est des occasionnels du cinéma. Ils vont généralement au cinéma une, deux, trois fois par an. Bon bah c'est eux qui font les entrées sur certains gros films, ils vont au plus simple quoi. Bon le premier critère c'est la proximité pour eux. Tu vois ils veulent voir, je sais quel film à fait, tiens Spider Man, bon bah ils vont le voir dans le multiplex du coin et puis basta. Après il y a tout type de publics, nous on est une salle indépendante (nom tronqué) qui fait que de l'événementiel. Du coup notre public est très particulier. De toute façon le public parisien est très particulier, mais nous, notre public est vraiment très particulier.

Après tu as un autre type de public en province, qui eux vont par exemple chez Utopia, parce que Utopia eux c'est un très bon exemple de ce que je te disais tout à l'heure. Qui est spécialisé, qui éditorialise énormément, qui est même politisé. En marketing c'est des fous en fait. Eux ils diront pas que c'est du marketing mais moi je dis que c'est du marketing, c'est des ouf. Et eux ils ont un public extrêmement

fidèle. Et eux le public il va pas au cinéma, il va chez Utopia. ça c'est assez fort. Et eux encore c'est un autre public très particulier.

De ce point de vue on peut comprendre que ces salles indépendantes viennent récupérer des parts de marché que des dominants économiques ne peuvent subvenir et rejoignant la théorie de l'oligopole à franges¹¹¹. Avec des mots moins spécialisé Juliette évoque son attachement à une salle indépendante ayant émergé à partir des ses nouvelles habitudes de spectatrices :

Le petit cinéma y a un côté un peu ... ça se voit qu'ils veulent montrer, enfin, peut-être élargir les films ... on dirait qu'ils veulent élargir l'accès à des films à d'autres personnes. Déjà aussi c'est pas le même budget, le cinéma dans lequel je vais c'est un budget beaucoup moins élevé que le CGR ou la on est aussi sur d'autres prix; donc ça, sa joue. Mais ouais le petit cinéma on voit qu'il essaye de tout faire pour que les gens aient un accès à pleins de films différents et pas que ce qu'il y a dans les affiches des gros cinéma.

Cependant on voit aussi que le choix de la salle, bien qu'orienté en partie par ces raisons d'édition répond également à des objectifs monétaires confirmant l'idée que les salles disposent de ressources différenciées pour attirer les publics.

¹¹¹ L'oligopole à franges est une théorie économique qui comprend un marché comme le marché de l'art contemporain ou "une structure où quelques grosses entreprises contrôlent le marché (cœur de l'oligopole) sans pour autant faire disparaître une multitude d'acteurs périphériques (la frange) dont le rôle est d'assumer le risque de la découverte de nouveaux talents. Les marchés des industries culturelles (livre, disque, cinéma) sont organisés depuis longtemps selon cette configuration. Des majors captent l'essentiel des revenus tandis que des indépendants occupent des niches de marché ou bien cherchent à découvrir la perle rare" Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain*, 3e éd, Repères 450 (Paris: la Découverte, 2016).

Premiumisation

La dernière grande tendance se caractérise par une montée en gamme et une diversification des offres spectatorielles qui sera majoritairement mobilisée par les réseaux de salles ayant des dispositions financières largement supérieures aux indépendants. Cette montée en gamme se fait de plusieurs manières.

Une première vision de cette idée serait de comprendre des travaux de rénovation menant à une proposition de confort supérieure par des sièges plus confortables, une meilleure isolation sonore ou des rangées de sièges en gradins. Une option insuffisante puisque l'idée sous-jacente du concept est la proposition au spectateur d'une offre différenciée des autres services d'un même cinéma. On a pu observer cette tendance avec la seconde émergence de la 3D relief à la fin des années 2000 mais n'ayant pas réussi à généraliser le succès, l'évolution de ce programme se trouve avec deux grandes options, les séances avec suppléments externalisés et les séances "premium" et dans tous les cas moyennant un surcoût individuel.

Les séances haut de gamme

Concernant les séances premium on peut comprendre à travers le temps toutes les propositions ayant apportés des ajouts ayant pour but une augmentation de l'immersion par la multiplication des canaux sonores, l'augmentation de la taille des écrans, la proposition de sièges larges et en cuir matelassé mais aussi un format d'image spécifique comme avec l'IMAX pour image maximale.

Concernant l'IMAX il faut faire la distinction entre le format d'image et une séance dite IMAX. Originellement l'image maximale est un format développé en 70 millimètres par 48,5, contre 21,95 par 18,6 pour le format académique.

La différence d'une séance IMAX repose sur le fait de proposer une diffusion de films mobilisant ce format d'image dans un programme spécifique dont la projection est précédée d'un encart publicitaire ayant pour but d'exposer la qualité révolutionnaire du procédé par son image, sa gestion du son et la quantité de canaux sonores spatialisant la source de réception du son dans toutes les directions. Ce type de projection nécessitant un outillage spécialisé comparé aux autres séances

traditionnelles est supposé recréer de l'exceptionnalité à la séance et justifier le surcoût appliqué à l'entrée.

Plus récemment est apparue un procédé concurrent le Dolby Cinéma reposant sur un principe similaire à la séance IMAX et mobilisant des technologies différentes avec le Dolby Atmos pour le son et le Dolby Vision pour l'image. Les salles embarquant cette technologie se retrouvent à changer l'ensemble de l'infrastructure précédente pour chercher une expérience unique, de concevoir ce type de séance comme une rupture :

Ton message m'a donné envie d'aller voir ce film dans le même cinéma, ce que j'ai fait aujourd'hui même. Le film est précédé du trailer Dolby Atmos qui m'a scotché littéralement au siège. Je n'avais pas ressenti une telle émotion pour une nouvelle technologie au cinéma depuis le show laser au Grand Ecran Italie, la première fois où je suis arrivé à Paris. Même la 3D dont je suis grand fan ne m'avait pas autant impressionné. La pression acoustique est hallucinante et les effets directifs immersifs comme jamais. Bref, je répète ce que tu as dit, mais je ressens exactement la même chose. C'est un truc de M-A-L-A-D-E !! Vive le Dolby Atmos ! Je ne veux plus écouter de films au cinéma que comme ça.¹¹²

L'exercice de ces séances consiste à éblouir le spectateur en lui exposant les prémices d'un nouveau type d'expérience cinématographique comme nulle part ailleurs avec leur publicité introductive¹¹³ par le défilement du son de gauche à droite, d'avant en arrière et de haut en bas venant stimuler les sens du spectateur pour l'immerger dans l'action. Cet extrait cependant est largement limité par le support de réception. Alors qu'il est aisé de reproduire les sensations visuelles de certaines salles de cinéma chez soi avec des grands écrans, il est plus complexe d'imiter la précision de 64 enceintes.

¹¹² « «Dolby Atmos Cinéma et Homecinéma (la théorie)» - 30029290 - sur le forum «Normes» - 1092 - du site Homecinema-fr.com », HomeCinema-FR.com - HCFR, consulté le 27 mai 2022, <https://www.homecinema-fr.com/forum/vers-l-ultra-hd/dolby-atmos-t30029290.html>.

¹¹³ *DOLBY ATMOS Film de présentation Cinéma. Voix: Sylvain MAURY, 2019,* <https://www.youtube.com/watch?v=SOXtnMOKOaQ>.

Ces nouveaux modes permettent à des spécialistes de sélectionner leurs séances pour optimiser leurs expériences de salle et pérenniser l'idée de séances si spéciales qu'elles ne peuvent pas être reproduites chez soi comme pour David possédant pourtant un grand équipement domestique :

... et aujourd'hui je vais voir dans des conditions, enfin je vais beaucoup moins en salles mais je choisis mes salles aussi. Je le faisais déjà mais la un peu plus qu'avant. Tu vois comme j'y vais plus rarement bah quand j'ai été voir West Side Story (2021)¹¹⁴ bah je me suis pas posé de questions j'ai été le voir en salles Dolby à Beaugrenelle parce que c'est la meilleure expérience de cinéma possible.

Multiplication des effets pour une immersion contrastée

Un autre aspect de cette montée en gamme peut être pensé par les séances avec suppléments technologiques comme les séances 4DX, importée de Corée du Sud proposant des séances ayant pour objectif de renforcer l'immersion de la séance "Comme si vous étiez au coeur de l'action" avec des sièges bougeant et vibrant au rythme des séquences, de la 3D, des projections d'air, d'eau et de flashes lumineux. Dans des petites salles avec peu de sièges, moyennant encore une fois un large supplément de parfois huit euros. Des séances qui ne viennent pas nécessairement en remplacement mais comme un ajout, une proposition de plus des réseaux de salles proposant toujours plus en cherchant à attirer une pluralité des publics, avec ce qui s'apparente à des attractions de foire.

Si le procédé ne convainc pas tout le monde, provoquant par son surplus d'éléments "immersifs" une surcouche faisant barrière pour certains à cette recherche d'immersion en les propulsant hors du récit pour déporter l'attention sur les éléments extérieurs en mettant de côté au final les films. Nils parle d'une de ses expériences :

N : Alors j'avais voulu tester il y a trois ou quatre ans, ils avaient ouvert une salle dans un des cinémas de ma ville, alors oui c'est super cher mais je me suis dit "bon pour

¹¹⁴ *West Side Story*, Policier, Drame, Comédie Musicale (20th Century Studios, Amblin Entertainment, Amblin Partners, 2021).

une fois ça peut être sympa”, tout en choisissant un truc bien débile et bien bourrin c’était *Rampage*¹¹⁵. Alors j’ai pas été déçu mais déjà c’est que pour une petite partie des films , genre du spectacle, ceux ou tu t’en fous de l’histoire. C’est vraiment le parc d’attractions mais sans toutes les galères et au final pour pas si cher, je trouve. Par contre je pense que c’est pour un tout petit public dans certaines conditions, qui ira, ça c’est certain, mais genre, ça peut faire mal au dos et tout vu les secousses pour ceux qu’on des problèmes je recommande pas, sinon si on veut pas se prendre la tête et faire un truc un peu différent pourquoi pas. Surtout si ça ramène des gens qui viennent peu, je signe.

David continue dans ce sens, bien que non spectateur, estime que ce procédé rempli un rôle de plus qui peut être bénéfique pour les salles :

D : Tant qu’il y a des spectateurs ça veut bien dire que ça à sa place. La 4DX je sais pas où en sont les chiffres aujourd’hui mais à l’époque quand j’avais étudié dans mon mémoire les salles 4DX ça fonctionnait du tonnerre tu vois. Et c’était un public extrêmement jeune, un public qui n’allait pas forcément en salle. Donc tu vois, pour moi, le pari il est réussi si la salle 4DX elle est tout le temps remplie et qu’elle fait venir un public qui d’habitude ne vient pas en salle. Bon bah oui ça à sa place du coup. Si les spectateurs sont là c’est que oui ça à sa place. Si il y a de la demande, ça veut dire que l’offre, toute légitimité s’arrête là.

Le résultat divise, il faut au moins saluer la tentative de faire avancer la séance et garder un intérêt particulier pour les salles contre la concurrence. Pourtant, bien que l’on observait une augmentation croissante de la fréquentation jusqu’en 2019, les salles n’ont toujours pas retrouvé leur rythme d’avant pandémie.

*

Ce que montrent ces trois tendances en action, c’est un délitement des envies des publics. La salle de demain pourrait bien plus ressembler à un centre cinématographique, fort de propositions variées, pour s’adapter à un maximum de sous-ensemble de publics, tout en ayant des offres très spécialisées, pour les salles ne

¹¹⁵ *Rampage*, Action, Aventure, Science-fiction (New Line Cinema, ASAP Entertainment, Wrigley Pictures, 2018).

pouvant rivaliser financièrement sur ce terrain de la multiplication des offres et créant une fracture encore plus grande entre les oligopoles et les franges, cela au prix d'une potentielle désertion des salles ne pouvant s'adapter à ces nouvelles tendances, jouant avec des moyens limités sur le terrain du généralisme et de l'art et essai.

Cela permet tout de même à la salle de redevenir un terrain d'expérimentation comme au début du XXe siècle retrouvant en quelque sorte ce qui fait le cinéma, un médium en perpétuelle évolution et l'approchant comme un outil efficace pour étudier les changements sociaux en termes d'habitudes culturelles des populations. Par ce point de vue on peut admettre que la société de 2022 s'approche plus d'une individualisation personnalisée s'orientant vers un délitement des pratiques de groupes globalisantes et marquant à la fois une porosité encore plus grande entre les catégories et une polarisation des besoins et des attentes comme une évolution vers un capitalisme individuel adapté à des nécessités spécifiques à chaque individu. A ce jeu là, les salles auront probablement plus de mal à se démarquer que les plateformes construisant les recommandations à leurs audiences par des outils algorithmiques de proposition par association et pouvant réagir plus rapidement aux changements d'envies individuelles et collectives par le format catalogues des services.

Chapitre 8 Les films à la maison

S'il est clair que l'expérience de cinéma s'est peu à peu dissociée entre deux grandes possibilités, celle de la salle et celle du cinéma domestique. Il convient alors de s'interroger sur ce qui fait le cinéma à la maison. Nous l'avons vu avec l'essor de la télévision, les programmes télévisuels remplissent un rôle quotidien de réception. Pourtant, regarder la télévision ne veut pas nécessairement dire y regarder un film. Les chiffres du bilan du CNC montrent bien que la consommation majoritaire des services de SVOD repose sur les séries. Au-delà du contenu et de la consommation, c'est plutôt sur les modes et les moyens de réception que nous allons nous interroger ici.

Un droit au pop-corn face au devoir du silence

Le cinéma en salle est construit dans l'optique de supprimer tous moyens de distractions. Plongée dans le noir, incitation à ne pas faire de bruit, de limiter les déplacements, d'éteindre les téléphones. Si le silence est de mise, la retenue incitée. La retenue car le silence peut être rompu par les rires ou les cris de terreur sans que cela ne rompe l'économie de l'attention d'une séance, mais de retenue car contrairement aux spectateurs des films de George Méliès, les pratiques de vociférer sont moins appréciées de nos jours en salles.

Bien que le pop-corn puisse être accepté en tant que parasite comme faisant partie de l'expérience, comme élément présent dans le contrat tacite de la séance, rappelant au passage l'origine foraine des représentations, Agathe raconte :

A : J'achète jamais de nourriture. J'ai toujours ma petite gourde d'eau parce qu'on ne sait jamais. Parfois j'ai besoin de boire de l'eau mais je mange pas de popcorn de bonbons. Je sais pas pourquoi d'ailleurs mais je préfère rester concentrée sur le film.

N : Et quelqu'un qui fait beaucoup de bruit avec du pop corn c'est pareil que des gens qui parlent ?

A : Le pop corn je trouve c'est un peu, enfin quelqu'un qui mâche son pop corn c'est pas grave parce que je sais que ça rentre dans les trucs du cinéma. Mais les gens qui vont parler crier machin, tu vois c'est ... Ouais je tiens pas rigueur des gens qui mangent leur sachet, enfin qui mangent leurs bonbons ouais c'est pas très grave mais c'est vraiment les gens qui parlent et qui parlent entre eux et qui commentent tout. Ça m'est arrivé de voir un film où dans une séance avec des gens derrière moi, dont un qui avait déjà vu le film. Et la personne en fait disait à ses amis "Oh regarder la ça va être trop drôle !", mais il le disait à toute la salle et ça ... j'ai pas trop aimé.

Cependant, la consommation de nourriture peut être différenciée dans ses usages comme le raconte Fabien en fonction des besoins et des attentes de la séance en question selon le type de films, de salle ou du format du groupe entre une expérience solitaire et une expérience de groupe :

F : Alors boire, je bois de l'eau si j'en ai besoin. Donc boire oui ça me dérange pas mais pas de soda. Pour moi le cinéma ça a pas sa place avec l'événement où on se permet tout, où on boit du soda tout ça. Donc je bois oui je m'interdis pas, ni de manger, ni de boire. Bien que j'aime pas trop le faire parce que je sais que ça peut déranger certaines personnes comme moi ça me dérange. Quand je suis tout seul je mange jamais, je me prends jamais un truc à manger, quand je suis en groupe ouais. En groupe ça ne me dérange pas de dire aller j'achète un paquet de bonbons pour tout le monde et on partage. Et je suis plus enclin à le faire lorsque c'est des films, des genre quand je suis allé voir Spider Man j'ai bouffé des popcorn. Parce que c'est pas un film qui m'intéresse forcément. Je suis allé le voir parce que y'a une copine qui m'a proposé, mais voilà. Mais quand c'est un film qui me. Où j'ai envie d'être dedans à 100% j'ai besoin de ne rien faire à côté sauf boire si j'ai soif mais c'est pas ça qui va me déconcentrer. par contre manger ça peut me déconcentrer, et du coup quand c'est un vrai film où un documentaire où un truc qui me passionne, la j'ai besoin de pas manger. Enfin j'ai besoin de rien faire à côté. Par contre quand c'est un best seller à la con où un film américain, Fast and Furious trucs comme ça quoi, alors je, la je mange.

Si le pop-corn possède un statut spécifique, il en est moins le cas pour d'autres consommations comme pour Marine :

N : Est-ce que ça te dérange les gens qui parlent pendant le film ? Les bruits dans la salle.

M : Oui, énormément. Les bruits de bouche ... ah bah tu me demandais une mauvaise expérience. Par rapport à des bruits de gens qui mangent, une fois j'étais allée ... Bah au Pathé tu vois, c'était au Gaumont Pathé. C'était vraiment une mauvaise expérience de salle. C'était une meuf qui s'était ramené un tupperware de salade. Et elle était en train de bouffer sa salade juste à côté de moi.

La dimension tacite des règles de conduite en salle de cinéma conduit à des tendances sur les actions et interactions possiblement bienvenues, mais permet de dessiner des frontières suffisamment floues pour que des individualités s'y expriment. Malgré tout, Kalina admet croire que les personnes qui discutent pendant les séances *“sont détestées partout”*. La question est alors d'interroger les personnes qui discutent pour savoir si elles se détestent elles-mêmes.

Economie de l'attention

Concernant le cinéma domestique, la question du bruit et de l'attention est largement différente. On peut y distinguer deux populations, ou deux profils de spectateurs entre ceux possédant un équipement restreint et ceux possédant un équipement *“immersif”*. Bien entendu ces catégories ne sont pas figées et il faut plus rendre compte d'une échelle dynamique dans la situation répondant à des impératifs géographiques particuliers selon si les individus habitent à Paris, en périphérie d'une ville moyenne ou dans un espace faiblement couvert par les réseaux internet.

Par équipement restreint, il faut comprendre des smartphones, des ordinateurs portables ou des petits téléviseurs. C'est-à-dire un équipement insuffisant pour reproduire une certaine immersion par l'image et le son, bien qu'il soit possible d'y ajouter des périphériques externes comme des casques à réduction de bruit améliorant drastiquement la réception du son au détriment d'un

intermédiaire mais également au profit d'une réduction des inférences extérieurs au visionnage. L'idée principale est une insuffisance technique pour une réception optimale, non pas totale mais bien suffisante pour recevoir au maximum d'une œuvre filmique.

Ce constat se fait donc en opposition à des équipements "immersifs", dont la disparité peut aller d'un système son à cinq canaux et d'un large téléviseur¹¹⁶ à une réplique de salle de cinéma et vient avec l'idée que l'équipement en question est supposément "suffisant" pour reproduire en partie l'expérience technique de la salle. Il faut également prendre en compte pour une telle catégorie la possibilité de s'isoler des sons et des lumières.

Ces distinctions sont importantes puisqu'il est apparu que selon l'équipement à disposition il pouvait être plus ou moins facilement accepté de visionner des films chez soi plutôt qu'en salle et que la capacité immersive de l'équipement domestique semblait avoir des effets directs sur les capacités de rétention de l'attention des spectateurs, Marine habitant en studio à Paris raconte cette difficulté :

N : Alors que chez toi quand tu regardes des films tu fais autre chose.

M : ça peut m'arriver ouais que je traîne sur le téléphone, que je reçoive des messages quand je regarde.

N : Et tu ne te mets pas dans les conditions ?

M : En plus chez moi j'ai pas de télé donc c'est soit sur mon ordi, soit sur le videoproj mais qu'est pas forcément de super bonne qualité donc c'est vraiment pas la même chose d'aller au ciné.

N : Et tu regardes quand même pas mal de films chez toi ?

M : J'essaye. Je suis pas super souvent chez moi donc j'ai pas forcément le temps. J'essaye un peu, j'ai des abonnements. Alors j'ai Amazon, netflix, la Cinétek. Oui c'est tout, c'est déjà bien. Mais et j'ai des listes comme ça de films à regarder sur chaque plateforme mais je prend pas

¹¹⁶ La notion est volontairement floue ici car une taille donnée de téléviseur peut varier dans sa réception selon la pièce dans laquelle il est situé et surtout selon la distance à laquelle les spectateurs sont positionnés. Il faut comprendre ici un téléviseur suffisamment large pour distinguer tous les détails de l'image sans avoir à s'y attarder.

forcément le temps. Mais c'est vachement dur de le dire. C'est soit enfin, de prendre le temps de rester chez soi, de regarder toute sa liste de films en plus tu as les séries en même temps que tout le monde parle. Que tu as envie de suivre aussi enfin. C'est beaucoup plus dur. Alors que une sortie ciné tu as une heure imposée à l'heure, et tu as pas le choix et tu regardes ton film tu es pas déconcentré.

La question de la rétention du spectateur domestique se pose aussi sur les films visionnés. Certains vont réclamer une certaine événementialisation du quotidien par l'invitation d'amis ou de famille pour visionner à plusieurs un film ou une série événement et simuler l'expérience de la salle par le partage de l'écran et l'attente d'un visionnage spécifique, alors que d'autres vont pouvoir être diffusés en fond pendant que les spectateurs pourront sans remord vaquer à de nombreuses autres occupations comme pour Agathe :

A : Ah oui non, mais quand je suis à la maison, c'est la foire à tout. Je vais me faire un thé, je vais me faire trois thés même. Je vais faire pipi, je vais chercher à manger, je regarde mon téléphone, non, c'est une catastrophe. A moins d'un film hyper intéressant.

N : Tu penses que ça te gâche l'expérience ou pas ?

A : Bah oui, forcément.

N : Mais tu le fais quand même ?

A : Mais je fais quand même. Après, ça dépend du film.

La pratique du visionnage domestique est comprise comme ouverte à la coupure. Pour Jacques Aumont c'est ce moyen de mise à l'arrêt qui est :

“La nouveauté la plus significative de fin du XXe siècle [...] L'invention la plus importante, du point de vue esthétique, c'est bel et bien la touche « pause », qui produit une image nouvelle. Lorsque j'appuie sur la touche « pause », je produis une image arrêtée - mais pas une image fixe : c'est une image qui va reprendre son flux, au moins potentiellement.”¹¹⁷.

¹¹⁷ J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, op. cit., p. 41.

Cette possibilité de mettre en pause change tout puisque la ou la salle force à abandonner la gestion du contrôle du passage du temps, la pratique du cinéma domestique doit composer avec des impératifs externes ou le spectateur, en plus d'être acteur de visionnage, devient en quelques sortes metteur en scène de l'organisation du temps de la séance.

L'idée qui tend à considérer le spectateur domestique comme un individu passif, un consommateur plutôt qu'un acteur est ici mise à mal. La réalité du terrain montre que cette catégorisation nécessite d'être nuancée. Cependant, cette interactivité supplémentaire est un frein à l'attention puisque le spectateur domestique par ce pouvoir de contrôle du temps se permet plus aisément des actions externes au visionnage, quitte à ne pas utiliser cet outil en laissant le programme tourner, malgré un départ du champ de vision direct de l'écran.

Cette force est à la fois la limite principale au développement du cinéma domestique au profit des séries, plus structurées autour des développements de personnages et des dialogues, qui nécessite moins d'attention visuelle et plus auditive que la mise en scène cinématographique entre les angles de caméra, les valeurs de cadre, d'éclairage. Par ailleurs, la ou les éclairages de films composent souvent avec les couleurs sombres, les programmes sériels et audiovisuels sont souvent largement éclairés pour être visibles, même dans le champ périphérique des écrans.

Les salles n'ont peut-être pas à craindre du cinéma domestique comme corrupteur de marché mais possiblement comme un acteur venant dynamiser et diversifier l'exposition des individus aux images filmiques. Une occasion de réfléchir au format de l'exploitation en salles. Les spectateurs qui veulent du spectacle, de l'émotion et une expérience collective continueront d'aller en salle car bien que les petits écrans soient plus flexibles, ils ne remplissent pas le même rôle social qu'une sortie culturelle.

*La télévision permet en effet de voir, dans le même temps, le film et la réaction des proches qui le regardent avec nous, là où l'obscurité de la salle nous oblige à participer collectivement sans voir les effets de notre propre participation : aimer le cinéma c'est aussi aimer ses proches par l'intermédiaire des films qu'ils aiment.*¹¹⁸

Cette proposition de Fabrice Montebello trouve écho dans les mots de Fabien :

Ouais là cette émotion, parce que ça fait vivre des émotions très fortes le cinéma. Quand ça te pique à l'intérieur ça te pique très fort et très longtemps. [...] Ouais je le retrouve dans l'amour. Dans les sentiments amoureux. Parce que c'est un truc très intense pendant. Bah l'amour c'est tout le temps. Ou alors dans certains moments très forts de dispute où d'amour. Et, là c'est pareil, c'est un moment qui dure pas l'éternité, mais peut être de deux heures, qui est très fort et ensuite ça peut s'estomper mais c'est toujours un peu présent. Ouais c'est dans l'amour que je peux retrouver ça. Le cinéma c'est les sentiments retransmis.

*

A travers la consommation domestique on peut voir qu'il y a des rapports différenciés selon les capacités de mobilisation d'un équipement spécifique et la proximité géographique des salles, mais aussi que cette consommation peut se rapprocher d'une expérience de salle par la technique et le partage tout comme elle remplit des rôles différenciés d'économie de l'attention. Les plateformes de SVOD ne viennent alors pas remplacer le cinéma mais s'adapter à l'ensemble des offres de visionnages d'images, en répondant au confort du choix moins flexible de la télévision, en proposant de larges catalogues limitant la barrière du téléchargement illégal par la facilité d'accès à de nombreux contenus, une capacité de l'instantanéité par la capacité de couper un programme pour le reprendre à tout moment, mais aussi pour certaines d'invisibiliser les coûts par le partage de compte et donc favoriser une démocratisation très rapide des pratiques liées à leur utilisation.

¹¹⁸ Montebello Fabrice, *Le cinéma en France : depuis les années 1930*, Armand Colin cinéma (Paris: A. Colin, 2005), p. 267.

Ces acteurs viennent en réponse directe à des évolutions de marché profondes qui pourraient avoir l'effet de la télévision en son temps et forcent à repenser leurs rapports aux chronologies des médias. Pourtant, on peut clairement apercevoir que même si leurs objectifs sont de faire sans chronologie des médias, pour pouvoir fédérer des publics autour de l'actualité des films, au-delà des productions internes. Leurs projets d'expansion ne se font pas sans la salle qui reste un espace spécifique et privilégié pour la réception de films. Un espace certes morcelé, en passe de perdre de l'exclusivité sur certains de ces segments de marché, mais tout de même, un espace dont le médium ne peut actuellement s'affranchir dans sa totalité.

Conclusion : Que reste-t-il du cinéma ?

A lire la presse, écouter la radio et certaines personnalités artistiques et politiques on pourrait croire au premier abord que la chute actuelle de la fréquentation en suite de la pandémie signe la mort du cinéma.

Et si, il fallait simplement laisser un peu de temps au public pour le voir revenir comme avant la pandémie ? De nombreuses personnes ont changé leurs habitudes, certains en allant plus régulièrement au cinéma, d'autres en arrêtant de fréquenter les salles. Il est encore trop tôt pour émettre des conclusions définitives sur l'avenir du cinéma, cependant concernant son actualité il est possible de distinguer des lignes claires d'interprétation de ce qu'il s'y passe et pourquoi la salle de cinéma est-elle si spécifique.

Premièrement, les majors Hollywoodiennes, malgré une ouverture en cascade des plateformes de SVOD n'ont probablement toujours pas trouvé de meilleurs moyens pour générer de l'argent qu'avec les salles. N'étant pas propriétaires des murs et du réseau d'exploitation du aux lois anti trusts aux États-Unis notamment et sont bloqués par des lois de conservation des acteurs locaux en France, ils ne possèdent alors pas la presque totalité des chiffres d'affaires sur recettes des salles. Alors que pour des plateformes propriétaires, la suppression des intermédiaires est supposée largement augmenter les pourcentages de récupération d'argent par abonnement en comparaison d'une place de cinéma. Si des groupes tels que Disney, Warner Bros ou Paramount continuent de diffuser une partie de leurs films en salle c'est bien qu'il s'y trouve un public suffisant qui vient y dépenser son argent.

Ensuite, malgré une concurrence croissante et grandissante du nombre d'acteurs à l'objectif de récupération du "temps de cerveau humain disponible", pour reprendre la formule de Patrick Le Lay, nous avons pu voir que jusqu'à 2019 la fréquentation en France était croissante.

Enfin, la salle demeure un espace de réception unique. Il est bien plus difficile de garder son attention chez soi, le pari de la salle, celui d'enfermer des inconnus pour une durée variable de quelques minutes à plusieurs heures, en les contraignant

à un silence relatif, mais aussi par une certaine contrainte à rester jusqu'au bout, tout en forçant les individus à se préparer à y aller, ainsi que de s'y déplacer, malgré les possibilités de confort et d'instantanéité d'un "*Netflix and chill*". Il ne faut pas être aveugle sur les difficultés industrielles et économiques de ces espaces, cependant il faut également comprendre qu'à l'heure actuelle ces propositions fonctionnent. C'est ce mélange de contrainte et de consentement qui fait la force du cinéma, dans une société de l'instantanéité et de la recherche du confort optimal. La salle offre une suspension consentie de l'individualité. Un moyen de s'abandonner à la projection et de faire fi, pour un moment donné du monde extérieur, qu'importe la pandémie, la guerre ou la politique.

La question titre du livre de Jacques Aumont semble toujours se poser au vu de l'exposé de ce texte. Un médium mêlant art et industrie, ne se contentant plus de diffuser que des films mais de s'étendre à d'autres formes d'événements visuels pour les salles de cinéma. Un médium désormais consultable de chez soi dans des conditions qui se rapprochent à la salle en termes de techniques, ou même on que l'on veuille à partir de l'évolution exponentielle des capacités des smartphones. Les bases de sa création, son processus évolutif ne l'aura pas mené dans une voie autodestructrice ? Traçant un chemin ou les frontières des arts et des industries deviennent de plus en plus incertaines, ou les repères, les codes et tout ce qui fait définition ne pourra plus faire sens en soi mais sens pour soi. Destinant le sujet à un futur indubitablement tourné vers le déclin ?

Cette vision alarmiste et caricaturale, si elle peut servir à faire bouger les lignes, créer de la discussion et du débat ne semble pas tenir compte sur une certaine force des acquis. A chaque crise le médium et ses acteurs ont su, tôt ou tard, se réinventer, recréer du rêve. Si celui d'aujourd'hui n'est pas à notre goût, rien ne nous dit que ce sera le cas des prochains paradigmes dominants ; entre George Lucas et Akira Kurosawa il n'y a qu'un pas. Il ne faut pas oublier que le cinéma reste pour beaucoup bien plus qu'un moyen de regarder des films mais une porte d'entrée vers l'intime, le partage, le rire, l'imaginaire ou la peur. Seul, en couple, avec des amis, entouré d'inconnus. Dans des petites salles de quartier, des multiplex possédant des salles Dolby et 4DX, chez soi sur son ordinateur, son canapé avec un équipement variable ou partout sur son téléphone. Le cinéma continue de vivre.

Bibliographie

Littérature

- Aumont, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma?* Vrin, 2012.
- « Bilan 2021 du CNC | CNC ». Consulté le 15 septembre 2022.
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2021-du-cnc_1689889.
- Cahiers du Cinéma. *Cahiers du Cinéma*. Consulté le 3 juin 2022.
<http://archive.org/details/CahiersDuCinema>.
- Coulangeon, Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. 3e éd. Repères 418. Paris: la Découverte, 2016.
- Courtade, Francis, Raymond Préfacier Borde, et Jean-Clément Texier. *Les malédictions du cinéma français: une histoire du cinéma français parlant*. Paris, France: A. Moreau, 1978.
- Darré, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Editions La Découverte, 2000.
- Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics - 4e éd.* Armand Colin, 2018.
- Fabrice, Montebello. *Le cinéma en France : depuis les années 1930*. Armand Colin cinéma. Paris: A. Colin, 2005.
- Jullier, Laurent, et Martin Barnier. *Une brève histoire du cinéma: (1895-2015)*. Fayard/Pluriel, 2017.
- Kuhn, Thomas Samuel, et Laure Meyer. *La structure des révolutions scientifiques*. Nouv. éd. augm. et rev. Par l'auteur. Champs 115. Paris: Flammarion, 1991.
- Le cinéma au XXe siècle - Entre loi du marché et règles de l'art - CNRS Editions*. Consulté le 25 janvier 2022.
<https://www.cnrseditions.fr/catalogue/arts-et-essais-litteraires/le-cinema-au-xxe-siecle/>.
- Lombardo, Philippe, et Loup Wolff. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France ». *Culture études* n°2, n° 2 (2020): 1.
<https://doi.org/10.3917/cule.202.0001>.
- Marie, Michel. « 6. La Nouvelle Vague et les nouveaux cinémas dans le monde ». *Focus Cinema* 4 (2017): 127-42.

- Montebello, Fabrice. « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique ». *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 16, n° 61 (2003): 51-80. <https://doi.org/10.3406/polix.2003.1256>.
- Moureau, Nathalie, et Dominique Sagot-Duvaurox. *Le marché de l'art contemporain*. 3e éd. Repères 450. Paris: la Découverte, 2016.
- « My Gleanings: January 2007 ». Consulté le 15 septembre 2022. <http://jdcopp.blogspot.com/2007/01/>.
- Orwell, George, et Amélie Audiberti. 1984. Folio 822. Paris: Gallimard, 1991.
- Panofsky, Erwin. « II. Style et matière du septième art ». In *Trois essais sur le style*, Campus Verlag., s. d.
- Paul, Léglise. *Histoire de la politique du cinéma français : 2 : Le cinéma entre deux républiques : 1940-1946*. Paris, Paris: Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1977.
- Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies: 1939 - 1990*. Reprint. Studies in Film, Television and the Media. London: Routledge, 1994.
- Villenave, Baptiste. « LA LUMIÈRE DU NOUVEL HOLLYWOOD (1967-1980) : UNE VOIE ORIGINALE, À LA CROISÉE DU CLASSICISME ET DE LA MODERNITÉ », 2010, 15.

Sources

Le Monde.fr. « A défaut de palmarès, Cannes décerne son label à 56 films », 3 juin 2020.

https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/06/03/a-defaut-de-palmares-cannes-decerne-son-label-a-56-films_6041677_3246.html.

AlloCine. « Confinement : fermeture de tous les cinémas français à partir du vendredi 30 octobre ». AlloCiné. Consulté le 24 novembre 2021.
https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18694139.html.

Télérama. « Box-office : comme par hasard, les “Contes du hasard et autres fantaisies” attire les cinéphiles », 12 avril 2022.
<https://www.telerama.fr/cinema/box-office-comme-par-hasard-les-contes-du-hasard-et-autres-fantaisies-attire-les-cinephiles-7009846.php>.

Gallica. « Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch », 23 décembre 1937.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7636048c>.

CINÉMA en VR : Arnaque ? Révolution ?, 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=hCLwPzN9jEc>.

« CNUM - 4KY28.18 : p.329 - im.0333 ». Consulté le 3 juin 2022.
<http://cnum.cnam.fr/CGI/gplanche.cgi?f/4KY28.18/0332/110/432/6/420>.

Décret n°83-4 du 4 janvier 1983 portant application des dispositions de l'article 89 de la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle., 83-4 § (1983).

« Définitions : spectateur - Dictionnaire de français Larousse ». Consulté le 25 janvier 2022.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectateur/74095>.

HomeCinema-FR.com - HCFR. « «Dolby Atmos Cinéma et Homecinéma (la théorie)» - 30029290 - sur le forum «Normes» - 1092 - du site Homecinema-fr.com ». Consulté le 27 mai 2022.
<https://www.homecinema-fr.com/forum/vers-l-ultra-hd/dolby-atmos-t30029290.html>.

DOLBY ATMOS Film de présentation Cinéma. Voix: Sylvain MAURY, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=SOXtnMOKOaQ>.

- Edouard Baer* « *Le cinéma c'est le collectif, c'est le groupe* » - Cérémonie d'ouverture Cannes 2019, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=6HMgJzsSd1o>.
- Emmanuel Macron* : « *Nous sommes en guerre* », 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=m_pXUmz5qNo.
- France, Conservatoire numérique, CNAM. « CNUM - 4KY28.43 : La Nature - 1894 : Vingt-deuxième année, deuxième semestre : n. 1096 à 1121 ». CNAM-BIB 4 Ky 28 (43). Paris : Masson, 1894. Consulté le 21 juin 2022.
<http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?4KY28.43>.
- « fréquentation et films dans les salles de cinéma | CNC ». Consulté le 1 novembre 2021.
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/frequentation-et-films-dans-les-salles-de-cinema_221940.
- « Géolocalisation des cinémas actifs en France | CNC ». Consulté le 6 juillet 2022.
<https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/geolocalisation-des-cinemas-actifs-en-france>.
- « Il tient le dernier vidéoclub des Pays-de-la-Loire ». Consulté le 15 septembre 2022.
<https://www.20minutes.fr/nantes/2290011-20181010-nantes-tient-dernier-videoclub-pays-loire>.
- J'ouvre mon propre CINÉMA !*, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=xpDdoPr7f4c>.
- « Le Chanteur de Jazz a 90 ans », 6 octobre 2017.
<https://www.warnerbros.fr/articles/le-chanteur-de-jazz-90-ans-film-parlant-al-johnson>.
- Le cinéma amateur : les formats de pellicule, par Odile Gozillon-Fronsacq, MIRA, Strasbourg, Films amateurs, Cinémathèque, Parcours thématiques. « Le cinéma amateur : les formats de pellicule, par Odile Gozillon-Fronsacq, MIRA, Strasbourg, Films amateurs, Cinémathèque, Parcours thématiques ». Consulté le 21 juin 2022.
<https://www.miralsace.eu/parcours-thematiques-le-cinema-amateur-les-formats-de-pellicule-761-54-0-0.html>.
- « Le Cinématographe Lumière - Le Cinématographe ». Consulté le 21 juin 2022.
<https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>.

Franceinfo. « Le vidéoclub, une certaine histoire des années 1980 et une mémoire à préserver », 7 janvier 2022. https://www.francetvinfo.fr/replay-jt/france-2/20-heures/cinema-le-videoclub-une-histoire-des-annees-80-et-une-memoire-a-preserver_4908593.html.

Mendelssohn, Thomas et Linternaute.com. « Netflix Party : visionner un programme à plusieurs, comment ça marche ? » Consulté le 24 novembre 2021. <https://www.linternaute.com/cinema/pratique/2489513-netflix-party-visionner-un-programme-a-plusieurs-comment-ca-marche/>.

midilibre.fr. « Moins 80 % de fréquentation : la galère des cinémas de la région face au manque de clientèle ». Consulté le 24 novembre 2021. <https://www.midilibre.fr/2020/08/12/coronavirus-la-galere-des-exploitants-de-cinema-face-au-manque-de-clientele-9017379.php>.

« Nouvelle chronologie des médias : des fenêtres de diffusion raccourcies mais à l'ouverture limitée - Audiovisuel ». Consulté le 15 septembre 2022. <https://www.legipresse.com/011-51593-nouvelle-chronologie-des-medias-des-fenetres-de-diffusion-raccourcies-mais-a-louverture-limitee.html>.

Ouest-France. « Covid-19. La réouverture des cinémas « pas essentielle » : Mathieu Kassovitz à contre-courant ». Ouest-France.fr, 11 décembre 2020. <https://www.ouest-france.fr/sante/virus/coronavirus/confinement/covid-19-la-reouverture-des-cinemas-pas-essentielle-mathieu-kassovitz-a-contre-courant-7082418>.

Les Echos. « Pathé Cinéma lance le premier « multiplex » français », 9 juin 1993. <https://www.lesechos.fr/1993/06/pathe-cinema-lance-le-premier-multiplex-francais-906180>.

Museum of the History of Science. « Phenakistiscopes ». Consulté le 2 juin 2022. <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/phenakistiscopes/>.

LEFIGARO. « Pierre Niney interpelle à nouveau Roselyne Bachelot et Emmanuel Macron au sujet de la culture », 7 février 2021. <https://www.lefigaro.fr/culture/pierre-niney-interpelle-de-nouveau-roselyne-bachelot-et-emmanuel-macron-au-sujet-de-la-culture-20210207>.

Festival de Cannes 2021. « Pour en savoir plus sur la Sélection officielle 2020 », 10 juin 2020. <https://www.festival-cannes.com/fr/infos-communiques/communiquel/article/>

es/<https://www.festival-cannes.com/fr/festival/actualites/articles/pour-en-savoir-plus-sur-la-selection-officielle-2020>.

« Rapport-CNC-Marché-de-la-vidéo-2012.pdf ». Consulté le 14 septembre 2022.
<http://www.editionmultimedia.fr/wp-content/uploads/2013/03/Rapport-CNC-March%C3%A9-de-la-vid%C3%A9o-2012.pdf>.

« SPECTATEUR : Etymologie de SPECTATEUR ». Consulté le 15 septembre 2022.
<https://www.cnrtl.fr/etymologie/spectateur>.

Filmographie

- À la conquête du pôle*. Court-métrage, Aventure, Horreur. Georges Méliès, Star-Film, s. d.
- Ali Baba et les 40 voleurs*. Comédie, Fantastique, Romantique. Les Films du Cyclope, 1954.
- ARTE. « Melville, Le Dernier Samouraï ». ARTE Boutique - Films et séries en VOD, DVD, location VOD, documentaires, spectacles, Blu-ray, livres et BD. Consulté le 14 juin 2022.
https://boutique.arte.tv/detail/melville_le_dernier_samourai.
- Bronenosets Potemkin*. Drame, Historique, Thriller. Mosfilm, 1926.
- Casino*. Policier, Drame. Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises, 1996.
- Citizen Kane*. Drame, Mystère. RKO Radio Pictures, Mercury Productions, 1946.
- De uskyldige*. Drame, Fantastique, Horreur. Mer Film, Zentropa International Sweden, Snowglobe Films, 2022.
- Der blaue Engel*. Drame, Musical. Universum Film (UFA), UFA Tonfilm, Universum Film (UFA), 1930.
- Diamonds of the Night (Jan Němec, 1964)*, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=6c7bOSyEup4>.
- Gemini Man*. Action, Aventure, Science-fiction. Skydance Media, Jerry Bruckheimer Films, Fosun Group Forever Pictures, 2019.
- Gûzen to sôzô*. Drame, Romantique. Fictive, NEOPA, 2022.
- I... comme Icare*. Policier, Drame, Mystère. V Films, Société Française de Production (SFP), France 2 (FR2), 1979.
- La haine*. Policier, Drame. Les Productions Lazennec, Le Studio Canal+, La Sept Cinéma, 1995.
- La roue*. Drame. Films Abel Gance, 1923.
- Le mépris*. Drame, Romantique. Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion, 1963.
- Le voyage dans la lune*. Court-métrage, Action, Aventure. Star-Film, 1902.
- Les quatre cents coups*. Policier, Drame. Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959.
- Les trois masques*. Pathé-Natan, 1929.
- Metropolis*. Drame, Science-fiction. Universum Film (UFA), 1927.

Napoléon vu par Abel Gance. Biographique, Drame, Historique. Ciné France, Films Abel Gance, Isepa-Wengeroff Film GmbH, 1927.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. Fantastique, Horreur. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922.

Qu'est-ce qu'on a tous fait au Bon Dieu ? Comédie. Les films du premier, Les films du 24, TF1 Films Production, 2022.

Rampage. Action, Aventure, Science-fiction. New Line Cinema, ASAP Entertainment, Wrigley Pictures, 2018.

Tenet. Action, Science-fiction, Thriller. Warner Bros., Syncopy, Warner Bros., 2020.

The Artist. Comédie, Drame, Romantique. Studio 37, La Petite Reine, La Classe Américaine, 2011.

The Edison Kinetophone. Court-métrage. Edison Company, 1913.

The Jazz Singer. Drame, Musical, Comédie Musicale. Warner Bros., 1929.

Top Gun: Maverick. Action, Drame. Paramount Pictures, Skydance Media, Jerry Bruckheimer Films, 2022.

West Side Story. Policier, Drame, Comédie Musicale. 20th Century Studios, Amblin Entertainment, Amblin Partners, 2021.

Annexes

Grille d'entretien

<p>Le choix</p> <ul style="list-style-type: none">- Dernier film : Qui, quand, quoi, où- Fréquence ciné : Et après Covid- Réservation : Net - App - InCiné- Salle Spécifique- Pourquoi y aller- Comment y aller- Film plateforme veut voir in cinéma- Différences générationnelles - sociales : ciné et externalité- Message du film important ?	<p>Parcours cinéphile</p> <ul style="list-style-type: none">- Premier souvenir de cinéma- La critique : Oui / Non<ul style="list-style-type: none">- Utilisé - Oriente les choix- Aime le cinéma ?<ul style="list-style-type: none">- Quoi ?- Des souvenirs + où -- Pendant le confinement<ul style="list-style-type: none">- Rapport film - envie - conso- Le pass - covid - chgt présence<ul style="list-style-type: none">- Confinement plus confort ?- Evolution - vie - types de film
<p>Argent</p> <ul style="list-style-type: none">- Important ?- Rapport prix salle - plateformes- Popcorn, boisson - Conso de l'ext- Av/Ap : Resto - Bar - Shopping ...- Supp techno : Oui - Non- Nourriture importante ? Selon film	<p>Dans la salle</p> <ul style="list-style-type: none">- Seul / à plusieurs- Parle pendant une séance- Diff comportement selon type de film- Si nourriture - préférence - type film- Consulte téléphone/montre- Rapport au bruit- Déjà quitté une séance- Après le film - discussion<ul style="list-style-type: none">- Recherche informations- Reste pour les crédits
<p>Le futur</p> <ul style="list-style-type: none">- Le cinéma va continuer à exister<ul style="list-style-type: none">- Pareil - Changements- Cinéma - Indispensable pour films	<p>A la maison</p> <ul style="list-style-type: none">- Différences choix films - visionnage- Voit films ailleurs - ciné/maison- Quel support - pour quel visionnage- Plutôt série où film- Fait autre chose pendant visionnage