

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione multimediale

**La Cinémathèque de Grenoble et son Festival du Film court en Plein air :
un cas d'étude entre exception culturelle française et cinéma d'exception**

Tesi di laurea in

Organizzazione di eventi cinematografici e audiovisivi

Relatore Prof: Giorgio Gosetti Di Sturmeck

Correlatrice Prof.ssa: Anaïs Truant

Presentata da: Giulia Cabassi

Appello

Terzo

Anno accademico

2021-2022

« Je suis prisonnier de compromis commerciaux. Je souhaiterais faire du cinéma e m'abandonnant à mes idées mais cela ne serait possible que si un film ne revenait pas plus cher qu'acheter un stylo ou une feuille de papier. Que se passerait-il si l'on donnait à un peintre une toile vierge qui à elle seule vaudrait un million de dollars, une palette de 250 000 dollars, 300 000 dollars de pinceaux, une boîte de couleurs de 750 000 dollars et qu'on lui dise ensuite de faire ce qu'il désire selon son inspiration, mais sans perdre de vue que le tableau terminé doit rapporter 2 300 000 dollars ? »

Alfred Hitchcock

**La Cinémathèque de Grenoble et son Festival du Film court en Plein air :
un cas d'étude entre exception culturelle française et cinéma d'exception**

Index

INTRODUCTION	3
INTRODUZIONE	5
1. DÉFINIR L'ÉCONOMIE DE LA CULTURE	7
1.1 <i>L'exception culturelle : une histoire européenne et française</i>	12
1.2 <i>L'exception culturelle française : le 1% pour la culture</i>	17
1.3 <i>Qui finance la culture aujourd'hui en France ?</i>	22
1.4 <i>Grandeur et décadence de l'exception culturelle française</i>	25
2. LE CINÉMA : UN ART ET UNE INDUSTRIE FRANÇAIS	30
2.1 <i>La spécificité de l'économie du cinéma</i>	36
2.2 <i>Qu'est-ce qu'une Cinémathèque ?</i>	42
2.3 <i>Le rôle des festivals en France</i>	46
3. LA CINÉMATHÈQUE DE GRENOBLE	55
3.1 <i>Être une association en France : état des lieux</i>	57
3.2 <i>De Paris à Grenoble : l'affaire Langlois et Michel Warren</i>	60
3.3 <i>Le plus ancien festival de courts métrages de France</i>	65
4 LA CINÉMATHÈQUE DE GRENOBLE AUJOURD'HUI : ORGANISATION ET CHANGEMENTS	71
4.1 <i>Dans les coulisses de la Cinémathèque de Grenoble et du son Festival du Film court en Plein air : entretien avec Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque de Grenoble et Jenny-Jean Penelon, chargée de communication et de relations avec le public</i>	79
4.2 <i>Sous la loupe : le cycle « Bellissima ! »</i>	97
4.3 <i>Sous la loupe : les trois dernières éditions du Festival du Film court en Plein air de Grenoble</i>	101
4.4 <i>Entre exception culturelle et cinéma d'exception : bilan final</i>	111
CONCLUSIONS	115
CONCLUSIONI	118
BIBLIOGRAPHIE	121
SITOGRAFIE	124
REMERCIEMENTS	127
RINGRAZIAMENTI	128

INTRODUCTION

« Depuis une dizaine d'années, la politique culturelle française s'est définie autour d'un slogan porteur d'union sacrée : l'exception culturelle ».¹

Cette notion, promue par la France à partir des années 1980, repose sur l'idée que la culture n'est pas une marchandise comme une autre. Même si elle est beaucoup plus récente, l'expression renvoie aux actions menées depuis la création en 1959 du Ministère de la Culture confié à André Malraux, qui a vu la France mettre en place, par le biais d'un certain nombre de dispositifs législatifs et réglementaires concernant la création artistique dans le théâtre et le cinéma, d'un statut spécial pour les œuvres et la production audiovisuelles visant à les protéger des règles commerciales de libre-échange. Cette mesure repose sur l'idée que la création culturelle ne constitue pas un bien marchand comme les autres et, par conséquent, que son commerce doit être protégé par certaines règles autres que celles de la seule loi de marché.

La principale manifestation de l'exception culturelle française est l'importance, en termes de quantité, de l'organisation de festivals en France, un rapport publié en 1997 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (dont la mission est d'établir des données statistiques comparées relatives à l'audiovisuel), montre que la France organise à elle seule, bien plus de festivals de films que les autres membres de l'Union européenne.² Ce réseau a deux impacts majeurs : désigne la France en tant que première destination touristique mondiale et accorde à la France un rôle centrale dans la découverte et dans la circulation d'œuvres cinématographiques indépendantes. Par ailleurs, la France organise les plus importants festivals de longs métrages (Cannes), de courts métrages (Clermont-Ferrand) et de films d'animation (Annecy). Parmi les 600 festivals cinématographiques qui se déroulent chaque année en France, on distingue le Festival de Cannes, qui fait partie des trois principaux festivals cinématographiques internationaux avec la Mostra de Venise et la Berlinale. Ces trois festivals reconnus pour leur prestige du point de vue de la critique cinématographique ont tendance à être opposés aux Oscars du cinéma américains.

Pendant mon Erasmus à l'Université Grenoble Alpes, j'ai suivi le cours d'économie du spectacle, d'Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque de Grenoble et je me suis intéressée au fonctionnement de l'économie du cinéma en France. J'ai ensuite participé comme

¹ Benhamou Françoise, « L'exception Culturelle. Exploration d'une Impasse », *Esprit* (1940-), no. 304 (5), 2004, pp. 85–113. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24249484>

² Les Festivals de cinéma [archive], Cinémanageria, (cité par Wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Exception_culturelle_fran%C3%A7aise).

bénévole à la 45^{ème} édition du Festival du Film court en Plein air de Grenoble, organisé par la Cinémathèque, dans le cadre de l'équipe logistique et de la gestion et de l'accueil du public. Enfin, j'ai eu la possibilité de faire un stage à la Cinémathèque de Grenoble, au cours duquel mes missions principales étaient : promotion et communication, relations avec le public et gestion des archives. Après un an de vie à Grenoble, le choix de consacrer ma thèse finale à cette expérience si significative et de l'écrire en français est venu naturellement.

L'objectif de cette thèse est de retracer l'histoire de l'exception culturelle française en utilisant la Cinémathèque de Grenoble et son Festival du Film court en Plein air comme cas d'étude pour répondre aux questions : l'exception culturelle française est-elle un concept encore valable et actuel ? Peut-on considérer la Cinémathèque de Grenoble et son festival comme un exemple emblématique de la politique culturelle française ? Quel est le rôle d'une Cinémathèque en France aujourd'hui ? Quelles sont les conséquences des missions de la Cinémathèque en termes de tourisme et de promotion culturelle sur la ville Grenoble ? Quels mécanismes économiques régissent le fonctionnement d'une Cinémathèque et l'organisation de son festival ? Quelle est la position de cette réalité et de cet événement par rapport au paysage audiovisuel actuel (plateformes de streaming, réseaux sociaux) ?

Le premier chapitre sera consacré au fonctionnement de l'économie de la culture en France et à l'approfondissement du concept d'exception culturelle française, en analysant son histoire, ses caractéristiques, son efficacité et ses critiques, avec une attention particulière au domaine cinématographique et audiovisuel. Dans le deuxième chapitre, j'examinerai les trois principales manifestations de l'exception culturelle : le fonctionnement de l'industrie cinématographique française, le rôle des cinémathèques et l'importance des festivals. Dans le troisième chapitre, je présenterai l'étude de cas de la Cinémathèque de Grenoble et du Festival du Film court en Plein air de Grenoble, en retraçant son histoire. Dans le quatrième chapitre je me concentrerai sur le fonctionnement interne de la Cinémathèque de Grenoble et de son festival, pour le faire j'ai interviewé Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque, et Jenny-Jean Penelon, responsable de la communication et des relations avec le public. Je me concentrerai principalement sur les logiques de financement et de promotion, en mettant l'accent sur les éditions du festival de 2020 à 2022, pour aborder la relation avec les plateformes de streaming en ligne, les difficultés liées à la pandémie et l'ouverture à de nouvelles frontières de la communication.

INTRODUZIONE

Da una decina d'anni, la politica culturale francese si è definita intorno a un'espressione emblematica e ormai riconosciuta a livello internazionale: l'eccezione culturale. Questa nozione, promossa dalla Francia negli anni '80, si basa sull'idea che la cultura non è una merce come le altre. Anche se è molto più recente, questo slogan designa l'azione condotta dalla creazione, nel 1959, del ministero della cultura affidato ad André Malraux, che ha visto la Francia istituire, attraverso una serie di disposizioni legislative e regolamentari riguardanti la creazione artistica nel teatro e nel cinema, uno statuto speciale per le opere e la produzione audiovisiva che le protegga dalle regole commerciali di libero scambio. Tale misura si basa sull'idea che la creazione culturale non costituisca un bene commerciale qualsiasi e, di conseguenza, che il suo commercio debba essere protetto da regole diverse da quelle della sola legge di mercato.

Una delle principali manifestazioni dell'eccezione culturale è l'importanza, in termini di quantità, dell'organizzazione di festival in Francia, un rapporto pubblicato nel 1997 dall'Osservatorio europeo dell'audiovisivo (la cui missione è di elaborare dati statistici comparati relativi all'audiovisivo), dimostra che la Francia organizza molti più festival cinematografici degli altri membri dell'Unione europea³. Questo network ha due impatti principali: designa la Francia come prima destinazione turistica mondiale e conferisce alla Francia un ruolo centrale nella scoperta e nella circolazione di opere cinematografiche indipendenti. Inoltre, la Francia organizza i più importanti festival di lungometraggi (Cannes), di cortometraggi (Clermont-Ferrand) e di film d'animazione (Annecy). Tra i 600 festival cinematografici che si svolgono ogni anno in Francia, spicca il Festival di Cannes, che fa parte dei tre principali festival cinematografici internazionali con la Mostra del cinema di Venezia e la Berlinale. Questi tre eventi, riconosciuti per il loro prestigio dal punto di vista della critica cinematografica, tendono ad essere considerati come concorrenti opposti agli Academy Awards americani.

Durante il mio Erasmus all'Università di Grenoble Alpes, ho seguito il corso di economia dello spettacolo di Anaïs Truant, amministratrice della Cineteca di Grenoble e mi sono interessata al funzionamento dell'economia del cinema in Francia. Ho poi partecipato come volontario alla quarantacinquesima edizione del Festival du Film court en Plein air de Grenoble, organizzato dalla Cineteca, nell'ambito dell'organizzazione logistica e dell'accoglienza del pubblico. Infine,

³Les Festivals de cinéma [archive], Cinémanageria, (citato da Wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Exception_culturelle_fran%C3%A7aise).

ho avuto la possibilità di fare uno stage alla Cineteca di Grenoble, nel corso del quale le mie missioni principali erano: promozione e comunicazione, relazioni con il pubblico e gestione degli archivi.

Dopo un anno di vita a Grenoble, la scelta di dedicare la mia tesi finale a questa esperienza, così significativa, e di scriverla in lingua francese è arrivata naturalmente.

L'obiettivo di questa tesi è quello di ripercorrere la storia dell'eccezione culturale francese utilizzando la cineteca di Grenoble e il suo festival del cinema all'aperto come caso di studio per rispondere alle domande: l'eccezione culturale francese è un concetto ancora valido e attuale? Possiamo considerare la cineteca di Grenoble e il suo festival come un esempio emblematico della politica culturale francese? Qual è il ruolo di una cineteca in Francia oggi? Quali sono le conseguenze delle missioni della cineteca in termini di turismo e di promozione culturale sulla città di Grenoble? Quali meccanismi economici regolano il funzionamento di una cineteca e l'organizzazione del suo festival? Qual è la posizione di questa realtà e di questo evento rispetto al panorama audiovisivo attuale (piattaforme di streaming, social network)?

Il primo capitolo sarà dedicato al funzionamento dell'economia della cultura in Francia e all'approfondimento del concetto di eccezione culturale francese, analizzandone la storia, le caratteristiche, l'efficacia e le critiche, con un'attenzione particolare all'ambito cinematografico e audiovisivo. Nel secondo capitolo prenderò in esame le tre principali manifestazioni dell'eccezione culturale: il funzionamento dell'industria cinematografica francese, il ruolo delle cineteche e l'importanza dei festival. Nel terzo capitolo presenterò il caso di studio della Cinémathèque di Grenoble e del Festival du film court en plein air di Grenoble, tracciandone la storia. Nel quarto capitolo mi concentrerò sul funzionamento interno della Cineteca di Grenoble e del suo festival, per farlo ho intervistato Anaïs Truant, amministratrice della cineteca, e Jenny-Jean Penelon, responsabile della comunicazione e delle relazioni con il pubblico. Mi soffermerò soprattutto sulle logiche di finanziamento e promozione, con particolare attenzione alle edizioni del festival dal 2020 al 2022, per affrontare il rapporto con le piattaforme di streaming online, le difficoltà legate alla pandemia e l'apertura a nuove frontiere della comunicazione.

1. DÉFINIR L'ÉCONOMIE DE LA CULTURE

Il est impossible d'évaluer des objets tels que des tableaux de maître ou des monnaies rares, puisqu'ils sont uniques dans leur genre, n'ayant ni équivalent ni concurrent. [...] Le prix d'équilibre des ventes [de ces objets] relève beaucoup du hasard ; toutefois un esprit curieux pourrait retirer quelque satisfaction d'une étude minutieuse du phénomène.⁴

L'analyse économique de l'art et des biens culturels en général est longtemps restée en dehors des limites de l'analyse économique. En effet, les œuvres d'art sont uniques : il n'y a pas deux *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Cette absence d'équivalent ou de concurrent conduisit ainsi des économistes tels que David Ricardo à dire qu'il était impossible de les évaluer⁵. Mais les activités artistiques ont comme toute activité sociale une dimension économique, même si les chiffres globaux qui en sont donnée en termes d'emploi comme de PIB tournent en moyenne autour de 2,5 % dans les pays de l'OCDE⁶. Leur spécificité justifie-t-elle alors « une économie à part » ? Un certain nombre d'économistes ont pourtant considéré d'emblée que les activités culturelles posaient des problèmes spécifiques, voire soulevaient des énigmes, on va retracer les principales étapes de cette histoire pour arriver à la situation contemporaine.



Fig. 1 *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet (1863, Musée d'Orsay, Paris). Les tableaux sont l'exemple-type de l'œuvre d'art unique et non reproductible : il n'existe qu'un seul original de la main de Manet.

⁴ Marshall Alfred, *Principles of Economics*, tome 1, 1891, p. 391 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 4).

⁵ Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, pp. 4, 5, 6.

⁶ Greffe, Xavier, Pflieger Sylvie, *Culture and local development*, 2005 (cité par Greffe, Xavier. « Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique*, vol. 120, no. 1, 2010, pp. 1-34).

Pour Adam Smith et David Ricardo, dépenser pour les arts est un loisir et ne peut contribuer à la richesse de la nation. Smith considérait la culture comme la quintessence du travail non productif : « Leur ouvrage à tous [les travailleurs non productifs], tel que la déclamation de l'acteur, le débit de l'orateur ou les accords du musicien, s'évanouit au moment même où il est produit »⁷. Il souligne toutefois le caractère particulier du travail artistique qui nécessite des investissements longs et coûteux ; ainsi écrira-t-il : « L'éducation est encore bien plus longue et bien plus dispendieuse dans les arts qui exigent une grande habileté [...]. La rétribution pécuniaire des peintres, des sculpteurs, des gens de loi et des médecins doit donc être beaucoup plus forte »⁸. La rémunération de l'artiste reflète le coût de l'investissement que son travail a exigé. Smith reconnaît les effets externes de cette dépense :

Si l'État encourageait, c'est-à-dire s'il laissait jouir d'une parfaite liberté tous ceux qui, pour leur propre intérêt, voudraient essayer d'amuser et de divertir le peuple, sans scandale et sans indécence, par des peintures, de la poésie, de la musique et de la danse, par toutes sortes de spectacles et de représentations dramatiques, il viendrait aisément à bout de dissiper dans la majeure partie du peuple cette humeur sombre et cette disposition à la mélancolie qui sont presque toujours l'aliment de la superstition et de l'enthousiasme.⁹

Pour Marx, la valeur des œuvres d'art constitue une exception claire à la loi de la valeur-travail, même si l'on peut admettre que dans la première période leur valeur ait pu être comparable, par rapport au coût de production, un lien disparaît inévitablement. Plus tard, Alfred Marshall reconnaît : « La loi qui fait que plus on écoute de la musique, plus le goût pour celle-ci augmente »¹⁰ ; il ouvre la voie à l'analyse de la consommation d'art qui constituent une exception à la théorie de la décroissance de l'utilité marginale.

Keynes illustrera plutôt les biais d'une gestion bureaucratique de la culture. Administrateur accrédité de Covent Garden, il a mis tout son cœur à subventionner la danse mais en privant l'opéra de ressources, que les gens interprètent uniquement en fonction de ses goûts personnels, même lorsqu'ils se déguisent en rationnel¹¹ :

Arrogant, intolérant et sans aucun sentiment de culpabilité, Keynes fonda financièrement la Royal Opera House avec un dédain total... En inversant les relations entre le ballet et

⁷ Smith Adam, *La richesse des nations*, livre II, chap. 3, 1776 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 4).

⁸ Smith Adam, *La richesse des nations*, livre I, chap. 10, section 1, 1776 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 4).

⁹ Smith Adam, *La richesse des nations*, livre V, chap. 1, section 3, 1776 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 5).

¹⁰ Marshall Alfred, 1981 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 5).

¹¹ Lebrecht Norman, *Covent Garden: The Untold Story. Dispatches from the English Culture War: 1945-2001*, Simon et Schuster, London, 2001 (cité par Greffe, Xavier. « Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique*, vol. 120, no. 1, 2010, pp. 1-34).

l'opéra, il créa une hostilité durable entre les deux formes d'expression artistique... En y désignant un conseil de personnes à sa botte, il exposa Covent Garden aux accusations d'élitisme... En occupant plusieurs fonctions qui lui permettaient de donner d'une main (comme président du Conseil des Arts) et de recevoir d'une autre main (comme administrateur de Covent Garden), il verrouilla les relations entre l'administration et Covent Garden sur le mode du secret et même de la corruption.¹²

D'une toute autre nature est l'apport de Schumpeter. Il verra dans la créativité artistique quelque chose de transcendantal par rapport à l'innovation économique¹³. Pour lui, la véritable création peut être définie comme le passage d'une norme à une autre, de telle sorte que : « cette transition ne puisse en rien être ramenée à des mouvements successifs à la marge »¹⁴. Pour illustrer une telle rupture, il poursuit :

J'ai cru comprendre que la peinture du Christ de Mantegna a été considérée comme un saut qualitatif dans le développement des arts, précisément parce qu'elle était immensément nouvelle... L'aspect le plus remarquable de cette peinture est la mise en place d'une perspective où l'image du rédempteur semble suivre le visiteur tout au long de sa visite grâce à des illusions techniques.¹⁵

Schumpeter s'est alors appuyé sur cette référence pour comparer la croissance, l'origine des mouvements infinitésimaux compatibles avec les interactions et la statique, avec le développement, le moment où une norme remplace une autre encre. Il insiste donc sur la différence entre les deux créations : alors que la créativité économique implique souvent de modifier les distributions de probabilité existantes, la créativité artistique rend obsolète toute distribution de probabilité préexistante. La nouveauté artistique envoie un signal inédit, qui ne peut en aucun cas être réduit à une simple modification de probabilité.

Bien qu'on ne parle pas encore d'analyse économique du secteur culturel, on voit émerger progressivement des concepts qui fondent ce domaine : effets externes, investissements longs, spécificité de la rémunération incluant un fort degré d'incertitude, utilité marginale croissante, importance de l'aide publique ou privée. Ce sont surtout les institutionnalistes américains qui se sont engagés à définir l'importance de l'art dans la vie économique : Kenneth Boulding

¹² Ibidem

¹³ Schumpeter Joseph, « Development » *Newspaper of Economic Literature*, XLIII [March 2005], 1933, pp. 108-120 (cité par Greffe, Xavier. « Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique*, vol. 120, no. 1, 2010, pp. 1-34).

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

considère les arts comme un moyen de créer et de faire circuler l'information¹⁶, John Galbraith prévoit quant à lui que les arts sont appelés à prendre une importance économique croissante¹⁷.

Mais ce seront surtout les travaux de William Baumol et de William Bowen sur l'économie du spectacle vivant, ceux de Gary Becker sur la consommation de biens dont le goût s'accroît au fil du temps, et ceux d'Alan Peacock et de l'école du *Public Choice* qui traceront les voies de la future économie de la culture. Les résultats contradictoires de ces travaux resteront longtemps clivants : alors que Baumol et Bowen démontrent qu'une économie culturelle repose sur le mécénat ou les subventions publiques, les deuxièmes chercheront à renouer avec les paradigmes traditionnels de l'économie politique. Becker cherche à démontrer que les comportements culturels restent rationnels et maximisés, y compris en termes de consommation, cette dernière pousse les gouvernements à se payer des rentes en démontrant la même rationalité et les conséquences de la pression des groupes pour l'intervention publique.¹⁸

En conséquence, l'économie culturelle se développe, élargit progressivement son territoire et ses méthodes, jusqu'à ce qu'elle soit reconnue institutionnellement, comme en témoigne la publication en 1994 d'une enquête de David Throsby dans *Economic Literature Review*. Trois facteurs ont contribué à cette reconnaissance : la promotion de tendances dans la génération de flux de revenus ou d'emplois, la nécessité d'évaluer les décisions culturelles et, sur le plan théorique, le développement de l'économie politique économique vers de nouveaux domaines (activités non marchandes, modification des présupposés de rationalité, économie des organisations, économie de l'information et de l'incertitude, économie d'Internet). L'économie culturelle est devenue un domaine privilégié pour tester empiriquement de nouvelles avancées, elle a appliqué ses grilles de lecture à la « nouvelle microéconomie ».¹⁹

Une difficulté, cependant, concerne la définition de l'art et de la culture. Le terme culture est compris de différentes manières selon la langue, le gouvernement et même les économistes. Il y a un sens large, qui peut être qualifié d'approche anthropologique, qui oppose la culture à la nature : la culture renvoie à ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les costumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société. Il y a un sens plus restrictif de la culture en tant que domaine

¹⁶ Boulding Kenneth, *Ecodynamics: A New Theory of Social Evolution*, 1978 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 6).

¹⁷ Galbraith John, *Economics and the Public Purpose*, 1973 (cité par Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La découverte, Repères, 5e édition, Paris, 2004, Introduction p. 6).

¹⁸ Benhamou F., op. cit., p.7.

¹⁹ Ibidem

des arts et des pratiques liées à la production et à la consommation de création, d'œuvres, de « biens culturels ». De l'autre côté, l'art, comme l'indique George Dickie, est avant tout une production humaine, c'est-à-dire un artefact.²⁰ Ce qui distingue l'art des autres créations humaines c'est la question de l'utilité : l'art ne vise aucune utilité pratique. En outre, comme l'affirme l'économiste Françoise Benhamou, trois idées principales sont évoquées à propos de l'économie de la culture : en premier lieu, on considère la culture comme un secteur industriel, fait de filières, d'entreprises et d'opérateurs. Deuxièmement, on considère la culture comme un marché commercial de biens et services réglementés par les lois de l'offre et de la demande. Enfin, la culture est considérée comme un bassin d'emploi, rémunéré et rémunérable. Ainsi, pour tenter d'éclairer ce débat, on peut dire que les arts sont bien au cœur de la culture, et ils constituent certes l'un de ses ferments les plus puissants, mais la culture dépasse ce cadre, introduisant des sujets essentiels tels que l'éducation, formations et informations.²¹

L'économie culturelle englobe un domaine en pleine expansion, depuis l'économie des biens culturels singuliers (spectacle vivant, beaux-arts, patrimoine) jusqu'aux industries culturelles (livre, disque, cinéma, jeu vidéo) et aux médias (presse, radio, télévision). On adoptera ici ce point de vue, selon lequel l'économie de la culture n'est plus seulement une « économie des arts », mais un champ d'application plus large et croissant. Il s'agit d'en analyser les modèles économiques tels qu'ils se sont déployés dans le monde physique et dans le monde numérique. L'analyse passe d'un monde non marchand à des marchés classiques avec achat à l'unité, puis à des biens dont l'économie présente les caractéristiques des économies de réseau : produits solidaires, achats indivisibles, marchés bifaces, modèles de gratuité à financement publicitaire.²²

Le numérique accentue cette convergence en redéfinissant les frontières entre les médias. Par exemple, le livre numérique est un objet hybride, il peut être enrichi par de l'image animée, du son, des jeux, qui le différencient du livre imprimé et le rapprochent d'autres supports. Ces évolutions s'accompagnent d'une déconstruction des rôles respectifs des différents acteurs de la filière. Quels sont les points en commun entre les arts plastiques, le cinéma, la lecture, les jeux vidéo et la musique ? Des modes de formation de la demande analogue, des inégalités de fréquentation qui suivent des lignes de démarcation tracées par d'autres inégalités sociales, et,

²⁰ Dickie George, "Defining Art.", *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, no. 3, 1969, pp. 253–56.
<http://www.jstor.org/stable/20009315>

²¹ Benhamou F., op. cit., p.8.

²² Ibidem

à l'autre bout de la filière, en amont de la production des biens culturels, le travail d'un créateur, au cœur de la formation de la valeur.

1.1 L'exception culturelle : une histoire européenne et française

S'il fallait décrire en quoi la France se distingue sur le plan culturel, deux points viennent immédiatement à l'esprit : un modèle économique caractérisé par l'intervention publique et une offre sans équivalent, par sa richesse et sa diversité. Mais que signifie « exception culturelle française » ? On essayera à répondre à cette question en retraçant les étapes les plus importantes de l'histoire des politiques culturelles en Europe et en France, en se concentrant notamment sur le secteur cinématographique, sujet central de cette thèse.

Dès le début, en sortant de la Seconde Guerre mondiale, le secteur du cinéma a été reconnu comme ayant un statut unique, exceptionnel, à l'origine du déploiement de politiques publiques. En effet, les accords du GATT de 1947²³ font échapper l'industrie cinématographique au principe général de traitement national qui veut que les importations ne soient pas limitées par des réglementations nationales (art 3). Ces accords prévoient une exception pour l'industrie cinématographique qui permet aux états de prévoir des « contingents à l'écran, par exception au principe du traitement national » (art. 4). De nombreux États européens redoutent une crise culturelle à cause de la popularité et de la diffusion du cinéma américain : pour résister à l'avantage de la production hollywoodienne, les régimes nationaux d'aides publiques ont ainsi permis de placer le cinéma dans le cadre de l'économie publique. L'exception culturelle est en réalité une exception aux principes du commerce mondial pour relancer et développer l'industrie du cinéma, plusieurs états se sont appuyés sur ce régime, mais c'est surtout la France qui s'est distinguée en jouant un rôle prépondérant pour former des modèles de régulation spécifiques.²⁴

L'Europe, à travers le Conseil de l'Europe et l'Union européenne, a favorisé une politique de défense des cinémas nationaux, surtout parce que plusieurs d'entre eux enregistraient un réel déclin depuis les années 1960, comme en Allemagne ou en Italie. Ces politiques ont pour but de soutenir les co-productions européennes et d'unifier le marché dans une logique libérale de circulation des œuvres. Depuis la convention culturelle européenne de coopération culturelle

²³ Le General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) est signé le 30 octobre 1947 par 23 pays, pour harmoniser les politiques douanières des parties signataires. Cet accord multilatéral de libre-échange est destiné à faire baisser les prix pour les consommateurs, mieux utiliser les facteurs de production et favoriser l'emploi dans les secteurs où chaque pays détient un avantage comparatif.

²⁴ Chantepie Philippe, Paris Thomas, *Economie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, pp. 57-60.

de 1954, le conseil de l'Europe a placé le cinéma au centre de son action de soutien aux coproductions. Mais c'est seulement en 1988, avec la création d'Eurimages²⁵, qu'il se dote d'un fonds européen « à la coproduction et à la diffusion du cinéma » au bénéfice des seuls états européens qui le souhaitent.²⁶

C'est avec le traité de Maastricht en 1993 et, ensuite, avec la directive « Télévision sans frontières »²⁷ que le secteur audiovisuel est devenu un domaine d'action de l'Union européenne : ces organismes de régulation ont pour objectif la formation d'un marché intérieur, malgré le caractère très national du cinéma, et la création de formes de soutien à la diversité culturelle. Par exemple, ils admettent la faculté d'établir des quotas de diffusion et de production en faveur de la production européenne, imposant a minima qu'une proportion majoritaire du temps de diffusion soit consacrée à des œuvres européennes et que les radiodiffuseurs allouent au moins 10% de leur temps de diffusion ou de leur budget de programmation à des producteurs indépendants.

Une politique plus structurelle a aussi été mise en œuvre à travers les programmes « Media »²⁸ de 1991 à 2013. Ils soutiennent principalement la distribution, les coproductions et la formation dans les secteurs audiovisuel et cinéma pour l'ensemble des états de l'UE. Depuis 2014, la spécificité audiovisuelle et cinématographique s'intègre à un programme plus vaste : « Europe créative », qui inclut d'autres industries et activités culturelles mais voit ses dotations progresser. Parallèlement, une régulation protectrice du cinéma et de l'industrie de programmes audiovisuels est mise en place avec la réforme de la directive « Télévision sans frontières », sous le nom de « Services de médias audiovisuels »²⁹, qui prend en considération les nouveaux défis liés aux innovations numériques, en particulier les plateformes de streaming (Netflix, YouTube, Amazon ...) afin qu'ils puissent participer à promotion d'œuvres européennes. En même temps, l'Europe éprouve le désir de sortir l'audiovisuel d'un régime d'exception au libre-échange, en particulier entre 1995 et 1997, à l'occasion de la négociation de l'accord multilatéral sur l'investissement. Cette tendance dépend du poids de chaque pays, divisés entre ceux à forte production (France, Allemagne, Grande-Bretagne, Espagne, Italie) et les leaders

²⁵ Eurimages est le fonds culturel du Conseil de l'Europe. Opérationnel depuis 1989, il participe à la promotion du cinéma indépendant en accordant un soutien financier aux films de fiction, d'animation et aux documentaires. Ainsi, Eurimages encourage la coopération entre professionnels issus de différents pays.

²⁶ Beurier Pervenche, *Les politiques européennes de soutien au cinéma. Vers la création d'un espace cinématographique européen ?*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 20-44.

²⁷ Directive 89/552/CEE adoptée le 3 octobre 1989 et modifiée en 1997, 2007 et 2010.

²⁸ Media I, II, III, 2017, Media Plus, Media Mundus.

²⁹ Directive 2018/1808 du 14 novembre 2018.

en tant que diffuseurs (pays nordiques et d'Europe orientale). En plus, il reste que le poids de l'intervention publique en matière de financement est important : plus d'un tiers en moyenne et jusqu'à 44% en France.³⁰

La régulation française du cinéma est profondément marquée par l'Histoire même du cinéma. Depuis sa création technique, l'importance de Pathé et de Gaumont au début du XX siècle sur les marchés français comme américain, et de créateurs comme Méliès, le cinéma français a occupé une place singulière vis-à-vis des capacités nationales d'expression artistique et culturelle dans le monde dès avant la Seconde Guerre mondiale.

Entre 1940 et 1944 une politique qui limite la diffusion des films américains s'affirme en France : un Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) et un mécanisme d'avances à la production cinématographique géré par le Crédit national sont créés en 1941³¹, leur objectif est d'interdire le cinéma américain pendant l'occupation. Cette politique corporatiste est poursuivie dès la Libération, le COIC, renommé OPC (Organisme des professionnels du cinéma)³², impose une taxe sur les billets.

Cependant, il convient de souligner qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma français est en crise : la question de la réorganisation de son économie se pose de façon cruciale. Les professionnels demandent une garantie économique de la part de l'État. De leur côté, les États-Unis ont tout un stock de films qu'ils souhaitent commercialiser sur le marché européen. Dans ce contexte, la négociation des accords a lieu, il s'agit d'accords économiques d'ensemble sur la libéralisation des échanges entre les États-Unis et la France, en revanche de prêts avantageux et de l'effacement de la dette française (650 millions de dollars prêtés à la France). Une clause concerne le cinéma : elle met en place un système de « contingentement » ou de « quota à l'écran ». Désormais, le nombre de films américains diffusés sur le territoire français n'est plus limité, mais les salles de cinéma ne programment que des films français quatre semaines par trimestre. Tous les fleurons de la production hollywoodienne envahissent les salles françaises et, en 1947, 420 millions de spectateurs se ruent au cinéma pour découvrir les films américains : c'est un record inégalé pour les exploitants.

³⁰ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 61.

³¹ Creton Laurent, « Retour sur les origines du système d'aide à la production cinématographique en France ». *Quaderni*, n°54, Printemps 2004, *Cinéma français et État : un modèle en question*, pp. 109-118.

DOI : <https://doi.org/10.3406/quad.2004.1618>

³² Il deviendra le Centre national de la cinématographie (CNC) en 1946.

Le préjudice pour la production française se fait sentir puisque le nombre de productions chute à 71 films, moins qu'en 1942. La signature des accords, estimés comme « une tentative d'assassinat du cinéma français », soulève une protestation immédiate dans le milieu audiovisuel. La mobilisation des professionnels est relayée par le PCF³³ et la CGT³⁴. Avec l'entrée dans la guerre froide, l'enjeu du refus des accords Blum-Byrnes s'assimile à la lutte contre l'impérialisme américain. Des comités de défense du cinéma français sont mis en place dans tout le pays. En janvier 1948, une énorme manifestation, à laquelle participent de nombreuses stars (Jean Marais notamment) est organisée pour la relance et la protection du cinéma et contre les accords Blum-Byrnes. Le mouvement aboutit à la révision des accords : le temps réservé aux films français est rallongé, le quota sur le nombre de films américains diffusé en France est rétabli. Peu de temps après, le CNC, qui vient d'être fondé en octobre 1946 et qui est financé de façon autonome sur la vente des billets, met en place la première loi d'aide à la création cinématographique³⁵ avec le but de promouvoir la qualité ou de « prime à la qualité »³⁶. Le cinéma est placé sous la tutelle du Ministère de l'Information et, depuis 1947, sous celle du Ministère de l'Industrie : « épargne forcée » et redistribution interne à la filière par des aides automatiques ou sélectives forment l'épine dorsale de sa régulation.

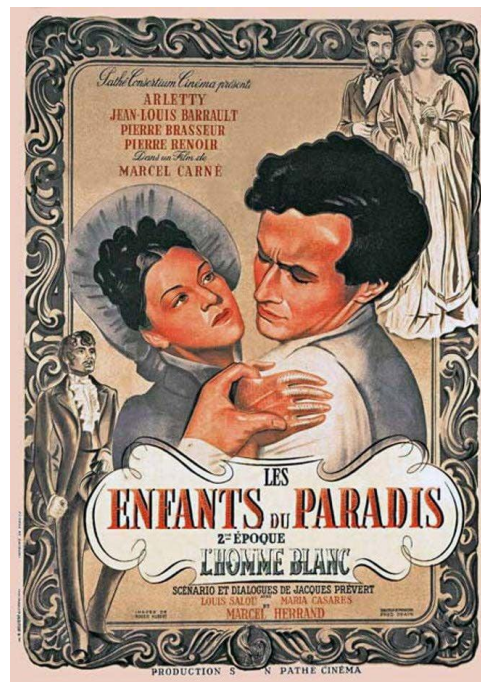


Fig.2 *Les Enfants du paradis*, Marcel Carné, 1945. C'est une des rares superproductions françaises entreprises sous l'Occupation, soutenue par le COIC.

³³ Parti communiste français.

³⁴ Confédération générale du travail.

³⁵ Loi du 23 septembre 1948.

³⁶ Simon Jean-Paul, « Marc Vernet, Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios, Paris, Armand Colin, 2018, 270 p. », *Réseaux*, vol. 217, no. 5, 2019, pp. 223-229 (cité par Chantepie Philippe, Paris Thomas, *Economie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, p. 62).

Il faut attendre André Malraux en 1959 pour qu'à la politique industrielle s'ajoute une dimension culturelle débattue et attendue au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Malraux devient le premier ministre d'État chargé des Affaires culturelles et il demeure dans ses fonctions jusqu'au départ du général de Gaulle en 1969. Il s'agit d'un homme aux vies antérieures nombreuses : écrivain, Malraux est lu dans le monde entier comme le romancier des grandes épopées révolutionnaires auxquelles l'homme d'action qu'il est aussi a parfois participé³⁷. La création d'un Ministère indépendant consacré à la culture formalise l'émergence progressive de la notion de « politique culturelle » et rompt avec la modeste politique des Beaux-Arts menée jusque-là. Pourtant, le Ministère n'est doté que de médiocres moyens financiers : entre 1959 et 1969, le budget de la Culture oscille entre 0,38 % et 0,42 % du budget de l'État. De plus, l'incurie administrative du ministre lui-même et le peu de légitimité de ce Ministère récent auprès des autres grands postes de l'État en restreignent encore la marge de manœuvre.³⁸



Fig.3 Abel Gance et André Malraux devant Le Signal, sculpture d'Henri Georges Adam, le jour de l'inauguration de la Maison de la Culture du Havre, 24 juin 1961. Photo de Michel Roi.

Si le fonctionnement de ce nouveau Ministère est relativement atypique, les missions que lui assigne Malraux ne le sont pas, il s'agit pour l'État de : « rendre accessible les œuvres capitales

³⁷ Parmi les plus célèbres : *La condition humaine* (1933) et *L'Espoir* (1937).

³⁸ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 63.

de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français : assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». ³⁹

1.2 L'exception culturelle française : le 1% pour la culture

« En défendant une politique audiovisuelle nationale qui ne soit pas nationaliste, nous voulons échapper aux reproches de faire du protectionnisme national. Nous, nous défendons le Cinéma. » ⁴⁰

Entre 1959 et 2004, quatorze ministres se succèdent au Ministère de la Culture (puis Culture et Communication en 1981). Seuls André Malraux (1959-1968) et Jack Lang (1981-1986, 1988-1993) y restent plus de quatre ans. L'importance politique accordée à ce Ministère reste fondamentale au cours de la Ve République, mais en 1978, le budget de la Culture atteint à peine 0,42% de celui de l'État.



Fig.4 Jack Lang pendant la première Fête de la musique, Paris, 1982. Évènement devenu incontournable, conçu par Lang pour donner un tournant à la vie culturelle française.

Le projet d'une politique cinématographique centrée sur le soutien et la promotion de l'économie du cinéma, invoqué depuis la fin des années 1970, et revendiqué par des groupes de plus en plus nombreux (professionnels, universitaires...) va être réinvesti par le Ministère Lang jusqu'à

³⁹ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 62.

⁴⁰ Entretien avec un membre du Ministère Lang, Paris, CNC, 24 septembre 1999.

fonder une ligne qui est souvent comprise comme son exact contraire : celle de l'exception culturelle.

Jean Vilar, homme de théâtre visionnaire, créateur du Festival d'Avignon (1947) et directeur du TNP (Théâtre National Populaire), est le premier à évoquer le 1% pour la culture, préconisant de porter le budget de la culture à hauteur de 1% du budget général, alors qu'il ne représentait, dans les années 1960-1970, que 0,4% à 0,5%. ⁴¹Le 1% devient une promesse dans la campagne de François Mitterrand, portée par son ministre de la Culture Jack Lang sans que l'objectif symbolique soit atteint. Pour autant, le budget de la culture connaîtra entre 1981 et 1982 une croissance sans précédents, passant de 0,48% à 0,76% du budget général, puis il se stabilise progressivement dans les années suivantes autour de 0,9%. Cette très forte augmentation du budget de la culture et revendiquée par Jack Lang comme la traduction d'une ambition nouvelle pour la culture : il élargisse le champ de l'action publique à de nouvelles formes d'art et de création, en rapprochant le monde de la culture du monde économique. En outre, il soutient les industries culturelles, en reformant et en développant le secteur de l'audiovisuel. A divers degrés, tous les secteurs de la culture sont concernés : le patrimoine, les musées, le spectacle vivant, les arts plastiques, le cinéma, le livre, mais aussi les arts de la rue, la mode et le design.

Avec le ministre de l'Intérieur, Gaston Defferre, il mit en place un projet de décentralisation pour permettre aux collectivités locales (capitale, régions, cantons, départements, villes, quartiers) de collaborer à l'action culturelle, dans le but de rapprocher la population française de la culture. Malraux crée dans chaque région un Comité régional des Affaires culturelles (CRAC) par la circulaire du 23 février 1963. Il comprend un responsable de chaque champ d'actions du Ministère : architecture et archéologie, archives, cinéma, création artistique, enseignement artistique, musées, théâtre et musique, action culturelle. Leur rôle est alors la coordination au niveau local de la politique nationale. En 1968, le ministre charge Claude Charpentier⁴² de réfléchir à la constitution de directions régionales. Sa mission culmine avec la création de cinq Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) expérimentales à partir de 1969, en Île-de-France, Rhône-Alpes, Alsace, Provence-Alpes-Côte d'Azur et Corse.

⁴¹ Morel-Maroger Olivier, *L'économie de la culture*, Issy-les-Moulineaux Cedex, LGDJ Lextenso éditions, 2016, pp. 121-125.

⁴² Claude Charpentier (1909-1995) est un architecte et urbaniste français, spécialisé dans la réhabilitation de sites patrimoniaux.

Successivement, seront Jacques Duhamel et Jacques Rigaud à approuver leur généralisation, qui deviendra effective sous Françoise Giroud, en 1977.⁴³

En 2010, les DRAC fusionnent avec les services départementaux de l'architecture et du patrimoine. Elles sont régies par le décret no 2010-633 du 8 juin 2010. Dans les départements et régions d'outre-mer, ces services prennent le nom de « Direction des Affaires culturelles ». En créant la Délégation aux arts plastiques (DAP) en plus de la puissante Direction des musées de France (DMF), le Ministère de la Culture permet aux collectivités locales de participer à la création des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), créés en 1982 pour l'achat d'œuvres, et de créer leurs centres d'art dans des grandes villes. La plupart des nouveaux musées sont consacrés à l'art contemporain grâce aux subventions du Ministère relayées par les collectivités. La création d'écomusées se développe également. Au niveau de la diffusion des spectacles, Jack Lang favorise le réseau des zénith en province et augmente les subventions des festivals : vingt ans plus tard, en 2004, plus de 800 festivals sont subventionnés par le Ministère.⁴⁴

En plus de l'importance des festivals en France, l'exception culturelle française est caractérisée par le prix unique du livre et le système d'autofinancement du secteur cinématographique. Le prix unique du livre est une forme de contrôle vertical du prix de vente de détail des livres par l'éditeur, en France il est régi par la « loi Lang », votée à l'unanimité par le Parlement et promulguée le 10 août 1981. Les trois objectifs poursuivis par ce texte sont : « l'égalité des citoyens devant le livre, qui sera vendu au même prix sur tout le territoire national ; le maintien d'un réseau décentralisé très dense de distribution, notamment dans les zones défavorisées ; le soutien du pluralisme dans la création et l'édition en particulier pour les ouvrages difficiles ».⁴⁵ Par conséquent, cette loi impose aux éditeurs ou importateurs de livres de fixer un prix de vente au public. Les détaillants doivent pratiquer un prix effectif de vente au public compris entre 95 % et 100 % du prix fixé par l'éditeur ou l'importateur.

La prise en compte de l'industrie audiovisuelle est aussi remarquable. Création télévisuelle et cinématographique, édition de logiciels et de jeux vidéo, expérimentation sur le câble, formation de professionnels et commercialisation vers les marchés extérieurs : l'ensemble de ces secteurs reçoit un investissement budgétaire de 21 milliards de francs sur cinq ans.⁴⁶ C'est

⁴³ Morel-Maroger O., op. cit., p.122.

⁴⁴ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 63.

⁴⁵ Prix du livre, Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Prix-du-livre>

⁴⁶ Morel-Maroger O., op. cit., p. 123.

la première fois que la planification se penche sur le sort des industries culturelles et fait ainsi de leur développement un enjeu prioritaire.

Dès son arrivée, Lang demande de réaliser un rapport sur le cinéma qui débouche en avril 1982 sur une importante réforme. La création d'institutions visant à favoriser le financement du cinéma et de l'audiovisuel figure parmi les mesures qui témoignent d'une véritable ambition industrielle. Ainsi en 1983, est créé l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC), dont le but est d'aider les entreprises des divers secteurs des industries culturelles en général et de la production cinématographique en particulier à obtenir des crédits bancaires, et cela en apportant sa garantie aux établissements de crédit sous la forme d'une participation au risque.

En outre, en 1985, la collecte de l'épargne publique au profit du cinéma et de l'audiovisuel a été encouragée par un mécanisme d'incitation fiscale représenté par les Sociétés de financement des industries cinématographiques et audiovisuelles (SOFICA), permettant aux particuliers comme aux entreprises de déduire de leurs revenus nets imposables le montant des sommes investies dans la production cinématographique ou audiovisuelle.

Parmi les mesures plus consensuelles initiées par le Ministère de la Culture, celles qui participent au rapprochement entre le cinéma et la télévision témoignent du rôle joué par les professionnels du cinéma et les agents politico-administratifs français pour un traitement particulier de ce secteur. Le Ministère élabore la loi de 1982 qui comporte un important paragraphe réglementant les rapports de la télévision et du cinéma, obligeant les chaînes à investir davantage dans le cinéma par des accords de coproduction et à respecter un quota de diffusion à l'antenne de films français et européens. De plus, la diffusion des films à la télévision doit respecter un certain nombre de mesures comme la fixation du nombre maximum de films, l'interdiction de programmer les films le samedi soir, etc. Enfin, face à la menace de la vidéo, le principe de la préséance du film sur écran par rapport au film en cassette est arrêté. Il annonce la future chronologie de diffusion des œuvres sur les différents marchés : d'abord cinéma, puis vidéo et enfin télévision.⁴⁷

Ces dispositions marquent véritablement le début d'une politique audiovisuelle dans le sens où les liens entre le cinéma et la télévision sont inscrits dans des dispositions juridiques contraignantes, donc pénalisables. Ces mesures s'accompagnent aussi des réformes de l'avance

⁴⁷ Benhamou F., op. cit., p.10.

sur recettes pour le cinéma et surtout de la création, en 1984, d'un fonds de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels sur le modèle du fonds de soutien pour le cinéma.⁴⁸

« Nous créons à ce moment-là, un nouveau secteur de l'audiovisuel »⁴⁹, puisque le cinéma est désormais totalement partie prenante d'une entité englobante, au nom des industries culturelles, les activités cinématographiques et télévisuelles. Cette perspective atteste une fois de plus de l'adaptation de la politique cinématographique aux réalités du marché et plus généralement de la prise en compte par le Ministère de la Culture de la norme économique dans la gestion des affaires culturelles.

Alors que sur le plan national Lang fait l'éloge des industries culturelles, sur le plan international il va s'employer à démontrer que « le cinéma n'est pas un produit comme les autres »⁵⁰. Il lance ce qui est devenu depuis un véritable slogan repris continuellement par tous les acteurs favorables à un traitement exceptionnel de l'audiovisuel et forge les fondements d'une nouvelle norme internationale pour la culture.

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Entretien avec un membre du cabinet Lang, Paris, CNC, 24 septembre 1999.

⁵⁰ Lang Jack pour *Le Monde*, 11 décembre 1981.

1.3 Qui finance la culture aujourd'hui en France ?

Le Ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exercer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.⁵¹

C'est sans doute également parce que l'état a toujours été très interventionniste que cette réputation de financeur principal sinon exclusif de la culture a perduré : au-delà du financement traditionnel, c'est le rôle de régulateur et la place prise par l'action publique qui sont surtout des spécificités françaises, et qui ont d'ailleurs permis de soutenir la diversité et la richesse de la création artistique en France. Toute la culture en France est fondée sur un système de régulation, et continue à l'être. On dénombre aujourd'hui tout une série d'aides, d'incitations, de soutiens, d'avantages, voire d'obligations.

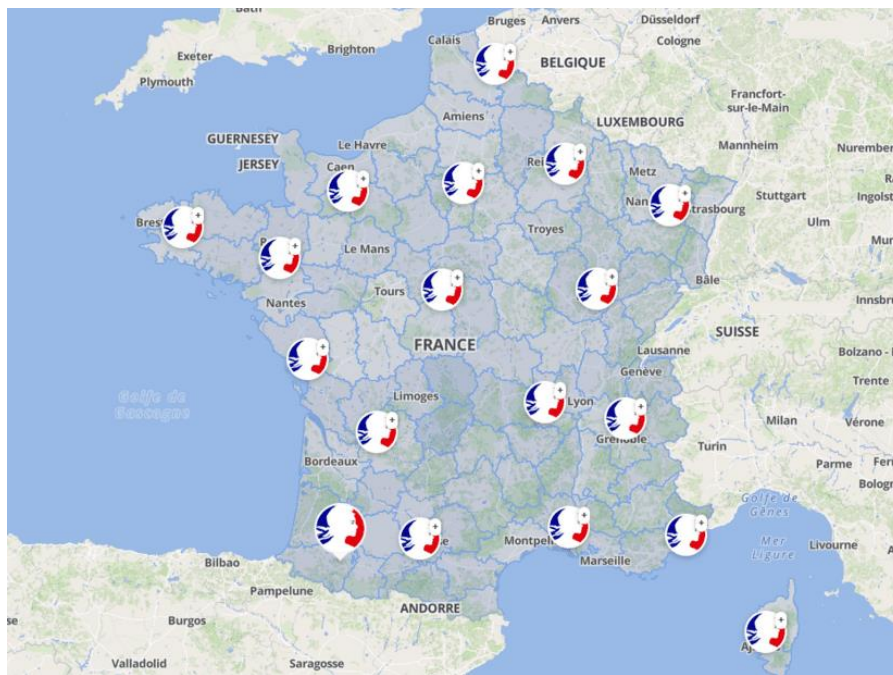


Fig. 5 Le ministère de la Culture développe ses politiques culturelles sur l'ensemble du territoire, par l'action des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et des directions des affaires culturelles (DAC) dans les territoires ultramarins. Source : <https://www.culture.gouv.fr/Regions>

Tout d'abord, pour le consommateur, on remarque taux de TVA réduits, prix attractifs pour le théâtre subventionné ou pour certains musées. Deuxièmement, pour les différentes filières, il y a : prix unique du livre, taxes spécialement affectées, avance sur recettes pour permettre

⁵¹ Discours de Jack Lang lors de la conférence du 10 mai 1982.

l'existence d'un cinéma d'auteur, régime des intermittents. Ensuite, on peut souligner l'existence de quotas de diffusion de fiction française et obligation de financement du cinéma pour la télévision, quotas de variété française à la radio, obligations de captation de spectacle vivant pour l'audiovisuel... Enfin, autre exemple de l'intervention publique contemporaine sous forme d'incitation, le dispositif de la loi Aillagon sur le mécénat⁵², qui mérite d'être mentionné, puisque du point de vue de l'état, l'argent investi dans le mécénat est par voie de conséquence un manque à gagner sur les recettes fiscales.

Le 1% pour la culture revendiqué par Jean Vilar et mis en place sous l'impulsion de François Mitterrand et de son ministre de la culture Jack Lang à partir de 1982 a été un rêve, une révolution, puis un acquis que personne ne songerait à mettre en cause aujourd'hui, même si le financement de la culture est redevenu un sujet de débat et de préoccupation après la crise financière et économique du 2008-2009. Le budget de la culture a été doublé entre les années 1970 et les années 1980, on aurait donc pu croire que cette « manne financière »⁵³ aurait permis, sur le long terme, des initiatives et une capacité d'interventions nouvelles. Cependant, les tensions sont plus vives que jamais quand il s'agit de négocier les budgets annuels de la culture, au niveau tant national que local, les contraintes sont fortes et les charges fixes en constante augmentation.

Nombreux sont les élus, à la tête d'exécutifs locaux, qui se plaignent de n'avoir d'autres choix que de reconduire subventions et dotations, sans aucune marge de manœuvre, ni capacité d'intervention nouvelle, sans même parler de l'incompréhension que peut susciter une demande légitime de retour d'image pour la collectivité dont ils ont la charge. Mais surtout, ce que l'on néglige souvent lorsqu'on évoque le budget de la culture, et notamment ce fameux 1%, c'est que l'État et les collectivités territoriales se sont lancés depuis les années 1980 dans une politique dynamique de créateurs et de bâtisseurs sans équivalent depuis probablement l'Ancien Régime, mais que cette politique a un coût et des incidences considérables. Bien entendu, il ne s'agit ni de défendre une France qui serait recroquevillée sur son patrimoine, une France des cathédrales, ni de minimiser l'impact de cette politique de grands travaux sur le rayonnement

⁵² Le mécénat est l'action d'une structure ou d'une personne physique d'effectuer un don sans contrepartie en retour en direction d'une initiative d'intérêt général. Le mécénat est un acte philanthropique, c'est un don : en argent, en nature, en compétence. En contrepartie de ce don, le donateur pourra prétendre à un avantage fiscal.

⁵³ Morel-Maroger O., op. cit., p.125.

du pays, sur son attractivité et sur les retombées économiques vertueuses pour le tourisme et toute une industrie.

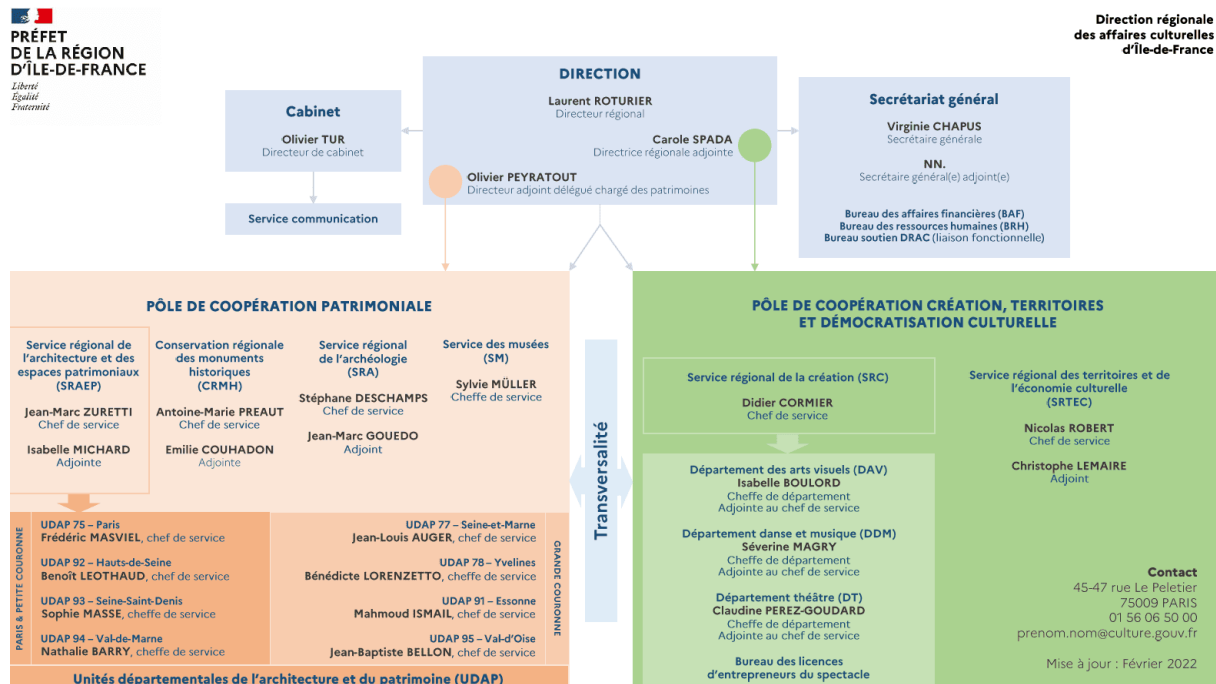


Fig. 6 Organigramme de la DRAC Île-de-France. Source : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Ile-de-France/Missions-Organisation/Organigramme-de-la-DRAC-Ile-de-France>

Donc, qui finance la culture aujourd'hui en France ? l'état, les collectivités territoriales, les ménages, les entreprises et fondations privées. En 2016, le budget du Ministère de la Culture et de la Communication est de 7,3 milliards s'euros, si on prend en compte le budget consacré à l'audiovisuel, qui est décomposé comme suit ⁵⁴:

- 2,9 milliards consacrés aux secteurs de la culture et de la recherche ;
- 0,5 milliards consacrés à la presse, à la diversité radiophonique, au livre et aux industries culturelles ;
- 3,9 milliards consacrés à l'audiovisuel public.⁵⁵

Lorsqu'on regarde le poids des collectivités dans le financement de la culture, on observe qu'elles contribuent à son financement à un niveau presque équivalent à celui de l'état :

- État (Ministère de la Culture, des Affaires étrangères, de l'éducation nationale et autres ministères compris) : 11,9% ;
- Collectivités territoriales : 10,8% ;
- Particuliers : 70% ;

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Ibidem

- Entreprises : 7,3%.⁵⁶

Le budget de la culture a connu un bond sans précédent entre 1981 et 1982, puis a progressé par la suite dans les mêmes proportions que l'ensemble du budget, se maintenant à un niveau représentant à peu près 1% du budget de l'état. Aujourd'hui, ce seuil symbolique fait l'objet d'un consensus de l'ensemble de la classe politique, et plus personne ne songerait à le remettre en cause. Guillaume Cerutti rappelle que :

Les budgets du Ministère de la Culture pèsent toujours environ 1% du budget de l'état. L'équilibre entre le soutien à la création, le patrimoine, les établissements publics, l'audiovisuel public reste la même année après année, et les charges fixes ou contraintes sont de plus en plus fortes, ce qui limite d'autant les initiatives nouvelles et donc la capacité pour un ministère à se différencier de son prédécesseur, qu'il soit de droite ou de gauche.⁵⁷

1.4 Grandeur et décadence de l'exception culturelle française

« Le terme « exception culturelle » prend racine dans un inconscient collectif qui confère à la culture française un universalisme forgé de longue date »⁵⁸

La tradition interventionniste de la France, saturée sous les années de politique culturelle de Jack Lang (1981-1986 et 1988-1993), a été fortement critiquée à partir de la fin des années 1980 sous l'accusation que « tout culture » nourrissait certains « ratés de la pensée », en créant la stérilisation de la création et la toute-puissance d'une bureaucratie étatique plus sensible à la rente qu'à l'harmonie du secteur du développement.

Il est utile de comparer les chiffres budgétaires nationales afin de mieux comprendre la situation actuelle :

- Sous la houlette d'André Malraux, de 1959 à 1968, le budget du Ministère varie de 0,3 % à 0,43 % du budget national ;⁵⁹
- les dotations au Ministère de la Culture et de la Communication progressent de 2,1 % en 2010 à près de 7,5 milliards d'euros, soit 154 millions d'euros de plus qu'en 2010 ;⁶⁰

⁵⁶ DEPS, chiffres 2010 (cité par Morel-Maroger Olivier, *L'économie de la culture*, Issy-les-Moulineaux Cedex, LGDJ Lextenso éditions, 2016).

⁵⁷ Coste Christophe, « La gauche et la culture – Débats », *L'œil magazine*, n. 679, mai 2015.

⁵⁸ Benhamou Françoise, « L'exception Culturelle. Exploration d'une Impasse », *Esprit* (1940-), no. 304 (5), 2004, pp. 85–113. <http://www.jstor.org/stable/24249484>

⁵⁹ Olivier Todd, André Malraux, Gallimard, 2001 (ISBN 978-2-07-042455-9), p. 435 (cité par Wikipedia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_\(France\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_(France))).

⁶⁰ « Le budget du ministère de la Culture en hausse de 2,1 % en 2011 » [archive], sur Le Point, 29 septembre 2010 (cité par Wikipedia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_\(France\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_(France))).

- le budget 2012 était de 7,4 milliards d'euros, en hausse de 0,9 %²¹ ;
- En 2013, le budget du Ministère était de 7,4 milliards d'euros, en baisse de 2 % par rapport à 2012 : 3,55 milliards d'euros pour le secteur de la culture, de la recherche et des médias et 3,83 milliards d'euros pour l'audiovisuel public.⁶¹

Cependant, un rapport d'avril 2014 de l'Inspection générale des affaires culturelles indique que la répartition des fonds alloués à la culture sur le territoire national est très inégale. En effet, la seule région Île-de-France, qui regroupe 18 % de la population française, bénéficie de 66 % de ces crédits totaux (cela monte à 77 % pour les crédits directement alloués par l'administration centrale). Le budget 2014 du Ministère de la Culture et de la Communication était de 7,26 milliards d'euros : 2,69 milliards pour la culture et les études culturelles (-2%) et 4,56 milliards pour les médias, la lecture et les industries culturelles (-2,1%).⁶²

L'expression « exception culturelle » découle de l'idée que la culture appartient au domaine d'exercice de la sphère publique, relevant de cette sorte « d'État-providence culturel » qui se met en place dès les premiers moments de la Révolution française : la culture, bien social irréductible, requiert des financements publics et des régulations étatiques. Sur ce point, on ne peut que constater l'extraordinaire continuité qui caractérise l'exception française et, comme on a observé, le protectionnisme en faveur de l'audiovisuel n'en est qu'un des multiples côtés. Néanmoins, actuellement la politique culturelle semble avoir atteint une impasse.⁶³ Un sondage du 2003, montre que 65 % des Français considèrent l'exception comme désormais menacée. Comme l'illustre l'économiste Françoise Benhamou dans son essai « L'exception culturelle. Exploration d'une impasse », différents signaux, qui appartiennent à des domaines tout à fait distincts, témoignent de cette paralysie.⁶⁴

Le premier signe qu'a retrouvé Benhamou concerne principalement la sphère publique et se déroule au cours de l'été 2003, avec le conflit des intermittents du spectacle. La réforme souvent annoncée et toujours reportée du régime de l'intermittence, qui permet aux artistes et techniciens de l'audiovisuel et du spectacle vivant de bénéficier d'une assurance chômage entre deux contrats, dès lors qu'ils ont totalisé un certain nombre d'heures dans les mois qui précèdent, conduit à un véritable séisme dans le monde culturel. Sans doute indispensable mais mal programmée, trop peu expliquée et imparfaitement élaborée, l'adoption de la réforme conduit à

⁶¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_\(France\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_(France))

⁶² « Budget » [archive], sur culture.gouv.fr (cité par Wikipedia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_\(France\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A8re_de_la_Culture_(France))).

⁶³ Benhamou F., « L'exception Culturelle. Exploration d'une Impasse », cit.

⁶⁴ Ibidem

l'annulation en cascade de la quasi-totalité des festivals d'été. Même ceux qui avaient décidé l'annulation, artistes et directeurs de festivals motivés par un esprit de combat, se voient plongés dans une sorte de désespoir. De cet épisode encore inachevé, il ressort le sentiment de l'épuisement d'un système.



Fig. 7 Grèves et manifestations des intermittents du spectacle pendant l'été 2003 dans toute la France, provoquant l'annulation de nombreux festivals et manifestations culturelles.

Le deuxième épisode indiqué par l'économiste se présente presque dans le même temps et concerne la régulation des industries privées : le monde plutôt feutré de l'édition se divise au sujet de l'avenir du pôle éditorial de Vivendi. Les pouvoirs publics s'en mêlent sans rien aider à régler, et la solution finalement adoptée met en question l'un des fondements de la notion d'exception culturelle, en démontrant qu'il n'est pas nécessairement besoin de faire appel à des règles spécifiques pour traiter des questions économiques qui se posent dans le champ des industries culturelles.⁶⁵

En troisième lieu, elle cite l'épisode qui voit le président Chirac, devenu porte flambeau des grandes causes internationales, obtenir de l'Unesco l'inscription de la notion de diversité culturelle parmi les grands principes qui président aux décisions de cet organisme. En soi, la cause est valable et le combat louable, mais elle témoigne aussi du constat implicite du recul de la politique de l'exception et de la volonté d'opérer un glissement qu'on ne saurait interpréter comme un simple changement de terminologie. On est cette fois dans la sphère de la régulation internationale des échanges culturels.⁶⁶

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Ibidem

En raison des événements mentionnés, on relève que la politique culturelle oscille en France entre deux acceptions : celle de l'exception française, qui met l'impératif de préférence nationale à l'avant de toute réflexion, et celle de l'exception culturelle, qui n'est pas seulement française, et qui prend racine dans le constat de la nature spécifique des biens et des services culturels.

Pour l'économiste de la culture Benhamou, cette politique souffre de nombreuses limites. En particulier, elle reproche au Ministère d'avoir subventionné sans discernement, par conséquent une abondance de « créateurs » qui ne peuvent pas vivre de leur métier, sont dans la précarité. Elle ajoute que la démocratisation de la culture est un échec complet : si les subventions culturelles ont augmenté, ce n'est qu'au bénéfice des cadres et des professions intellectuelles⁶⁷. Pour Benhamou : « l'idéal de l'excellence pour tous a cédé le pas à l'idéologie sous-jacente des années Lang du rap pour tous et de l'excellence pour quelques-uns »⁶⁸. En d'autres termes, la politique de l'exception culturelle consacre la non-démocratisation.

Pour l'économiste Tyler Cowen, l'exception culturelle française a pour but de « protéger » les industries culturelles nationales. Selon lui, les périodes de plus grande fécondité du cinéma français sont les périodes où justement l'État est très peu intervenu la production cinématographique nationale. Il cite les années 1920-1930 comme exemple, il note : « Le monde du cinéma français était si cosmopolite que la propagande de Vichy en a souvent dénoncé le caractère insuffisamment français »⁶⁹. Les années 1920-1930 sont une période de très forte expansion du cinéma dans plusieurs pays, car elles voient l'arrivée du cinéma parlant, grâce à de nouveaux procédés techniques, ce qui amène la construction de nouvelles salles en grand nombre. Selon Cowen, en mettant en place les premières politiques de protection de l'exception culturelle française, le gouvernement de Vichy n'a eu comme seul effet que d'affaiblir la qualité de la production cinématographique. En garantissant aux films français subventions et marché captif, la politique culturelle française n'a fait que tuer le dynamisme des réalisateurs :

Il est faux de croire que le protectionnisme culturel renforce la cause de la diversité des cultures. Les produits protégés perdent non seulement leur attrait concurrentiel, mais plus encore leur dynamisme artistique. [...] La véritable diversité culturelle découle de l'échange

⁶⁷ Françoise Benhamou, *Les dérèglements de l'exception culturelle*. Paris, Éd. Le Seuil, coll. La couleur des idées, 2006.

⁶⁸ Benhamou F., « L'exception Culturelle. Exploration d'une Impasse », cit.

⁶⁹ Cowen Tyler, *L'État et le cinéma français : Chronique d'une liaison dangereuse*, Reason, juillet 1998 (cité par Benhamou Françoise, « L'exception Culturelle. Exploration d'une Impasse », *Esprit* (1940-), no. 304 (5), 2004, pp. 85-113.

des idées, des produits et des influences, et non pas de la volonté d'assurer le développement en champ clos d'un unique style national.⁷⁰

Constamment remise en cause, l'exception culturelle est-elle un leurre, un combat d'arrière-garde dans lequel la France est condamnée à rester isolée ? S'agit-il d'une stratégie purement défensive que la convergence des économies et les évolutions technologiques remettront fatalement en cause à plus ou moins long terme ? Défendre l'exception culturelle, c'est sans doute souscrire à l'idée que la fragilité des industries culturelles justifie, plus que dans n'importe quelle autre activité, la protection des pouvoirs publics. L'exception culturelle se voit entravée désormais par le plafonnement des moyens publics, sa légitimité s'oppose à l'élargissement et à l'évolution du domaine d'activité de la culture, qui altère la portée du thème de la spécificité dont c'était le point focal, et sa réorientation vers l'objectif de diversité en affaiblit le programme. On est ici sans doute au terme d'un système, et on entre dans un nouveau temps de la politique culturelle française.

⁷⁰ Ibidem

2. LE CINÉMA : UN ART ET UNE INDUSTRIE FRANÇAIS

« Le cinéma est avant tout occasion de négoce où l'art peut parfois retrouver ses exigences à condition qu'elles coïncident avec les préoccupations comptables de cette industrie »⁷¹

Après avoir exploré l'histoire et les principales caractéristiques de la primauté française dite exception culturelle, on peut affirmer que trois sont les manifestations de cette unique politique culturelle dans le domaine cinématographique et audiovisuel : en premier lieu le fonctionnement de l'industrie cinématographique française et ses modalités de financement, en second lieu la valorisation du patrimoine, qui se traduit dans le cinéma avec les cinémathèques, enfin l'importance du rôle des festivals.

Le 28 décembre 2020, le cinéma a fêté ses cent vingt-cinq ans. Le septième art est encore très jeune et il faut se souvenir que la première séance publique payante, dans le salon indien du Grand Café à Paris, ne concrétisait pas seulement des années d'inventions autour de l'image animée, mais surtout elle marquait le modèle de consommation collective d'une œuvre artistique et de sa reproduction.



Fig.8 Le Grand Café de Paris où le 28 décembre 1895 un petit groupe de trente personnes se rassembla pour assister à la magie des images en mouvement.

⁷¹ Bonnell R., « L'initiative culturelle en économie de marché : le cinéma français depuis 1945 », thèse pour le doctorat de Sciences économiques paris-I, 1976 p. 800.

Le cinéma se développe comme forme artistique populaire et il devient l'une des plus ouvertes en termes de diversité de publics, jusqu'à l'avènement de la radio et de la télévision. Cette dernière se présente comme un concurrent direct pour la diffusion des films et marque l'entrée du cinéma dans une nouvelle ère : la séparation d'un contenu (le film) et de son support d'origine (la salle) au profit d'une multitude de canaux et d'acteurs de distribution et de diffusion. Si les contenus se sont toujours adaptés aux médias, la multiplication des médias n'implique pas uniquement la possibilité de nouvelles transmissions, il s'agit d'un changement plus large qui concerne les équilibres économiques du cinéma.

En 2014, la France a produit 258 films, dont 50 premières œuvres, avec une audience totale de 208 millions. Ces chiffres inégalés en Europe placent la France en quatrième position des producteurs de film, derrière l'Inde, la Chine et les États-Unis.⁷²

Ce dynamisme est le fruit d'une politique publique permanente qui a réussi à concilier les deux côtés du cinéma : son caractère industriel et son valeur artistique, reflétant ainsi la volonté populaire que le cinéma soit reconnu à l'époque comme « le Septième Art ». Ce modèle français singulier a une longue histoire de développement graduel et de longue haleine, qui a ses avantages mais aussi ses limites. Il est donc très important de capter l'esprit des politiques publiques dans le cinéma français, ce qui le distinguera et l'imprimera à jamais dans l'histoire du cinéma mondial.

nombre de films	2009	2010	2011	2012	2013	2014
films d'initiative française	182	203	207	209	209	203
films à majorité étrangère	48	58	65	70	61	55
total	230	261	272	279	270	258

Source : CNC.

investissements totaux (M€)	2009	2010	2011	2012	2013	2014
films d'initiative française	927,48	1 112,15	1 128,28	1 065,68	1 020,18	799,18
films à majorité étrangère	171,20	326,86	260,76	276,65	234,72	194,95
total	1 098,68	1 439,01	1 389,03	1 342,33	1 254,90	994,13

Source : CNC.

investissements français (M€)	2009	2010	2011	2012	2013	2014
films d'initiative française	851,99	1 018,55	1 010,03	966,95	932,46	753,24
films à majorité étrangère	39,89	71,19	52,89	58,63	50,67	44,20
total	891,87	1 089,74	1 062,92	1 025,58	983,13	797,44

Source : CNC.

investissements étrangers (M€)	2009	2010	2011	2012	2013	2014
films d'initiative française	75,50	93,60	118,24	98,73	87,72	45,94
films à majorité étrangère	131,32	255,67	207,87	218,02	184,05	150,75
total	206,81	349,28	326,11	316,75	271,78	196,69

Source : CNC.

Fig. 9 Chiffres-clés sur la production de films français en 2014. Source : CNC.

⁷² La production cinématographique en 2014, bilan statistique des films agréés en 2014. Les études du CNC, mars 2015. https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2014_235139

Trois événements célèbres, étroitement liés, ont influencé la naissance du modèle français. Le premier est la formation de ciné-clubs dans les années 1920 (officialisés par l'état en 1949), alimentée par Louis Delluc, le père de la critique cinématographique qui, pourrait-on dire, a inventé la culture cinéphile. Cette démarche fonde une vraie pratique sociale cinématographique, qui a été déterminante pour la mise en place d'un programme d'aide publique aux cinémas. Une extension dans ce sens est la naissance, en 1955, de l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE), à l'initiative des exploitants et des critiques, qui regroupe les cinémas indépendants (il en existe aujourd'hui plus de 1 000, sans équivalent dans les autres pays du monde).

Le deuxième événement est la création de la Cinémathèque Française à Paris à la fin des années 1930. Son directeur, Henri Langlois, fait de l'institution une sorte d'école de formation et de réflexion sur le cinéma, qui nourrira des générations de cinéastes, critiques, historiens et théoriciens. C'est aussi lui qui concrétisera le « rêve » de Malraux de faire du cinéma un art, et il lancera, comme d'autres, un mouvement de protection du cinéma, constituant ainsi un héritage cinématographique. Ainsi, la France sera le premier pays à créer des archives des films américains.



Fig. 10 La Cinémathèque française à Paris.

Le dernier facteur de développement du modèle français est le succès, et surtout, l'influence des revues publiées dans les années 1950. *Les Cahiers du Cinéma* et *Positif* promeuvent le cinéma d'auteur, un nouveau terme qui n'est pas seulement le melting-pot flou de Nouvelle Vague mais aussi la fameuse politique des auteurs des années 60, le ferment du mouvement de renouvellement et d'autonomie du cinéma.

Avec la création du Ministère des Affaires Culturelles, en 1959 sous la direction d'André Malraux, le gouvernement français reconnaît officiellement le cinéma comme un art. Pour le bon fonctionnement de la filière et sa continuité, le ministre institue la Taxe Spéciale Additionnelle (TSA), qui est toujours en vigueur aujourd'hui et s'élève à 10,72% du prix du billet de cinéma.⁷³



Fig. 11 André Malraux avec Henri Langlois à l'inauguration du Musée Maison de la culture du Havre, 24 juin 1961. Photo de Michel Roi.

Ce système de taxation, que les États-Unis cherchent à éliminer dans les traités définissant les accords commerciaux, soutient l'ensemble de la chaîne de l'industrie cinématographique (production et distribution de films, restauration, archivage, remise à neuf des salles et du matériel de cinéma, éducation à l'image animée).

En 1959, en signant deux décrets, Malraux crée l'un des noyaux du fonds de soutien, l'avance sur recettes. Cette aide sélective aux projets, basée sur des critères de qualité, représente signal fort en direction d'un plus grand nombre de films d'art et d'essai. Créée à l'origine pour encourager le cinéma, elle est devenue des décennies plus tard l'installation la plus emblématique de l'exception culturelle.⁷⁴

Ce système d'autofinancement du secteur cinématographique s'est développé en France au cours des soixante dernières années, il a permis le maintien d'une production indépendante en France (réseau des salles Art et Essai, Groupement National des Cinémas de Recherche) comme au niveau européen (système de soutien à la coproduction, aide à la distribution, Fonds Sud

⁷³ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 66.

⁷⁴ Morel-Maroger O., op. cit., p. 124.

Cinéma, etc.). Grâce à la mobilisation de nombreux acteurs de la culture, et sous la bannière de l'exception culturelle, la France parvient à maintenir son système d'aide au cinéma.

Parmi les industries culturelles, le cinéma bénéficie incontestablement du plus grand nombre d'aides, et en particulier de l'avance sur recettes. Créée en 1960, l'avance sur recettes consiste en un prêt sans intérêt pour les producteurs, sur les résultats d'exploitation des films sélectionnés par les commissions du Centre national de la cinématographie (CNC). Cette aide est plafonnée à 16,6 % du financement total du film lorsque le devis dépasse les 7 millions d'euros. A ce titre, l'avance sur recettes constitue un « coup de pouce supplémentaire » pour les premiers films ou pour ceux des producteurs indépendants, dont les budgets sont plus modestes.⁷⁵

Le CNC, grâce à la distribution d'aides automatiques et sélectives, joue un rôle essentiel dans la diversité et la richesse du secteur cinéma et de l'audiovisuel. Ainsi, des centaines de projets et d'œuvres sont soutenus chaque année et se concrétisent grâce ou avec le concours du CNC. Pour le cinéma, les aides prennent principalement les formes suivantes : création, production, diffusion et actions en faveur de la conservation et de la restauration du patrimoine cinématographique. Pour autant, certains considèrent que les résultats obtenus ne sont pas à la hauteur de l'investissement, par exemple René Bonnell, dans son rapport rendu en janvier 2014 à la ministre de la culture Aurélie Filippetti, relève qu'en dépit de ces mécanismes de soutien, « les deux tiers des films français n'atteignent pas 1000 000 entrées. Et 47% des films totalisent moins de 20 000 entrées. Le nombre d'échecs en salles est dix fois plus important que celui des succès »⁷⁶.

À partir de ce constat, Bonnell propose de faire sortir certains films à petit budget en vidéo, comme aux États-Unis. Il précise que : « Il serait temps de considérer que diffuser un film sur un écran haute définition de télévision peut équivaloir à la projection dans certaines salles, où ne viendra qu'une poignée de spectateurs ».⁷⁷ Au-delà des aides, le crédit d'impôt, qui permet aux sociétés de production de cinéma ou de l'audiovisuel de déduire de leur imposition 20% de certaines dépenses, est une incitation efficace à relocaliser, ou à ne pas délocaliser, certains tournages. Par ailleurs la CNC mène d'autres actions, telles que la coopération avec les collectivités territoriales sous la forme des conventions pluriannuelles avec les régions qui

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Bonnell R., « Le financement de la production et de la distribution cinématographique à l'heure du numérique, rapport remis à la ministre de la culture et de la communication », janvier 2014 (cité par Morel-Maroger Olivier, *L'économie de la culture*, Issy-les-Moulineaux Cedex, LGDJ Lextenso éditions, 2016).

⁷⁷ Ibidem

visent à faire du secteur du cinéma et de l'audiovisuel un pôle de développement culturel et économique local. Toutes ces aides sont financées par le fonds de soutien du CNC, qui est lui-même alimenté par trois taxes directement affectées au CNC, pour un montant total de 665 millions d'euros. En premier lieu on trouve la taxe sur les entrées en salle (TSA), qui a rapporté 143,9 millions en 2014, ensuite, il y a la taxe sur les services de télévision (TST), qui arrive à 498,5 millions d'euros, enfin la taxe sur la vidéo, qui est de 22,5 millions d'euros.⁷⁸

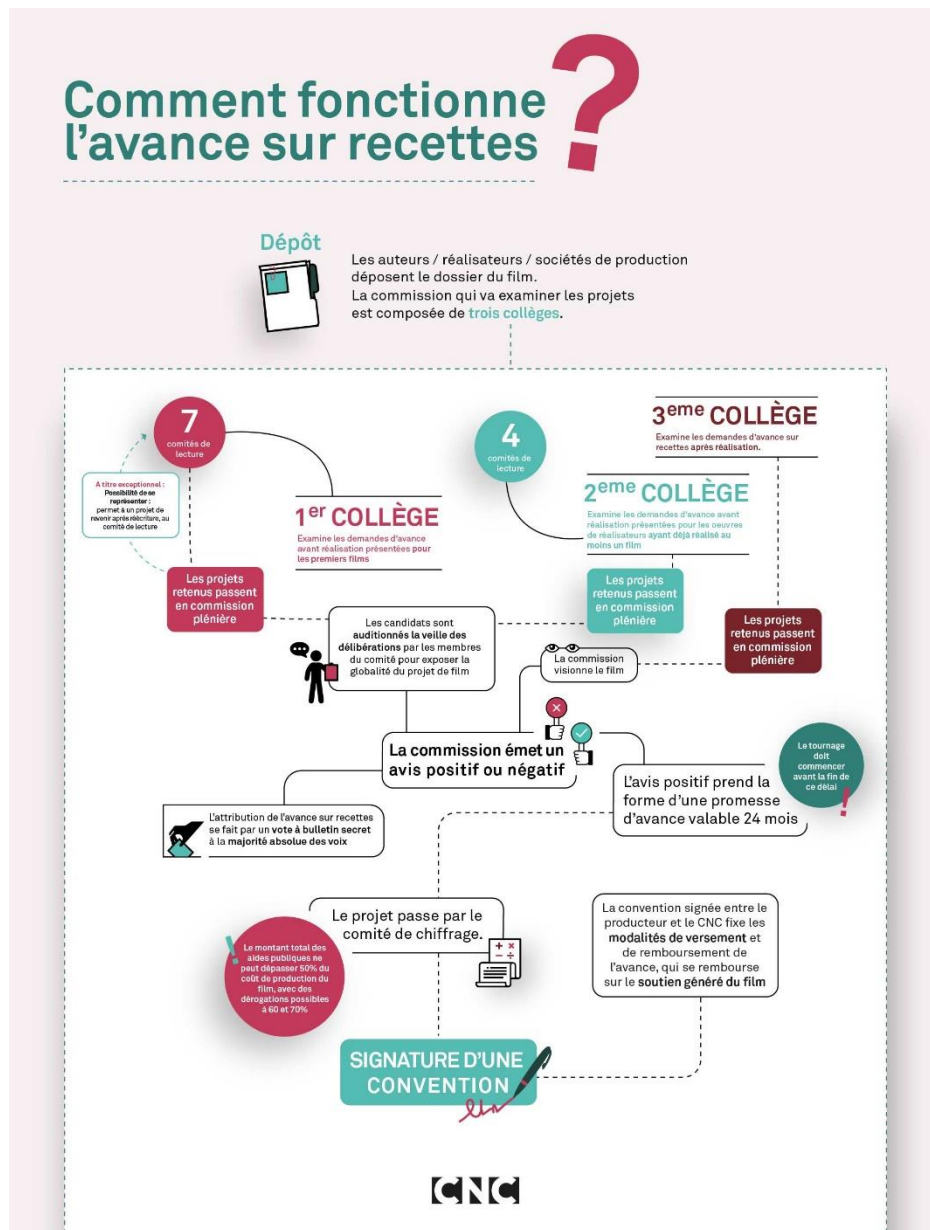


Fig. 12 Infographie montrant le fonctionnement concret de l'avance sur recettes.
Source : CNC https://www.cnc.fr/cinema/actualites/infographie---lavance-sur-recettes-decryptee_1118314

⁷⁸ Morel-Maroger O., op. cit. p.124.

2.1 La spécificité de l'économie du cinéma

« Par ailleurs, le cinéma est une industrie »⁷⁹

L'économie du cinéma est spécifique, elle est constituée d'une économie de la création, avec ses caractéristiques structurelles : place des talents, incertitude, cohabitation de grandes entreprises en situation d'oligopole et de petites sociétés, concentration de la consommation... En plus, elle correspond à la somme de deux économies très différentes, celle de la production et celle de la diffusion. Elle implique toujours un intérêt important des pouvoirs publics, qui prend des formes différentes selon les pays, en raison de la dimension culturelle du cinéma et de sa capacité à porter un *soft power*.⁸⁰

L'économie du cinéma a construit ses équilibres de manière évolutive et adaptative pendant plus d'un siècle, sans que ne soient jamais remises en cause ses caractéristiques structurelles, jusqu'à l'arrivée du numérique. Loin d'être seulement le changement technologique qui a transformé la pellicule en pixels, le numérique a introduit des nouvelles formes de consommation personnalisée, à domicile et sans contrainte de temps, et une globalisation de la diffusion. Ces changements, encore en marche, redéfinissent les règles de l'économie cinématographique.

On peut décrire l'économie du cinéma comme un circuit à trois étages constitués par le niveau de la production, celui de la distribution et enfin celui de l'exploitation.⁸¹ Après la conception du film par les auteurs, scénaristes et dialoguistes, le producteur réunit le budget nécessaire à sa réalisation. De manière plus détaillée, on peut dire qu'un producteur, qu'il soit français, américain, belge ou coréen, va « vendre » un film à des distributeurs nationaux (la France par exemple) ou régionaux (la Belgique francophone ou le Benelux) qui eux-mêmes le « vendront » aux exploitants de salles du pays ou du territoire concerné (France, Belgique francophone, Benelux...). Il ne s'agit pas exactement d'une vente mais plutôt d'une cession des droits de distribution ou d'exploitation. En effet, le processus de production du film suppose deux produits : une œuvre cinématographique et un ensemble des droits patrimoniaux ou « faisceau de droits ». L'économie du cinéma est fondée sur des droits de propriété, dès sa conception, le produit film fait l'objet de transactions financières, d'apports créatifs, de travail, qui se traduisent par une pluralité des contrats de droits de propriété intellectuelle, de droits du travail, de distribution, vente, diffusion... Le producteur se place au cœur d'un système qui articule des

⁷⁹ Malraux André dans un article paru dans la revue *Verve* en 1940.

⁸⁰ Chantepie P., Paris T., op. cit., p. 4.

⁸¹ Condé Michel, « L'Économie Du Cinéma », *Les Grignoux* Asbl, 2020.

activités techniques (scénario, postproduction, tournage) et des flux financiers (investissement initial, recettes issues de l'organisation segmentée de l'exploitation du film). Le producteur est, selon l'article 17 de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique : « la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre ». Le producteur cinématographique est donc le catalyseur du projet sur le plan artistique et financier, il gère les relations avec les différents intervenants (metteurs en scène, dialoguistes, techniciens, diffuseurs de télévision...) et surtout en amont prépare le montage financier du film.⁸²

Le producteur cède les droits du film pour un territoire donné à un distributeur qui lui-même cède les droits de projection à toutes les salles de cinéma du territoire concerné, en échange d'une rémunération. Cette rémunération est en principe basée sur le nombre de spectateurs qui verront ou qui sont susceptibles de voir le film et surtout sur le paiement d'un droit d'entrée : elle représente ainsi généralement un pourcentage du prix d'entrée. Pour chaque billet acheté par un spectateur, un pourcentage de la recette « remonte » au distributeur. (Ce pourcentage varie généralement entre 30 et 55% de la recette nette une fois déduites les taxes diverses.) Le distributeur va lui-même faire « remonter » une partie (très variable selon les contrats) de cette recette vers le producteur qui est ainsi rémunéré à son tour et qui peut ainsi se lancer dans la production d'un nouveau film...

Dans ses Mémoires, Charles Pathé s'attribue la paternité de la notion de distribution : en 1904, ayant eu l'idée de renoncer à la vente des films pour la remplacer par la location aux exploitants de salles, il crée un nouveau métier, celui de distributeur, loueur de films. Avec ce système de location, les bénéfices résultant du succès d'un film reviennent au producteur, contrairement à ce qui se passait auparavant.⁸³ Le niveau de la distribution peut sembler inutile et on pourrait penser que le producteur gagnerait à se rendre directement auprès des exploitants de salles. En revanche, le rôle du distributeur est indispensable. C'est le distributeur (ou plus généralement l'entreprise de distribution qui emploie plusieurs salariés) qui a des contacts l'ensemble des cinémas susceptibles de projeter le film en question. Et si l'on peut imaginer qu'un producteur connaisse son marché intérieur, ce n'est évidemment pas le cas pour les marchés étrangers, notamment les plus éloignés. Le travail du distributeur implique une grande partie administrative puisqu'il va recevoir de chaque salle un relevé du nombre d'entrées par semaine et la recette du film concerné, ce qui donnera lieu ensuite à une facturation et enfin à un

⁸² Farchy Joëlle, *Le cinéma Déchaîné. Mutation d'une industrie*, Paris, Presses du CNRS, Sociétés en mouvement, 1992, p.10.

⁸³ Ibidem

paiement au producteur, c'est-à-dire à une « remontée » d'argent. Il existe également une section logistique qui consiste à gérer les sorties de copies vers les salles de cinéma puis à leur rentrée. A ces fonctions plus classiques, s'ajoute celle d'une prise en charge de tous les problèmes de coûts liés à la sortie du film (financement de la promotion du film, matériel publicitaire). Dans cette fonction, le distributeur partage avec le producteur le risque réel inhérent à la sortie d'un film.⁸⁴

Les copies du film, à l'origine en pellicule argentique (35 mm) sont à présent numériques et sont envoyées aux salles soit sous forme matérielle (un disque dur) ou immatérielle (via les réseaux informatiques). Mais le plus important sans doute est le travail de promotion et d'édition qu'effectue le distributeur pour assurer une sortie adéquate de son film ou de ses différents films. L'édition consiste à anticiper et à (faire) fabriquer le nombre de copies suffisant en fonction de la taille du marché cible, mais également du potentiel du film. Un blockbuster américain exigera évidemment un plus grand nombre de copies qu'un film d'art et essai pour un public de niche. Par ailleurs, cette édition comporte des adaptations nationales en fonction de la spécificité de chaque pays : en Belgique par exemple, dont la capitale Bruxelles est bilingue, il faut prévoir des versions sous-titrées ou doublées en français et en néerlandais. Le travail de promotion est sans doute plus évident : il s'agit d'organiser des visions de presse avant la sortie, de mettre en place des campagnes d'affichage plus ou moins importantes, de diffuser des bandes-annonces dans les cinémas mais également sur Internet, d'acheter des espaces publicitaires dans la presse papier ou en ligne, spécialisée ou généraliste... Enfin, une part essentielle du travail de distribution consistera à contacter les différents cinémas et à répartir les copies du film de la manière la plus efficace.⁸⁵

L'exploitant assure le lien entre le public, le film et les autres intervenants, puisque c'est lui qui gère la salle, accueille le public et reçoit la recette-guichet qu'il devra faire remonter au producteur et au distributeur. L'intérêt économique de l'exploitant est d'avoir un nombre maximal de spectateurs dans sa salle avec des films qui « marchent » bien. D'autre part, l'intérêt du distributeur est de garder ses films le plus longtemps possible en salle, même si la fréquentation baisse. Les distributeurs doivent, alors, faire face à la concurrence des films distribués par d'autres. Il y a d'ailleurs à certains moments (par exemple en automne quand la fréquentation des salles est maximale) trop de sorties prévues de films qui ne restent de ce fait que peu de semaines à l'affiche. Généralement, les exploitants des grands complexes regardent

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Condé M., op. cit.

le lundi les résultats des différents films dans leurs salles pendant le week-end et ils retirent ceux qui ont rencontré le moins de succès, pour mettre des nouveautés qu'ils espèrent plus rentables. Il est donc important pour chaque distributeur d'accompagner la sortie de ses films par un contact direct avec les exploitants de salles pour les convaincre de garder ses films à l'affiche ou simplement de les montrer (en période de saturation). Mais les salles de cinéma sont elles-mêmes différentes : il y a des salles dans les grandes villes et dans les petites, des complexes au centre-ville et des multiplexes en périphérie, il y a des salles anciennes et d'autres plus récentes, il y a des salles dites « commerciales » et d'autres considérées comme d'Art et Essai.

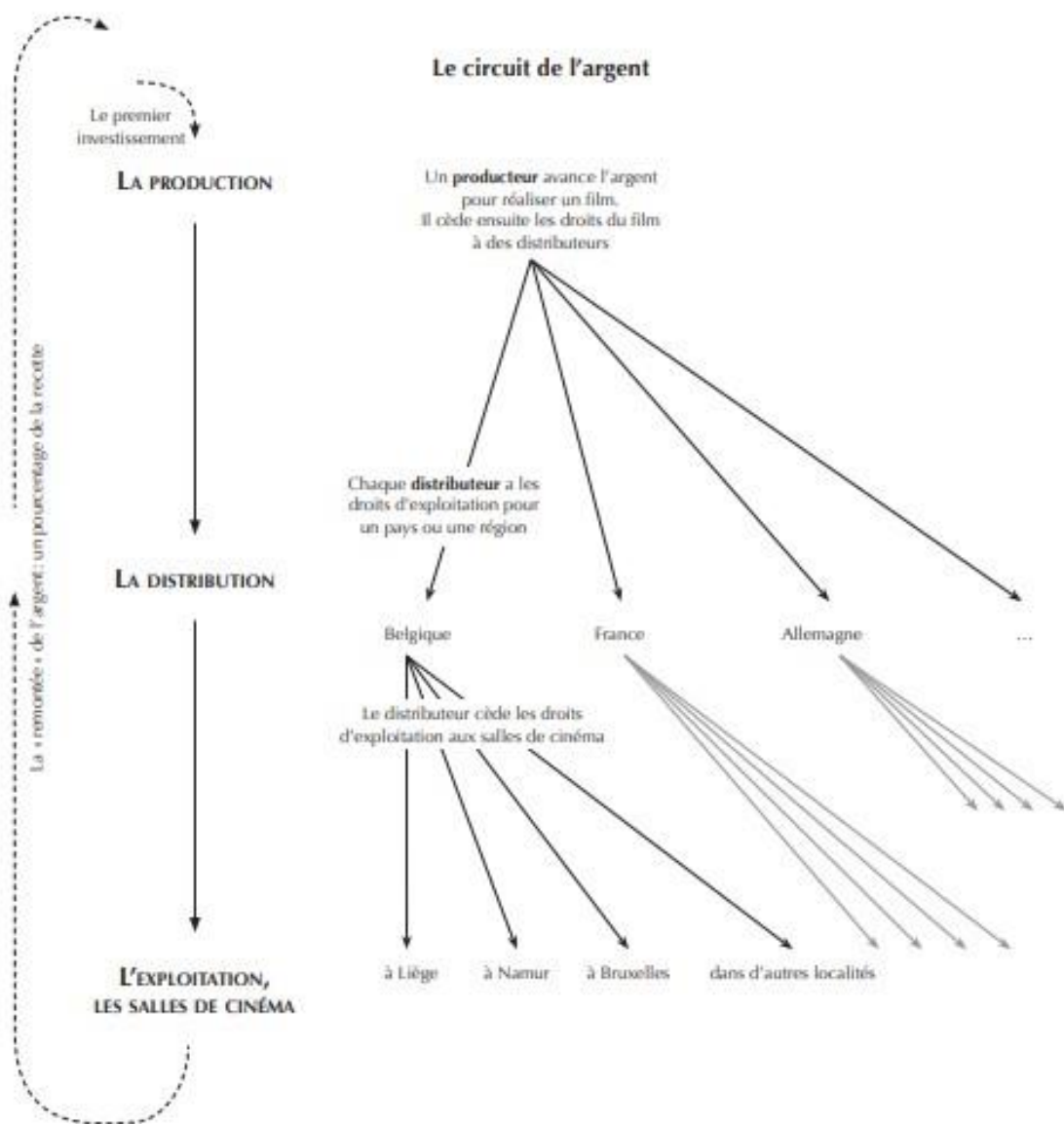


Fig.13 Schéma illustrant le circuit de l'argent dans l'économie du cinéma. Source : Condé Michel, *L'Économie Du Cinéma*, Les Grignoux Asbl, 2020.

Le parc des salles existantes est donc diversifié, et les distributeurs doivent en avoir une bonne connaissance ainsi qu'entretenir de bonnes relations avec elles pour diffuser leurs films dans les salles les plus appropriées et le plus longtemps possible : par exemple, il faudra négocier soit une sortie qui est susceptible d'être courte dans un complexe très populaire, soit une sortie plus longue dans un cinéma moins bondé.⁸⁶

Pour chaque film ont donc lieu des négociations entre distributeurs et exploitants, suivies de contrats concernant à la fois le nombre de semaines de projection garanties et les pourcentages de revenus alloués aux uns et autres. Si les canaux de diffusion constituent pour les films les différentes voies d'atteindre les publics et pour obtenir des revenus, en revanche les films constituent une ressource importante pour les différents exploitants. Contrairement à la production, l'économie des sujets de l'exploitation implique des charges fixes de nature différente, par exemple : loyer, frais d'énergie, personnel, investissement technique. Ainsi, l'objectif d'un exploitant d'une salle de cinéma est d'obtenir assez d'entrées payantes pour amortir ses coûts fixes. L'exploitation du film ne produit pas de coût supplémentaire puisque le paiement de la matière première, le film, se fait en général sous forme de pourcentage sur le prix du billet. Qui détermine alors la distribution des recettes ?

Il faut immédiatement souligner qu'il n'y a pas de réglementation générale à cet égard : c'est au terme de négociations commerciales plus ou moins longues que ce partage est fixé par contrat. Évidemment, certaines habitudes se sont instituées, dans certains pays comme la France, des « fourchettes » réglementent cette répartition, et, de manière générale, la concurrence entre les agents des différents niveaux fixe des moyennes de prix. Ainsi, si l'on considère le prix d'entrée payé par le spectateur dans une salle de cinéma en Belgique, 15 à 20% sont perçus à titre de taxes (TVA, taxes communales, droits musicaux payés à la Sabam), ce qui laisse une recette nette qui est partagée à 50 % environ entre l'exploitant et le distributeur.⁸⁷ La répartition peut être différente en fonction du succès du film, si un film remplit largement une salle, le bénéfice de l'exploitant augmente clairement, en revanche, le distributeur peut exiger un pourcentage plus important. Il existe ainsi un système de paliers en fonction de la moyenne de fréquentation annuelle de chaque salle : si le nombre de spectateurs pour un film dépasse cette moyenne, le distributeur recevra plus de 50% de la recette nette (cela augmentera souvent jusqu'à environ 55%). Cependant, si la fréquentation est inférieure, le système des paliers entraînera une baisse de la part du distributeur (jusqu'à 30%). Les contrats

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ Ibidem

peuvent également tenir compte de la durée d'exploitation d'un film qui, les deux ou trois premières semaines, verra la part du distributeur monter au-delà de 50% puis descendre en dessous de la moitié jusqu'à 35 ou même 30%.⁸⁸

Le quota du distributeur sera elle-même répartie entre les producteurs, et, là aussi, il y a de nombreux contrats possibles, dont le principe repose bien sûr sur le succès potentiel du film, que le distributeur ne connaît pas au moment de l'achat des droits du film, avant la sortie en salles. Si, comme on a déjà souligné, les maisons de production avancent l'argent nécessaire à la réalisation des films, elles sont obligées d'attendre la « remontée » de l'argent venant des salles : elles peuvent alors préférer recevoir directement une somme forfaitaire de la part du distributeur, un minimum garanti qui les protège également de l'incertitude d'un marché inconnu et qui poussera le distributeur à faire un maximum de travail de promotion. Cela n'exclut pas un partage des revenus des salles, mais il faudra alors attendre que ces recettes (ou plus exactement que la portion des recettes revenant au distributeur) aient dépassé ce minimum garanti : une fois que le distributeur a été remboursé, le partage commence.

En moyenne, pour un investissement total dans les films français de 802 millions d'euros en 2009, 451,4 millions auront été dépensés en rémunérations, 106,9 pour la technique et 30,4 pour le tournage. Les coûts de production de films se répartissent en effet en trois grands blocs : le premier (56,3 % du total) comprend les droits artistiques (dont les dépenses d'écriture), les rémunérations du personnel (y compris les producteurs) et les charges sociales afférentes, ainsi que les charges d'interprétation (11,4 % du total dont 6,8 pour les rôles principaux) ; le deuxième bloc (13,3 % du total) a trait à tous les aspects techniques de la production ; le troisième (30,4 % du total) rassemble les frais de tournage (décors, costumes, transports, assurance ...).⁸⁹ A ces coûts s'ajoutent les coûts de promotion, très variables d'un film à un autre. En moyenne, l'investissement publicitaire brut d'un film s'élevait à 561800 euros en 2006. L'affichage et la publicité dans les salles du cinéma sont les principaux supports de promotion. Plus le nombre des copies est important, plus les investissements publicitaires moyens par film sont élevés : 92 300 euros pour un film sorti sur moins de 50 copies, 2 millions d'euros en moyenne pour plus de 500 copies, on retrouve une logique de *winner-take-all*.⁹⁰ Notons enfin que le coût unitaire d'une copie argentique varie selon le nombre des copies

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Source de données : CNC.

⁹⁰ L'effet superstar est un phénomène économique étudié par Sherwin Rosen, à partir de la question suivante « Pourquoi un nombre réduit de personnes domine-t-il un champ économique en gagnant énormément d'argent ? ». Robert Frank et Philip Cook ont popularisé le débat sur les conséquences perverses de l'effet superstar dans un livre intitulé *The Winner-Take-All Society*. Ils y fustigent la société de marché où le gagnant « rafle la mise ».

prévu : il va 2000 euros pour un film disposant de moins de 10 copies compris entre 140 et 200, et 600 euros pour 500 copies et plus. La même décroissance s'observe pour les copies numériques, mais avec des couts bien moindres : 300 euros pour 1 à 19 copies, 150 euros pour 300 copies et plus.⁹¹

Tous ces enjeux économiques, financiers et juridiques rendent singulière la complexité de l'économie du cinéma.

2.2 Qu'est-ce qu'une Cinémathèque ?

« La cinémathèque naît à partir du moment où le concept d'art se substitue à celui du spectacle, et le film cesse d'être une valeur marchande aux manifestations immédiates et éphémères pour devenir, au même titre que les autres arts, un instrument culturel. »⁹²



Fig. 14 Les collections des films de la Cinémathèque Française.

Une cinémathèque est un organisme chargé de conserver, de restaurer et de mettre à disposition du public le patrimoine cinématographique, dans le but d'être un lieu de découverte et d'exploration de l'histoire du cinéma. En 1898, le photographe Boleslas Matuszewski est le premier à évoquer l'idée d'une archive cinématographique : « Il s'agit de donner à cette source peut être privilégiée de l'histoire la même autorité, la même existence officielle, le même accès

⁹¹ Benhamou F., *L'économie de la culture*, cit., p.80.

⁹² El Kenz Nadia, « Les premières cinémathèques », *Communication et langages*, n°108, 2ème trimestre 1996. pp. 80-93.

qu'aux autres archives déjà connues ».⁹³ Il limite sa vision aux films d'actualités, étant donné l'intérêt qu'il porte à l'éducation et à l'histoire, et il exclut les films de divertissement.

Entre 1900 et 1930, plusieurs tentatives et rudiments de cinémathèques naissent en Europe, aux États-Unis et en Russie. Un témoignage en est la « Photothèque-Cinémathèque Albert Kahn », qui a existé à Paris de 1906 à 1929. Par ailleurs, des archives militaires ont été créées en France, en Allemagne et en Grande-Bretagne après la Première Guerre mondiale. Ensuite, la cinémathèque de la ville de Paris, à vocation pédagogique, est créée en 1925.

Il faut, néanmoins, attendre les années 1930 et la prise de conscience de la destruction des films au moment du passage au parlant, car les films muets perdent toute audience commerciale, pour que les premières cinémathèques voient le jour. Henri Langlois (directeur de la Cinémathèque Française, pionnier de la restauration et de la conservation des films) va jusqu'à dire que : « l'art du muet a été ruiné en France par l'arrivée en 1930 d'un public qui détestait jusqu'alors le cinéma. Il a fallu quatre ans pour que l'art cinématographique l'emporte »⁹⁴.

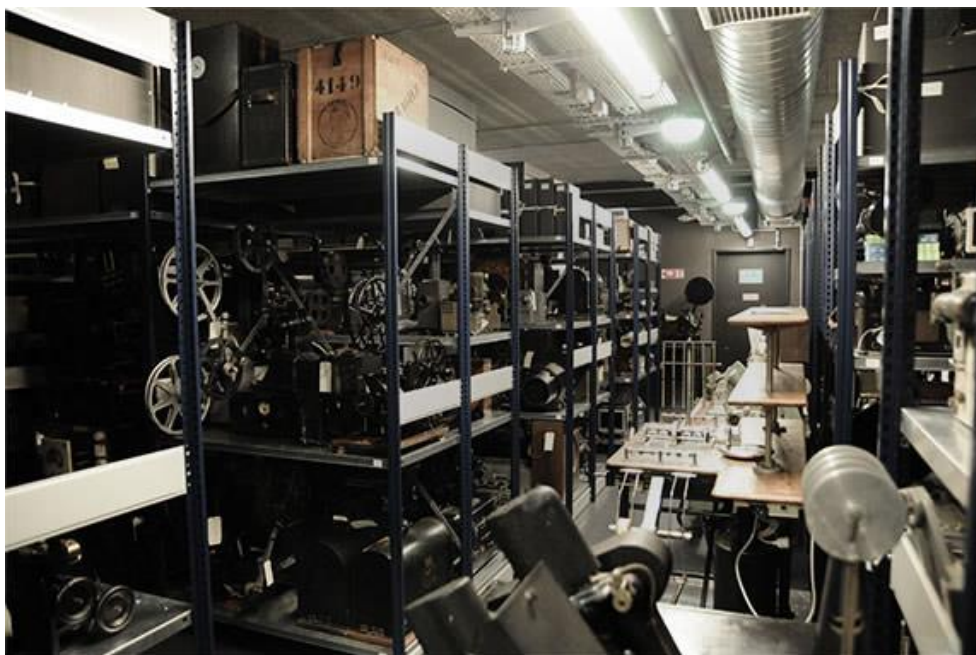


Fig. 15 Les collections d'appareils et de plaques de lanternes magiques à la Cinémathèque française.

En France, la presse cinématographique, notamment les revues *Pour vous* et *Cinémonde* se mobilisent sur le sujet. En 1932, *Pour vous* lance un appel à sauver les films : « Qui sauvera l'art cinématographique en lui assurant la durée à laquelle il a droit, consécration suprême et

⁹³ Matuszewski Boleslaw, « Une nouvelle source de l'histoire », Paris, 25 mars 1898, p. 6.

⁹⁴ « Entretien avec Henri Langlois », *Cahiers du cinéma*, n° 135, sept. 1962, p. 22.

indispensable ? »⁹⁵. L'article « Sauvons les films de répertoire » propose un programme visionnaire en quatre étapes : en premier lieu, la création d'une institution chargée de la recherche et du rachat de toutes bandes de valeur quelle que soit leur provenance, leur tendance ou leur époque. Deuxièmement, il invoque la création d'une cinémathèque, où sera gardée la bande originale ainsi que deux copies de celle-ci, et surtout, l'importance de cette bibliothèque consisterait dans la conservation non seulement des films, mais aussi de tout ce qui les accompagne : revues, photos, livres, articles, documents. Ensuite, la cinémathèque serait dotée d'une salle qui projetterait son répertoire, dans un ordre raisonné et intelligent, celui qu'on appellera plus tard « rétrospective ». Enfin, ce nouvel organisme doit faciliter la tâche des spécialistes aux techniciens qui veulent lui fournir des archives, y compris la possibilité de se faire projeter l'original du film étudié. En répondant à ces exigences de pointe, la première cinémathèque naît à Stockholm en 1933, suivi par le Reichsfilmarchiv à Berlin en 1934, puis la National Film Library à Londres et la Film Library au Museum of Modern Art de New York en 1935. Finalement, la Cinémathèque française voit le jour en 1936.

En 1938 est créée la Fédération internationale des archives du film, qui regroupe les institutions consacrées au patrimoine cinématographique. Lors de sa formation, la FIAF comptait 4 membres, Progressivement, ce sont environ 150 organismes situées dans 80 pays, qui adhèrent à la Fédération, disposant ainsi de son soutien, de ses conseils et des techniques développées pour récupérer, restaurer et montrer des films et des documents relatifs à l'histoire du cinéma, de ses débuts jusqu'à nos jours. Son rôle est également de faciliter la coopération entre les différentes archives.

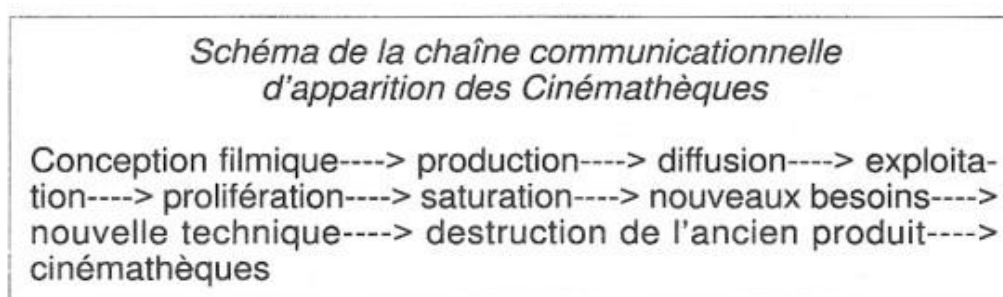


Fig. 16 Schéma de la chaîne communicationnelle d'apparition des cinémathèques. Source : El Kenz Nadia. *Les premières cinémathèques*. In: *Communication et langages*, n°108, 2ème trimestre 1996. pp. 80-93. <https://doi.org/10.3406/colan.1996.2680>

⁹⁵ Escoubé Lucienne, « Sauvons les films de répertoire », *Pour vous*, 31 mars 1932, p. 3.

Le 27 octobre 1980, la Conférence générale de l'UNESCO adopte le « Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images »⁹⁶ qui reconnaît la nécessité de conserver le patrimoine cinématographique : « Les mesures appropriées devraient être prises pour veiller à ce que le patrimoine d'images en mouvement bénéficie d'une protection matérielle satisfaisante contre les atteintes du temps et de l'environnement ».⁹⁷

La FCAFF, fédération des cinémathèques et archives de films de France, est composée de 19 cinémathèques régionales qui œuvrent à la collecte, la conservation et la restauration du patrimoine cinématographique.



Fig.17 Projection en plein air à la Cinémathèque de Toulouse.

Mais comment fonctionnent les cinémathèques en ce qui concerne la projection des films par rapport aux cinémas traditionnels ? Les cinémathèques bénéficient d'une exception au droit des auteurs : les autorités ont réglementairement accordé aux cinémathèques des exceptions au droit d'auteur en ce qui concerne la reproduction de ces œuvres, en reconnaissant l'importance de leur travail de conservation du patrimoine cinématographique. Actuellement, par exemple la Cinémathèque royale de Bruxelles effectue un important travail de numérisation des anciennes copies argentiques et elle les diffuse aussi, pour autant qu'elle n'ait pas d'objectif commercial et ne nuisent pas à l'exploitation normale.⁹⁸ Pour un certain nombre de films du patrimoine, la Cinémathèque Royale de Belgique peut également négocier avec les ayants droit une diffusion

⁹⁶« Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement », sur UNESCO, 27 octobre 1980. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ Condé M., op. cit.

plus large en direction notamment de salles d'art et essai comme celles des Grignoux⁹⁹. On se retrouve alors dans une situation de business habituelle, même si le travail de la Cinémathèque est reconnu et apprécié. Dans certains cas cependant, des ayants droits peuvent refuser toute cession parce qu'ils estiment que le prix proposé est insuffisant. Il faut rappeler, à ce propos, que toute diffusion publique, même gratuite, d'une œuvre cinématographique (ou plus largement artistique) est soumise au droit des auteurs et suppose l'accord des ayants-droits et souvent une rémunération plus ou moins importante. En Europe, ce droit s'applique généralement pendant 70 ans après la mort de l'auteur ou des auteurs, moment où les œuvres tombent dans le domaine public.¹⁰⁰

La France compte le plus grand nombre de cinémathèques au monde : 31 organismes, répartis entre cinémathèques membres de la FIAF, cinémathèques régionales et thématiques. En retraçant les principales étapes de cette histoire, une question se pose spontanément : pourquoi l'idée de cinémathèque prédomine-t-elle en France ? On peut supposer que c'est pour une raison historique, c'est-à-dire que l'apparition du cinématographe des frères Lumière s'est soit produite en France et cela justifierait une sensibilisation beaucoup plus grande pour la valorisation et la conservation du patrimoine cinématographique.

2.3 Le rôle des festivals en France

« La magie du mot festival et du dispositif est toujours présente »¹⁰¹

Selon les chiffres publiés par la SACEM (société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) en 2015, la France compte 2119 festivals, dont près de la moitié ont moins de dix ans d'existence. Chaque année, des festivals sont créés pendant que d'autres disparaissent. Plus du quart d'entre eux sont dédiés à la musique classique et contemporaine ou à l'art lyrique. La FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux), qui regroupe plus d'une centaine d'ensembles, précise que 27 % des concerts de ses membres sont donnés pendant les festivals. Enfin, un quart des festivals sont concentrés dans seulement trois régions : Île-de-France,

⁹⁹ *Les Grignoux* est une association sans but lucratif liégeoise de promotion et d'exploitation de films cinématographiques.

¹⁰⁰ Condé M., op. cit.

¹⁰¹ Négrier Emmanuel, dans Blanchard Sandrine, Fraissard Guillaume, « Emmanuel Négrier : La magie du mot festival et du dispositif est toujours présente », 02/07/2022 https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/07/02/emmanuel-negrier-la-magie-du-mot-festival-et-du-dispositif-est-toujours-presente_6133081_3246.html (consulté le 31/01/2023).

Auvergne-Rhône-Alpes et Provence-Alpes-Côte d'Azur. Ces régions sont donc très importantes pour leur bassin de population et en tant que zones d'attractivité touristique.¹⁰²

Quel est le rôle des festivals dans l'économie culturelle française ? On va essayer de répondre à cette question avant de passer à l'étude de cas du Festival du Film court en Plein air de Grenoble.

On peut définir un festival comme un événement à caractère festif, organisé à époque fixe et répété annuellement durant un ou plusieurs jours, autour d'activités liées au divertissement, au spectacle et à l'art. En France, le terme est utilisé pour la première fois dans le Nord du pays en 1829 et est associé au mouvement orphéonique, une fête de musique populaire à vocation caritative et politique devenue progressivement annuelle et laïque. Mot emprunté à l'anglais, lui-même issu de l'ancien français festival « de fête ; joyeux ; solennel », mot latin « festivus ».¹⁰³



Fig.18 Le Palais des Festivals où se déroule chaque année dans le mois de mai le festival de Cannes.

Le premier grand festival est créé à Orange et propose à partir de 1869 principalement des représentations théâtrales, mais aussi de l'art lyrique et de la musique. Il prendra le nom de Chorégies en 1902. Un second festival d'importance voit le jour en 1894 aux arènes de Béziers

¹⁰² Données SACEM et FEVIS (cité par Morel-Maroger Olivier, *L'économie de la culture*, Issy-les-Moulineaux Cedex, LGDJ Lextenso éditions, 2016.

¹⁰³ Festival <https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival>

mais son mécène et organisateur Castelbon de Beauxhostes fera faillite en 1928. Le troisième grand festival en France avant la Seconde Guerre mondiale est le Festival international de musique de Strasbourg créé en 1932. Après 1945 s'ouvre une nouvelle ère culturelle et les festivals se multiplient, celui d'Avignon est créé en 1947 et le Nice Jazz Festival, dans les arènes de Cimiez, l'année suivante. En ce qui concerne le cinéma, emblématique est la genèse du Festival de Cannes : la France ressent dès l'exposition universelle de 1937 le désir de consolider son prestige culturel en organisant une compétition internationale de films politiquement indépendante. Fondé le 1er septembre 1939 d'après une idée de Philippe Erlanger, soumise à Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-arts du Front populaire et Albert Sarraut, ministre de l'Intérieur, la première édition du Festival de Cannes est annulée en raison de la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. La vraie première édition du festival se déroule du 20 septembre au 5 octobre 1946 dans les salles du Casino municipal de Cannes, sur les volontés d'Erlanger, chef du service des Échanges artistiques au Ministère des Affaires étrangères, et de la confédération générale du travail (CGT) dont le réalisateur Louis Daquin est membre. Le Ministère des Affaires étrangères et la ville de Cannes ont la charge du financement. Théâtre romain de Vienne ou pinède en bord de plage à Juan-les-Pins, la recette du lieu à dimension touristique devient la valeur ajoutée. Le territoire français comprend aujourd'hui plus de 2 400 festivals de spectacle vivant et plus de 1 600 festivals de musiques actuelles.

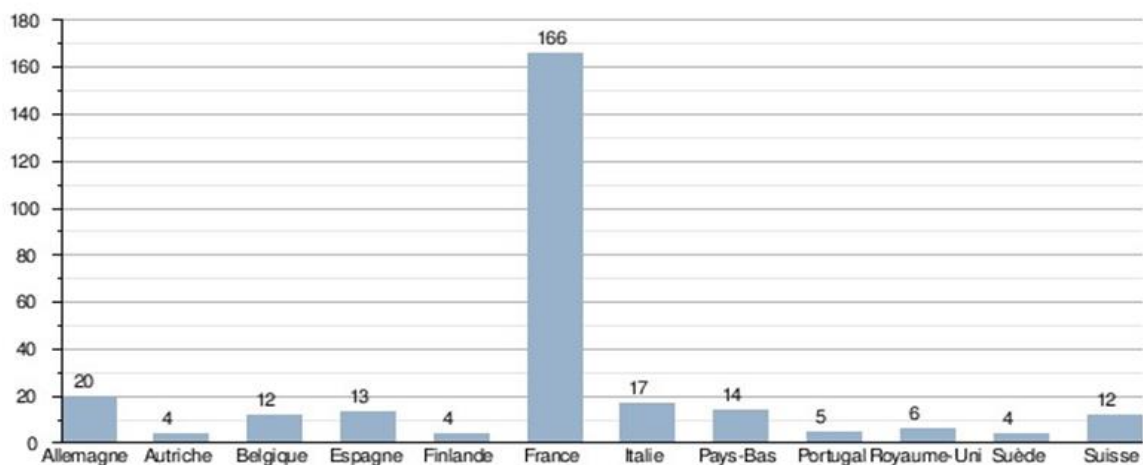
En France, l'« événementialisation » de la culture a d'ailleurs été l'un des principaux leviers de développement de la politique culturelle. C'est particulièrement vrai pendant les années Lang (1981-1993), au cours desquelles le sens de la fête devient partie intégrante d'une nouvelle légitimité culturelle, dont les résultats sont tangibles en termes de croissance et surtout de la permanence culturelle (nombre de compagnies ou de lieux culturels, actions culturelles des collectivités territoriales), avant d'apporter une contribution significative dans l'emploi artistique.¹⁰⁴

Le festival de cinéma est la première rencontre entre une œuvre, ses créateurs et son public. Parfois, ce sera la seule, si la rencontre échoue. C'est donc un moment clef de la vie d'un film. Ce moment d'exposition peut être violent. Pour le réalisateur et le producteur, la réaction du public à la présentation d'une œuvre peut être source d'une profonde remise en question ou d'un succès.

¹⁰⁴ Morel-Maroger O., op. cit., p. 125.

Le rôle des festivals de cinéma est double : chercher des trésors cachés et les promouvoir auprès du grand public. Ainsi, au niveau de la filière cinématographique, les festivals de cinéma se situent avant et/ou après la phase de la distribution de films : en aval de la production de films (moment de la création) et en amont de l'exploitation cinématographique (moment de la projection en salle). La plupart des festivals suivent une régularité annuelle ou biennale. Outre des questions d'organisation pratique, ce rythme permet de conserver un caractère exceptionnel à l'événement.

Généralement, les festivals de cinéma sont caractérisés par : une compétition des films, soumise à un jury, un marché de films, un système d'aide à la création (bourses, subventions, lectures de scénario, concours de projet...) et des événements parallèles aux projections des films (conférences et rencontres, colloques, ateliers ...).



Observatoire européen de l'audiovisuel, 1997

Fig. 19 Graphique montrant le nombre de festivals organisés dans chaque pays de l'Union européenne en 1997. Source : Observatoire européen de l'audiovisuel

Un rapport publié en 1997 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (dont la mission est d'établir des données statistiques comparées relatives à l'audiovisuel), montre que la France organise bien plus de festivals de films que les autres membres de l'Union européenne¹⁰⁵. Ainsi, chaque semaine, il se déroule quelque part en France un festival de cinéma et on retrouve au moins un festival de cinéma dans chaque grande ville française. Cannes, Deauville, Avoriaz, La Rochelle, Digne, Rennes, Cherbourg... Festivals en tous genres essaient à travers

¹⁰⁵ Les Festivals de cinéma [archive], *Cinémanageria*, (cité par Wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Exception_culturelle_fran%C3%A7aise).

l'Hexagone avec un vigueur étonnante depuis le début des années 1980. Paradoxalement, alors que la fréquentation cinématographique décline, le public se presse chaque année plus nombreux aux rétrospectives, hommages et cycles en tous genres. Créer un festival procède, en gros, de deux démarches rigoureusement opposées. Dans un premier cas c'est un lieu qui génère l'évènement, par exemple le Festival international du Film Fantastique d'Avoriaz. Dans le deuxième cas, c'est une volonté cinéphilique très forte, teintée de marginalité, qui induit le festival, généralement il s'agit d'une personnalité très forte, comme Jean-Loup Passek qui a initié le Festival International du Film de la Rochelle. Ensuite, le projet cherche à s'établir dans un endroit convivial, agréable, voire estival. C'est pourquoi on dénote, géographiquement, une majorité des festivals sur les littorales.

L'organisation de festivals est un moyen de créer des emplois, de stimuler l'activité d'entreprises locales, et de développer le tourisme (remplissage des hôtels et restaurants). Si le soutien des puissances publiques accordé à un festival s'inscrit bien dans le cadre de la politique culturelle française, c'est surtout un moyen de dynamiser l'attractivité des régions et des villes concernées. Enfin, il s'agit d'une manière de défendre la place de la France en tant que première destination touristique mondiale.

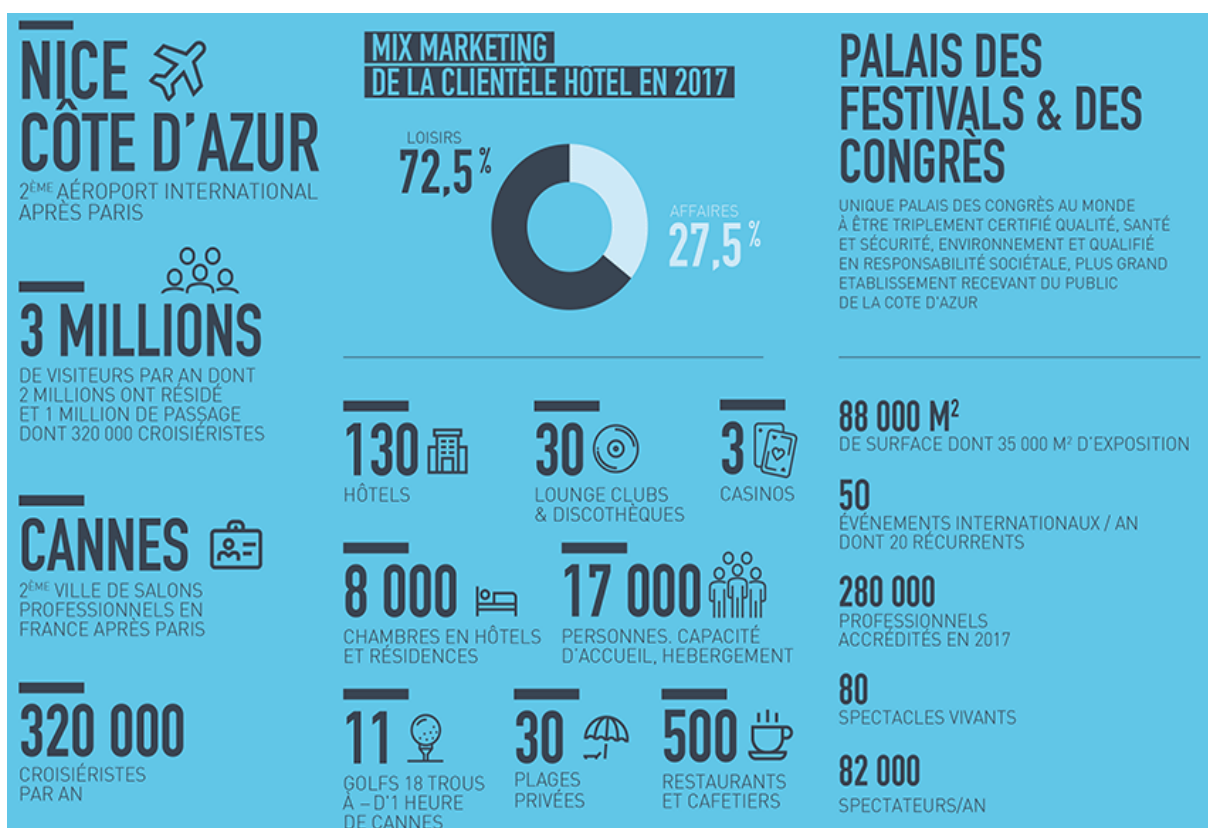


Fig. 20 Cannes et attractivité touristique, chiffres 2017. Source : Dossier de Presse « Cannes Tourisme » 2018, Statistiques de fréquentation 2017, Chambre de Commerce et d'Industrie, Direction du Tourisme, Observatoire du Tourisme, Rapport annuel du cabinet MKG Consulting « Bilan annuel hôtelier et touristique de Cannes 2017 » de mars 2018.

Le dynamisme du secteur festivalier français s'expliquerait aussi par une longue tradition de cinéphilie, par le rôle joué par les revues de critique de films (Positif, Les Cahiers du cinéma...) et par les politiques de soutien à l'éducation à l'image (par exemple : ciné-clubs impulsés par André Malraux). On peut donc affirmer que l'importance des festivals en France, en particulier des festivals cinématographiques, fait partie des caractéristiques de l'exception culturelle française.

Un réel phénomène de compétition a émergé entre les différents événements, en particulier l'été. La programmation est toujours une marque distinctive, tout comme la durée du festival (un festival de trois jours n'a pas le même impact qu'un festival d'une semaine). Mais pour pouvoir réaliser une manifestation de qualité, il est nécessaire de disposer de moyens financiers et humains à la hauteur de ses ambitions.

Si les liens entre festivals sont plus complémentaires que concurrentiels, si leur économie échappe largement aux logiques du marché, s'il est ainsi difficile de classer les festivals, la France peut vanter d'organiser les plus importants festivals de longs métrages (Cannes), de courts métrages (Clermont Ferrand) et de films d'animation (Annecy).

« La tendance est que les dépenses des festivals progressent plus vite que les recettes. L'emploi artistique augmente, mais la rémunération n'est pas tout à fait proportionnelle »¹⁰⁶.

Qui finance les festivals ?

1. Le financement public :

- L'état : la DRAC
- Les collectivités territoriales : municipalités, communautés de communes, métropoles, régions, départements, association régionales et/ou départementales

2. Le financement privé :

- Les OGC (organismes de gestion collective)
- Le mécénat
- Le sponsoring ou parrainage
- Le crowdfunding ou financement participatif

¹⁰⁶ Négrier Emmanuel, Jourda Marie-Thérèse, pour le compte de France Festivals (fédération qui regroupe 84 festivals de musique) et avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, « Les nouveaux territoires des festivals » : étude limitée aux secteurs de la musique et de la danse - menée en 2006 par deux chercheurs au CNRS, (Étude résumée dans l'article du *Monde*, Fabre Clarisse, "La santé fragile des festivals de musique et de danse" 30/12/2006, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/12/29/la-sante-fragile-des-festivals-de-musique-et-de-danse_850393_3246.html, consulté le 17/01/2023).

En 2003, une directive d'orientation nationale du Ministère de la Culture a déclenché un scandale selon lequel les festivals n'étaient plus une priorité de la politique ministérielle. Les services déconcentrés de l'État (DRAC, Direction Régionale des Affaires Culturelles) ont appliqué la directive de différentes manières, de sorte que le soutien de l'État au festival varie d'une région à l'autre. En 2006, une étude a démontré qu'il n'y avait pas un recul d'aide de l'État. En revanche, il s'était recentré sur un nombre limité de grands festivals : « Si le nombre de festivals aidés est en constante diminution de 550 festivals en 1998 à 329 en 2004, le volume global d'aide se maintient autour de 5 % des crédits du spectacle vivant » soit 17,7 millions d'euros en 2004, et 20,2 millions d'euros en 2005.¹⁰⁷

Pendant une décennie, l'affaiblissement des politiques de soutien et les profondes coupes budgétaires ont été signalés et analysés comme un désengagement de l'État. Par exemple, le financement des festivals de musique représentait en moyenne 6 % des investissements des festivals en 2005, tombant à 4 % en 2008. Les festivals sont un pilier de l'exception culturelle, mais aussi de la « décentralisation culturelle », pour reprendre l'expression d'Emmanuel Négrier, faisant désormais partie de la Révision générale des politiques publiques (RGPP), qui vise à réduire les dépenses de l'État afin d'équilibrer le budget.

Par ailleurs, les festivals sont financés, par les collectivités locales, en premier lieu par les conseils généraux (départements) : ils attribuent 105 000 euros en moyenne par festival, dont le budget moyen se serait élevé, en 2006, à 570 000 euros.¹⁰⁸ Mais ces subventions sont extrêmement variables en fonction des festivals. Comme l'indiquait l'un de ses directeurs artistiques des Vieilles charrues au sujet de son festival : « Les subventions publiques ne constituent que 3 % du budget, sans aucun soutien du Ministère. L'autofinancement est la clé de voûte. La billetterie avec les recettes annexes couvre tous les frais ». ¹⁰⁹ Et il faisait remarquer que Les Vieilles Charrues dégageaient des profits, répartis entre la centaine d'associations de bénévoles qui les soutiennent.

Les organismes de gestion collective, OGC, sont des sociétés civiles constituées dans le but de percevoir et de reverser, aux artistes ou ayants droit adhérents, les droits d'auteur et redevances qui leurs sont dus au titre de l'exploitation de leurs œuvres. Par exemple : l'ADAMI (Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes), la SACD (Société

¹⁰⁷ Denis Jacques, « Entre démocratisation et commerce. Le grand cirque des festivals musicaux », *Le Monde diplomatique*, juillet 2010, p. 22-23 (cité par Wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival#%C3%89conomie_des_festivals).

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibidem

des auteurs et compositeurs dramatiques) et la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique). Les OGC délivrent des aides aux projets correspondants à chacune de leurs spécialités, elles le font de manière directe par le biais d'aides à la diffusion ou à la création, et de manière indirecte par le biais de dispositifs plus spécifiques à des projets (résidences, exportation, formation...).

Le mécénat est un don consenti par une entreprise privée à une association à but non lucratif pour soutenir des activités d'intérêt général. Il ne requiert aucune contrepartie directe et généralement, l'engagement envers l'association est prévu sur le long terme. Le mécénat est de plus en plus souhaité, « c'est la plus forte croissance constatée »¹¹⁰ entre 2002 et 2005. Avec une moyenne de 71 000 euros attribués en 2006 par festival, le mécénat se situait au quatrième rang des partenaires, derrière le conseil général, le conseil régional et l'intercommunalité.¹¹¹ Une chance pour les festivals les plus en vue mais, pour d'autres, une manne qui relève du « miracle ». De l'autre côté, le sponsoring ou parrainage est un appui financier ou matériel apporté à une association dans le but d'en tirer un profit direct. Il a un véritable caractère commercial, on peut le définir un investissement ou un échange « gagnant-gagnant »

Une nouvelle option est le financement participatif ou crowdfunding, forme de mécénat qui permet à des porteurs de projet de trouver des financements, majoritairement auprès du public privé. Il repose sur l'engagement de contributeurs qui décident d'accompagner un festival, particulièrement adaptée aux jeunes associations qui créent leur premier événement ou aux porteurs de projet plus ancrés et dont la notoriété permet de toucher un grand nombre de personnes. Pour mettre en place une campagne de financement participatif il est important de sélectionner une plate-forme internet adaptée aux objectifs et à la nature du projet, demander un fort investissement humain, soigner la présentation du projet et concevoir un plan de communication spécifique.

L'économie du festival génère des avantages économiques directs, reflétés dans le budget de l'événement, ainsi que des avantages indirects dans les domaines suivants : hôtellerie, restauration, transport, nettoyage, sécurité, alimentation et commerce en général, santé et action sociale, Poste et télécoms, associations socioculturelles.

La forte hausse des dépenses consacrées aux festivals s'explique par la conjonction de trois phénomènes : les coûts de communication dus à la course effrénée à la notoriété, une inflation

¹¹⁰ Négrier E., Jourda M. T., op. cit.

¹¹¹ Ibidem

des coûts artistiques due au recours de plus en plus fréquent aux célébrités pour « assurer la recette » et booster la popularité de la manifestation, enfin, une institutionnalisation des structures de fonctionnement.¹¹² En effet, réussir un festival est un vrai métier, qui couvre toute l'année. Le budget d'un festival repose donc sur trois composantes : les recettes propres (essentiellement issues de la billetterie), les subventions des collectivités publiques et le mécénat d'entreprises partenaires. Il n'y a pas de structure budgétaire idéale, étant donné la diversité de chaque événement. Il est clair que, plus la part des ressources propres est importante, plus la situation financière du festival est saine. Toutefois, il est évident que le poids des subventions publiques est très important pour les festivals de taille moyenne et conditionne la continuité de l'évènement.

¹¹² Hoog Emmanuel, directeur du Festival de poésie du Haut Allier, et fonctionnaire au ministère de la culture, « La France en festivals », 30/09/1991, https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/09/29/la-france-en-festivals_4037619_1819218.html (consulté le 12/01/2023).

3. LA CINÉMATÈQUE DE GRENOBLE

Fondée en 1962, développée par Michel Warren, la Cinémathèque de Grenoble est un lieu de conservation, de valorisation du patrimoine cinématographique ainsi que d'éducation à l'image. Il s'agit d'une association qui regroupe des professionnels du cinéma et des cinéphiles, ouverte au public intéressé par le septième art. Le patrimoine cinématographique implique la conservation d'éléments « film » et « non film ». Ses collections films comptent près de 8 500 copies argentiques (en 16mm et 35mm principalement), dont 3 500 courts métrages et également plus de 5 000 ouvrages consacrés au cinéma, plus de 200 titres de périodiques et de revues, dont les plus anciens datent de 1916, ainsi que des milliers de dossiers d'archives et près de 24 000 affiches.¹¹³



Fig.21 La Cinémathèque de Grenoble, rue Hector Berlioz 4.

¹¹³ Site web de la Cinémathèque de Grenoble <https://www.cinemathequedegrenoble.fr/> (consulté le 10/12/2022).

Chaque année, la Cinémathèque organise plus de 150 séances publiques, dont une centaine environ au cinéma Juliet Berto (salle municipale située à côté de la cinémathèque), qui sont régulièrement accompagnées de rencontres avec des professionnels et des universitaires. Une vingtaine de séances « hors les murs » sont également organisées dans la région, principalement en Isère. La Cinémathèque développe de nombreuses activités d'éducation à l'image, en lien notamment avec son travail de conservation du patrimoine cinématographique et de transmission de l'Histoire du cinéma et du pré-cinéma. Ils organisent des visites guidées de la ville à la découverte de l'histoire des cinémas de la capitale des Alpes, des ateliers pour le jeune public avec les jouets d'optiques ancêtres du Cinématographe (thaumatrope, zootrope, praxinoscope, lanterne magique, etc.). En outre, il est possible d'organiser une projection de courts métrages issus du Festival du Film court en Plein air, que la Cinémathèque organise chaque année depuis 1978. Enfin, on peut participer à des ateliers d'analyse d'image, de découverte de la Cinémathèque et d'introduction à l'histoire du cinéma.¹¹⁴



Fig. 22 Affiche pour la promotion de la saison d'automne 2022 « Bellissima ! » de la cinémathèque au téléphérique, symbole de la ville de Grenoble.

¹¹⁴ Ibidem

Les collections de la Cinémathèque comprennent : 3 500 livres, 24 000 affiches, 200 titres de revues, 40 000 dossiers d'archives, 10 000 DVD, 6 500 films en format 35 et 16mm, 300 à 400 films en DCP, 220 appareils, plusieurs milliers de photos et de diapositives d'exploitation ou de tournage, 500 plaques de verre photographiques, 500 documents sonores (CD, vinyles, K7 audios). En outre, elle conserve 6 500 films, en copie argentique 35 mm et 16 mm, utilisés régulièrement dans le cadre de sa programmation. Son centre de documentation est ouvert à tous les publics : cinéphiles, étudiants, chercheurs, enseignants et il est réservé à la consultation des DVD, livres, revues et des fonds d'archives.¹¹⁵

3.1 Être une association en France : état des lieux

La Cinémathèque de Grenoble est une association composée par : une équipe salariée, un conseil d'administration et un conseil scientifique. L'équipe de gestion actuelle de la Cinémathèque est constituée de : Gabriela Trujillo – Directrice, Anaïs Truant – Administratrice, Sylvain Crobu -Projectionniste en charge des collections et Jenny-Jean Penelon - Chargée de la communication et des relations avec le public. Le Conseil d'administration compte 11 membres et voit comme président Vincent Sorrel, cinéaste, auteur-réalisateur de films documentaires et maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes. Le Conseil culturel, scientifique et technique de la Cinémathèque se réunit au moins une fois par an et il a pour missions de conseiller la Cinémathèque en matière d'orientations et de projets à moyen et long terme (politique culturelle, politique patrimoniale, politique scientifique), tant sur le plan local que sur les plans national et international, et d'apporter son concours à la conception et à l'évaluation des actions menées par la Cinémathèque.¹¹⁶

La Cinémathèque de Grenoble est une association conforme à la loi du 1901, qui a fondé le droit d'association sur des bases entièrement nouvelles. Elle préserve la liberté et les droits des individus tout en permettant leur action collective. Elle met fin au régime restrictif et d'interdiction préventive de la loi « Le chapelier », de l'article du code pénal, de la loi de 1854. Cette loi ne restaure rien du droit corporatif d'antan et fonde le droit d'association sur les principes issus de la révolution de 1789 : primauté de l'individu, de ses droits et de sa liberté, liberté d'adhérer ou de sortir d'une association, limitation de l'objet de l'association à un objet

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Ibidem

défini, égalité des membres d'une association, administration de l'association par libre délibération de ses membres.¹¹⁷

« L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices... ».¹¹⁸

En 2013, on comptait 1,3 million d'associations en France, dont un cinquième déclaraient des activités culturelles, soit 263 400 associations. Près de 100 000 associations culturelles (37% du total) travaillent dans le domaine des arts vivants, 65 000 dans les arts visuels et l'écriture (lieux d'exposition, ateliers et collectifs d'artistes), 50 000 dans les activités socioculturelles, 35 000 dans le patrimoine et 15 000 dans l'art et la culture.¹¹⁹

Le secteur Culture, Loisirs et Sports est un secteur à budget limité et faible (20 à 30 000 euros en moyenne). Dans ces secteurs, de très grandes associations coexistent avec un grand nombre de très petites associations qui vivent entièrement de contributions bénévoles et d'investissements désintéressés. Ces associations, comme celles de l'environnement, sont les plus dynamiques.¹²⁰

Les recettes d'activité sont de nature fort différente, par exemple :

- Participation au service assuré par les adhérents
- Produits de festivals et d'évènements
- Revenus d'investissement

Les recettes d'activité alimentent plus de 30 % des budgets associatifs et constituent désormais la seconde ressource des associations après les financements publics, par contre le mécénat est moins répandu et restreint aux grandes associations.¹²¹

Les financements publics constituent la principale source de financement des associations, comme on le sait désormais après avoir analysé le rôle de l'État dans le soutien et le développement de la culture du pays. Les financements publics varient selon la taille des

¹¹⁷ « Les associations en France », mis à jour le 03/10/2016, <https://www.associations.gouv.fr/les-associations-en-france.html> (consulté le 22/01/2023).

¹¹⁸ Le premier article de la loi du 1er juillet 1901 <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000497458> (consulté le 22/01/2023).

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ « Les associations en France », mis à jour le 03/10/2016, <https://www.associations.gouv.fr/les-associations-en-france.html> (consulté le 22/01/2023).

¹²¹ Ibidem

associations : ils sont quasi-inexistants dans les toutes petites associations et ils représentent plus de 60 % du financement des associations employeurs. Ils sont logiquement très présents dans le secteur sanitaire et social, mais aussi dans les secteurs de l'éducation et de la culture. Leur poids est faible dans le secteur de la défense des droits (30 %). Celui-ci est essentiellement financé par les cotisations de ses adhérents.¹²²

L'évolution du financement des associations au cours des dernières années est marquée par un engagement croissant des collectivités publiques. Ainsi, selon une enquête réalisée à l'occasion du centenaire de la loi de 1901, il est passé de 15 à 25 milliards, c'est-à-dire de 44 à 54 % de leurs ressources totales. L'État et les communes contribuent, chacun pour 15 %, à l'ensemble du financement des associations, les départements et les organismes sociaux participent à hauteur de 9 % (la CNAF et la CNAV financent de très nombreuses associations), les régions 3 % et l'Europe 1 %.¹²³

Aujourd'hui, l'État entretient des relations financières avec près de la moitié des associations employeurs. Cette évolution reflète l'importance croissante des emplois aidés par l'État dans le secteur associatif.

Les financements publics sont liés aux domaines de compétences des collectivités :

- Les communes interviennent sur l'ensemble du champ associatif même si elles privilégient les secteurs culturels, des loisirs et des sports ;
- les conseils généraux financent principalement les associations du secteur social de grande taille ;
- les régions et l'Europe se concentrent sur les secteurs de l'éducation et de la formation.

Bien qu'elle reste un organisme privé, la Cinémathèque peut être assimilée par son rayonnement et son influence à une institution étatique dotée d'une double mission : conserver et montrer. Une grande partie de son financement provient du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), elle est également soutenue par la ville de Grenoble, le département de l'Isère, la région Auvergne-Rhône-Alpes et la DRAC (directions régionales des affaires culturelles). En outre, il y a des recettes de mécénat et des ressources propres (abonnements, billetterie, vente

¹²² Ibidem

¹²³ Ibidem

des produits, locations commerciales) mais on peut affirmer que son existence dépend totalement du soutien public.

3.2 De Paris à Grenoble : l'affaire Langlois et Michel Warren

« Les cinémathèques qui se respectent sont des centres de vie. Elles ont éveillé une foi, un enthousiasme qu'on n'a pas le droit de décevoir et si l'on manque de force soi-même, il n'y a qu'à faire appel à cette foi et cet enthousiasme. »¹²⁴



Fig.23 Michel Warren en 1976. Photo de JP Andrevon.

Pour retracer l'histoire de la Cinémathèque de Grenoble, il faut parler de son fondateur, Michel Warren, mais pour le faire, il faut d'abord parler de la Cinémathèque Française et d'Henri Langlois.

Michel Warren, décédé le 28 juillet 2015, était un homme de caractère poussé par cette passion du cinéma qu'il avait depuis l'enfance, quand, jeune élève dans un lycée parisien, il y avait créé aussitôt un ciné-club. Passion qui l'a amené naturellement, à la fin des années 50, à fréquenter, au côté des talents émergents de la Nouvelle Vague (Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette), la Cinémathèque française de Paris qu'avait fondée et qu'animait Henri Langlois. Devenu très vite un des piliers de la salle de la Rue d'Ulm, il a été dépêché par le maître des lieux, avec quelques autres, pour aller porter la bonne parole cinéophile dans les provinces. C'est ainsi que, sous l'impulsion d'Henri Langlois lui-même, Michel Warren, s'est installé sur les bords de l'Isère, y fondait en 1962, avec une poignée de passionnés comme lui (notamment Jean-Pierre Beauviala, Serge Toubiana, Nicolas Philibert, Jean-Pierre Andrevon, Juliet Berto...), une

¹²⁴ Henri Langlois dans Leroy Samantha, « GRÂCE À HENRI LANGLOIS », 01/01/2014 <https://www.cinematheque.fr/article/754.html> (consulté le 02/01/2023).

antenne grenobloise de la Cinémathèque française, gérée par une Association des amis de la Cinémathèque française de Grenoble.

En 1968, le ministre français de la Culture André Malraux qui, depuis 1958, a mis à la disposition de Langlois d'importants moyens financiers, décide de le priver de la direction administrative de la Cinémathèque, tout en lui offrant la direction artistique. De 1959 à 1968, la Cinémathèque française atteint 20 millions de francs de subventions. La batterie de Bois-d'Arcy voit la construction d'un entrepôt permettant d'assurer la conservation des films et 2,4 millions de francs sont affectés à la sauvegarde des films sur support pérenne dans le cadre des IV et Ve plans. Au Ministère de la Culture, on reproche à Langlois de négliger complètement l'administration, la comptabilité et la gestion, d'être incapable de donner les informations établissant le droit de propriété de la Cinémathèque sur certaines bobines, et d'être si peu attentif des conditions matérielles de conservation que des milliers de films se détériorent dans des blockhaus dont il refuse l'accès aux techniciens et à certains chercheurs. En effet, le Ministère ne connaît alors ni le nombre, ni le titre, ni l'emplacement, ni le statut juridique des films de la collection. Il n'existe pas non plus d'inventaire des collections non-films. Langlois est finalement remplacé par Pierre Barbin, choisi et nommé par le Ministère. Cette action allait marquer le début ce que l'on appellera plus tard « l'affaire Langlois », la première défaite du pouvoir gaulliste.¹²⁵



Fig.24 Henri Langlois devant le musée du Cinéma inauguré le 14 juin 1972 au Palais de Chaillot.

La Destitution du fondateur de la Cinémathèque française provoque une vague de protestations dans le milieu du cinéma et au-delà, à l'étranger, avec la participation, entre autres, de Charles

¹²⁵ « L’Affaire Langlois, matrice des États généraux du cinéma ? », 15/05/2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/laffaire-langlois-matrice-des-etats-generaux-du-cinema_877536 (consulté le 20/12/2022).

Chaplin, Stanley Kubrick, Orson Welles, Luis Buñuel, et, en France, avec François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jean Marais. Un très actif Comité de défense de la Cinémathèque française est créé le 16 février 1968 pour soutenir Langlois. Son trésorier est Truffaut, qui fait partie des fondateurs du comité, avec Godard et Jacques Rivette. L'opposition politique au gouvernement s'émeut. Notamment Daniel Cohn-Bendit (à l'époque appelé « Dany le Rouge »), alors encore inconnu, participe à une manifestation en faveur de Langlois, rue de Courcelles, où se trouve le siège de la Cinémathèque. Le 25 février 1968, à l'Assemblée nationale, François Mitterrand définit scandaleuse l'expulsion de Langlois.



Fig.25 Henri Langlois entouré de Gene Kelly et Jack Valenti recevant son Oscar pour la carrière, à Hollywood en 1974.



Fig.26 à partir de la gauche : Christiane Rochefort, Jean Rouch, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard lors d'une manifestation en faveur de Langlois, à Paris en 1968.

L'éviction de Langlois amène l'association à organiser aussi à Grenoble une manifestation de soutien qui restera historique : tous les amis de la Nouvelle Vague, accompagnés d'un Michel Simon déchaîné, se réunissent pour défendre celui que Malraux a cru bon de congédier.

Malraux fait marche arrière et Langlois est réintégré dans ses fonctions le 22 avril 1968. Hostile aux soutiens de Langlois dans cette affaire, Raymond Borde estime que la gauche s'est reniée à cette occasion, en défendant « le droit d'un individu sur un patrimoine qui appartient à la Nation »¹²⁶. La salle de la rue d'Ulm accueille de nouveau les cinéphiles, l'état suspend ses subventions et poursuit l'aménagement du site de Bois-d'Arcy où le CNC installe le Service des archives du film sous la responsabilité de Jean Vivié.¹²⁷

Le départ d'Henri Langlois marque toutefois la rupture institutionnelle avec la Cinémathèque française. Et c'est là, à partir de la fin des années 60, que Michel Warren, sans rompre les liens établis, construit, à partir de rien, ce qui va s'affirmer comme la véritable Cinémathèque de Grenoble. En 1972, il déplace progressivement toutes les séances, alors épars, vers la salle des Concerts. Puis en 1977, il lance la première édition du Festival du Court-métrage en Plein air, où vont se révéler réalisateurs tels que Beineix, Carax, Klapisch, Kassovitz, Rochant, Ozon, Canet et tant d'autres... En multipliant les occasions de rencontre entre le grand public et le cinéma.

En 1983, enfin, il établit la Cinémathèque de Grenoble comme institution indépendante, élaborant seule sa programmation. Il donne vie alors à un travail d'inventaire du fonds, et obtient en 1999 la rénovation de la salle des concerts rebaptisée Juliet-Berto (en l'honneur de l'actrice et réalisatrice grenobloise). Cette action de longue haleine a formé au cinéma plusieurs générations de jeunes Grenoblois et a fait de la capitale des Alpes un important centre culturel. Il est important de se rappeler que Godard a également vécu de 1973 à 1976 à Grenoble où il a fondé la société de production Sonimage et réalisé le long métrage *Numéro Deux* :

Pourquoi ce titre un peu factuel, qui n'a rien à voir avec l'histoire du film ? C'est parce qu'en fait il voyait ce départ de Paris comme un recommencement, un nouveau départ. Le film "À bout de souffle" était en somme le numéro 1, il voulait repartir à zéro, faire oublier son

¹²⁶ Borde Raymond, *Les Cinémathèques*, éditions L'Âge d'homme, 1983, p. 216-217, livre partiellement consultable sur Google Livres [archive].
https://books.google.be/books?id=HgJ72xhC7jMC&pg=PA216&lpg=PA216&dq=malraux+langlois+%2222+avril+1968%22&source=bl&ots=Td73H1Kslz&sig=CfHk0MhHt6Hg3C--w9XjLc9Cylk&hl=fr&sa=X&ei=w95_UMqCLI-WhQfz7YHgDw&ved=0CEsQ6AEwBQ#v=onepage&q=malraux%20langlois%20%2222%20avril%201968%22&f=false

¹²⁷ « L'Affaire Langlois, matrice des États généraux du cinéma ? », 15/05/2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/laffaire-langlois-matrice-des-etats-generaux-du-cinema_877536 (consulté le 20/12/2022).

nom, qu'on s'intéresse à son travail pour ce qu'il est et non pas grâce à ses succès des années 60.¹²⁸

La Cinémathèque de Grenoble est l'un des fondateurs de la Fédération des Cinémathèques et Archives de Films de France en 1995, et Warren en devient le premier président. Sous la direction de Warren, la Cinémathèque a posé sa candidature pour devenir membre associé de la FIAF en 2006.¹²⁹

En 2009, Warren laisse la présidence de l'institution à Nicolas Tixier et sa direction à Guillaume Poulet, mais il ne cesse pas, de toute façon, d'enrichir les collections de la Cinémathèque en sollicitant distributeurs, réalisateurs et producteurs (il fut proche de Pierre Braunberger). Totalement engagé dans la défense et illustration du cinéma, Michel Warren avait mené de pair, pendant plus de trente ans, une carrière de chargé de projets chez IBM. Son action à la tête de la Cinémathèque lui avait même valu la médaille de Chevalier de l'ordre des Arts et Lettres.

Doté d'une forte personnalité qu'il a mis au service de sa passion pour le cinéma, Michel Warren a construit à Grenoble une institution patrimoniale à la fois inscrite dans une cinéphilie exigeante et ouverte à la création contemporaine.

¹²⁸ Sorrel Vincent dans une interview pour Hetsch Théo de *France Bleu Isère*, « Mort de Jean-Luc Godard : "à Grenoble, il a vécu une sorte de retour aux origines" », 14/09/2022, <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/mort-de-jean-luc-godard-a-grenoble-il-a-vecu-une-sort-de-retour-aux-origines-1663151543> (consulté le 15/10/2022).

¹²⁹ Poulet Guillaume, « La Cinémathèque De Grenoble Bientôt 50 Ans Au Service De La Sauvegarde Et De La Diffusion Du Patrimoine Cinématographique », *Journal of Film Preservation*, no. 84, 2011, pp. 53-0_4. ProQuest, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-cinémathèque-de-grenoble-bientôt-50-ans-au/docview/883871412/se-2>

3.3 Le plus ancien festival de courts métrages de France

« Nous n'avons pas de thèmes particuliers, ni de genre cinématographique de prédilection, nous fonctionnons par coup de cœur »¹³⁰



Fig.27 Le Festival du Film court en Plein air de Grenoble a lieu chaque année début juillet sur la place Saint-André.

Le Festival du Film court en Plein air de Grenoble est le plus ancien festival de courts métrages en France. Il se tient depuis 1978 chaque début de juillet et met à l'honneur à la fois la création cinématographique actuelle internationale et le patrimoine du festival, son histoire. Chaque année, le festival accueille environ 10 000 spectateurs sur la place Saint-André et dans le cinéma Juliet-Berto situé à proximité. Doyen des festivals français de courts métrages, le rendez-vous grenoblois, s'il n'a pas atteint la renommée internationale de Clermont-Ferrand, n'a rien perdu de son charme au fil des ans. Animé jusqu'à sa disparition par l'infatigable Michel Warren, il a pour particularité de se tenir en plein air, au cœur de la vieille ville de Grenoble. Il fête cette année ses 46 ans.

Le festival intitulé « Journées Internationales du Film de Court-métrage » ayant été contraint, par une décision de Jean Royer, maire de la ville, de quitter Tours après son édition de 1969, il s'installe à Grenoble. Ainsi de 1971 à 1976, en novembre à la Maison de la Culture, il devient

¹³⁰ Karel Quistebert, dans un article des archives festival de la Cinémathèque de Grenoble.

le Festival du Court métrage et du Film Documentaire. Faute de subventions, l'événement se déplace à Lille en 1976. Convaincu qu'un public existait et qu'une telle manifestation a sa place dans la capitale des Alpes, Michel Warren et une poignée de fidèles de la Cinémathèque décident alors d'aller à sa rencontre, dans la rue. La Place Saint-André, chargée d'histoire, est choisie, un drap tendu en guise d'écran, une table, quelques films : la première semaine de juillet 1978 le Festival en Plein air naît comme ça.

La « formule » prend forme : c'est très fatigant et démoralisant, mais un grand réconfort vient du public et des professionnels. La sélection est un gage de réussite, il y a une seule règle : « découvrir les talents de demain », sélection faite uniquement par des personnes fréquentant régulièrement les salles de cinéma, donc connaissant le cinéma et ceux qui le font. On peut l'appeler sélection sur « coup de cœur » en effet, il n'y a pas une moyenne démocratique qui nivelle par le bas. Par exemple : $2 + 18 = 20$, moyenne 10, le film n'est pas sélectionné alors que l'un des sélectionneurs l'avait, en le notant 18, considéré comme un « chef-d'œuvre », cette méthode de travail fera des émules.¹³¹



Fig.27 Le public participe à l'une des premières éditions du festival sur la place Saint André. Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.

On passe le cap des cinq ans, grâce à un forcing de la SRF et de la future agence du court métrage, les élus locaux consentent à verser une petite subvention de 20 000 francs.

¹³¹ Matériel et articles des archives festival de la Cinémathèque de Grenoble.

Il faudra attendre dix ans (1987) pour que la manifestation se développe. La quinzième édition (1992) marque le tournant, le festival est reconnu au niveau national et il prend sa forme définitive : non-stop sur cinq jours. Comme témoigne un article du « Le Monde » du 1993, la seizième édition du festival compte une équipe, dans sa très large majorité composée de bénévoles, de quarante personnes. En ce qui concerne les films, après lesquels au début il fallait courir, viennent maintenant tout seuls, cette année-là 285 se sont présentés à la sélection et 33 ont été retenus pour la compétition, la plupart de fiction, et tous inférieurs aux 58 minutes et 29 secondes, à partir desquelles un film « court » devient « long ». Il faut souligner que au bout de six mois, 99% des films présentés sont vendus, c'est un véritable succès.¹³²

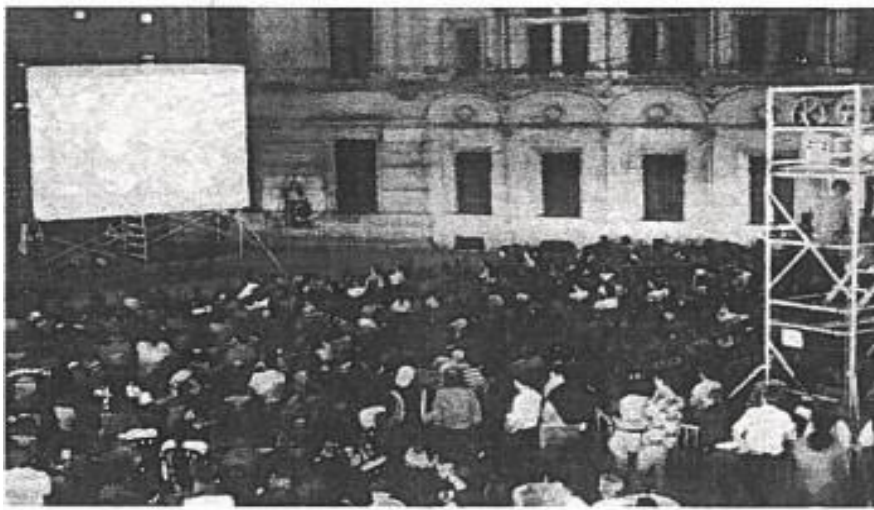


Fig.28 Projection en plein air sur la place Saint André lors de l'une des premières éditions du festival.
Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.



Fig.29 Débat public pendant le Festival du Film court en Plein air de Grenoble. Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.

¹³² Matériel et articles des archives festival de la Cinémathèque de Grenoble.

L'esprit du festival, en revanche, n'a pas changé au fil des années : les projections sont gratuites et sous les étoiles (sauf en cas de pluie) et les échanges sur le septième art sont permanents. Tout le monde côtoie tout le monde, dans le cadre de rencontres organisées ou simplement autour d'un verre, le soir après la projection. Il y a aussi des forums, des stages de lecture des films, des expositions (par exemple de photos de tournage), même des débats (on peut citer « Le lycée au cinéma et le cinéma au lycée ») et un bric à brac (brocante) pour vendre et acheter des objets de collection (films, appareils, affiches, livres, photos, revues ...). En prime, on a souvent des cycles d'hommage particuliers (dédiés à de grands réalisateurs comme Wim Wenders, Marcel Hanoun et Claude Duty) et une nuit blanche du court, à partir de minuit.



*Fig.30 Une brocante cinéma était également organisée pendant le festival, qui a été relancé dans l'édition 2022.
Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.*

Mais le Festival de Grenoble continue à « tourner » avec l'un des budgets les plus faibles de France, par rapport au nombre de spectateurs et au nombre des séances, en 2003 lors de la vingt-cinquième édition, de 480 000 francs. L'équipe de la Cinémathèque reste fidèle à sa ligne de conduite et les sponsors, notamment *Kodak* et *Fnac*, apprécient cette formule et la convivialité du Festival qui favorise les rencontres entre les professionnels et le public. C'est précisément le public qui est la force et la particularité de cet événement, comme témoigne le critique Gilles Colpart :

C'est un public chaud qui applaudit librement ... ou qui siffle ! Nous avons vu venir vers nous des réalisateurs, des producteurs qui n'avaient pas été appréciés du public pour nous remercier ! Ils avaient, paraît-il, compris ! Compris quoi ? Puisque nous, de toute façon, ayant sélectionné le film, on l'aimait bien et surtout on respectait leur travail : ils n'étaient pas venus pour faire de la décoration !¹³³

¹³³ Colpart Gilles dans un article des archives festival de la Cinémathèque de Grenoble.

En outre, un festival a comme but de découvrir des œuvres, mais il faut aussi atteindre un public non converti d'avance, des gens qui n'ont pas l'habitude d'aller au cinéma. La grande satisfaction du Festival du Film court en Plein air de Grenoble c'est que ces « touristes » du cinéma sont là aussi, très attentifs et toujours à l'heure quand à 22 heures la séance débute.

27^e Festival du Court-Métrage en Plein-air de Grenoble

Inscription au Bric à Brac Cinéma

Samedi 10 juillet 2004 de 9h à 18h
Place Notre Dame - Grenoble

Vente, achat, échange d'objets et de documents de cinéma
(Affiches, appareils, films, photos, revues, etc...)

Nom : Tél :
Adresse : Portable :

Professionnel	Particulier
N° registre du commerce : <i>(Joindre le justificatif d'immatriculation)</i>	N° de carte d'identité : <i>(Joindre une photocopie)</i>
Délivré par :	Délivré par :

Retiens emplacement(s) de 2m x 4m

Je viens avec mon matériel pour le stand (étaIage, table...) :
oui non

Malheureusement, la Cinémathèque ne sera pas en mesure de prêter du matériel, mais les objets peuvent être disposés à même le sol.

Prix forfaitaire par emplacement : 25 Euros TTC (Chèque à l'ordre du Festival du Court Métrage).

Je reconnais avoir pris connaissance du règlement et en accepte les conditions (copie du règlement ci-jointe).

Date et signature : **Inscription à adresser avant le 23 juin 2004 à :**
Cinémathèque de Grenoble
4 rue Hector Berlioz-38000 Grenoble

Accueil des exposants à partir de 8 heures

Fig.31 Bulletin d'inscription à la brocante cinéma pour la 27^e édition du festival. Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.

« Cinéma de tous les possibles »¹³⁴, telle est la définition fulgurante que donne du court métrage André Vallini : il n'y a pas de thèmes ou de genres, la seule condition que les films doivent remplir est le format court. La cérémonie de remise des Prix a lieu le dernier jour du festival, à minuit, après l'annonce du palmarès, les films primés sont projetés au cinéma Juliet Berto. Les principaux prix sont : le Grand Prix, doté par la ville de Grenoble le Prix du meilleur scénario, doté par le Conseil régional Rhône-Alpes, le Prix spécial du Jury, doté par le Conseil général de l'Isère, le Prix d'aide à la création, doté par des industries techniques. Enfin, la Coupe Juliet Berto (anciennement Prix d'Honneur Juliet Berto), dès 1991, sous forme de coupe, ce prix,

¹³⁴ Vallini André dans un article des archives festival de la Cinémathèque de Grenoble.

remis en compétition tous les ans, est confié par les organisateurs du festival à l'un des réalisateurs le soir de la remise des prix. Des Prix sont également décernés par le public, par un jury jeune et par la presse. Parmi les nombreux lauréats du Grand Prix, on peut citer François Ozon qui a remporté le prix pour deux années consécutives, avec les courts métrages *La Petite mort* (1995) et *Une robe d'été* (1996).



Cinéma en plein air, soirées chaudes, l'été place Saint-André.

Fig.32 La place Saint-André bondée pendant le festival. Source : Archives Festival de la Cinémathèque de Grenoble.

4 LA CINÉMATÈQUE DE GRENOBLE AUJOURD'HUI : ORGANISATION ET CHANGEMENTS

« Le rôle d'une cinémathèque est de montrer Keaton avant que tout le monde en reparle, d'être un peu en avant sur la masse des cinéphiles, quitte à courir quelques risques »¹³⁵

Au fil des ans, les collections film et non-film de la Cinémathèque de Grenoble se sont constituées et enrichies. Et avec le soutien de la Ville de Grenoble, du Conseil Général de l'Isère, du Conseil Régional Rhône Alpes et du Ministère de la Culture, la Cinémathèque de Grenoble a pu se développer au sein de locaux mis à sa disposition par la Ville et embaucher une équipe de permanents, actuellement constituée de 4 personnes. Depuis la disparition de Michel Warren, qui avait le double rôle de président et de directeur, la Cinémathèque de Grenoble connaît des changements structurels : Nicolas Tixier, et ensuite, Vincent Sorrel (actuel président) ont été élus comme présidents de l'association. Guillaume Poulet succède à Warren en tant que directeur-programmateur de 2009 à 2016, suivi par Peggy Zejgman-Lecarme et enfin, par Gabriela Trujillo, actuelle directrice.

Après des études en histoire de l'art, Gabriela Trujillo obtient un doctorat en études cinématographiques. Étant donné sa formation et ses origines (elle est franco-salvadorienne), Gabriela Trujillo est solidement ancrée dans l'art et la culture italienne et hispano-américaine. Son expérience professionnelle l'a amenée à collaborer avec des institutions culturelles dans le domaine de la photographie (Le Bal, la Maison européenne de la photographie), dans le domaine des expositions, puis dans la conception d'activités pédagogiques. Elle a également une longue expérience d'enseignement supérieur en histoire et esthétique du cinéma à l'École du Louvre et à l'antenne parisienne de New York University. Son expérience principale concerne le cinéma de patrimoine et la valorisation, avec plusieurs années passées à la Cinémathèque Française, où elle a été en charge de l'action culturelle depuis 2015. Un poste qu'elle occupait jusqu'à sa nomination à la Cinémathèque de Grenoble, fin mars 2021. Auteure et essayiste, Gabriela Trujillo a par ailleurs contribué à plusieurs revues et elle vient de publier son premier livre consacré à un réalisateur italien : *Marco Ferreri, le cinéma ne sert à rien.*¹³⁶

¹³⁵ Borde Raymond, *Magazine Littéraire*, 1973 (cité par Louis Stéphanie-Emmanuelle, « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle (des cinémathèques en France) », 2019 <https://shs.hal.science/halshs-02178983>).

¹³⁶ « Gabriela Trujillo est la nouvelle directrice de la Cinémathèque de Grenoble », 08/04/2021, <https://www.affiches.fr/dernieres-nouvelles/gabriela-trujillo-est-la-nouvelle-directrice-de-la-cinematheque-de-grenoble/> (consulté le 19/12/2022).

Par ailleurs, les statuts de la Cinémathèque ont été modifiés pour permettre une plus large ouverture de l'association et des collèges de réflexion impliquant des personnes extérieures à Cinémathèque ont été mis en place pour développer de nouveaux projets. Tout au long de l'année, et surtout pendant la période du festival, la Cinémathèque accueille et peut compter sur l'aide de nombreux stagiaires et bénévoles.



Fig.33 Gabriela Trujillo, directrice de la Cinémathèque de Grenoble, dans les archives de conservation des films.

Entre 2008 et 2010, grâce à l'attaché de conservation du patrimoine recruté à cette occasion, et avec le soutien financier de ses bailleurs et l'aide technique des Archives françaises du film (AFF), la Cinémathèque de Grenoble a réalisé l'inventaire de ses collection film 16mm et 35mm au sein d'une base de données constituée par les AFF et désormais commune à trois autres institutions : la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque française et donc la Cinémathèque de Grenoble. A ce jour, plus de 6.000 articles ont ainsi été vérifiés, nettoyés, reconditionnés, étiquetés et archivés : ces articles forment une collection de près de 1.000 courts-métrages et 1.500 longs métrages, qui représentent 54 nationalités et couvrent l'histoire du cinéma, de 1895 à 2010.

On peut distinguer dans cette collection trois grandes catégories : les courts métrages, les films de montagne et films régionaux, et les longs métrages de fiction. Et dans l'ensemble de cette collection, on peut constituer un corpus de « films rares » (en France), qui comprend près de 250 films, parmi lesquels nous citerons *Point d'orgue* de Paul Vecchiali, tous les films de Juliet Berto (une amie de la Cinémathèque de Grenoble), *Force de frappe* de Peter Watkins, *Journal*

Intime de Márta Mészáros, *El río y la muerte* de Luis Buñuel, *Nelisita* de Rui Duarte, et *Pleine lune* de Naana Tchankova.

Un travail de valorisation de ces collections, principalement à Grenoble et dans sa région, est mené depuis de nombreuses années, à l'occasion de cycles thématiques, d'hommages à des auteurs, ou de collaboration avec des associations ou acteurs culturels locaux. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur ses collections et celles de ces partenaires, que la Cinémathèque met en place ses programmes des projections qui fonctionnent comme des saisons théâtrales : il s'agit de deux cycles par an couvrant les périodes de janvier à mai et de septembre à janvier, chacun avec un thème, mais en plus des films sélectionnés par la directrice artistique, s'ajoutent d'autres rétrospectives et projections en partenariat avec d'autres institutions et événements de la ville. Par exemple, le dernier cycle proposé, de septembre 2022 à janvier 2023, est « Bellissima ! », en partant du célèbre film de Visconti, il porte à la réflexion sur la représentation de la beauté et de la féminité à l'écran.

Pour ses 60 ans d'existence, la Cinémathèque voulait justement questionner cette injonction à la beauté. À la suite de certaines activistes féministes et de formes méconnues de rébellion, le cinéma peut interroger les représentations normatives des femmes - et des hommes. C'est de cela qu'on veut parler à la Cinémathèque, et nous voulons le faire avec poésie, parfois avec rage, mais surtout avec humour, tel un fil rouge qui traverse toutes nos projections.¹³⁷

On retrouve des titres comme *La mort vous va si bien* (*Death Becomes Her*) de Robert Zemeckis et *Fedora* de Billy Wilder, qui montrent avec un humour dévastateur les conséquences de la beauté comme idéal absolu. Mais aussi, Gus Van Sant qui révèle Nicole Kidman dans son meilleur rôle, *Prête à Tout* (*To Die For*) pour devenir l'égérie de la beauté à la télévision et Georges Franju à son tour dévoile l'horreur médicale dans *Les Yeux sans visage*. En plus, dans le cadre de l'année France/Portugal, la Cinémathèque accueille, en collaboration avec l'Institut français, la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque portugaise, la réalisatrice Rita Azevedo Gomes. Grâce au soutien de la Ville de Grenoble, elle accompagne les commémorations autour du 60e anniversaire de la signature des accords d'Évian, en proposant des films qui parlent de la place essentielle de la culture et des femmes au milieu de l'agitation politique qui a modelé nos imaginaires contemporains. L'institution poursuit son ancrage dans le panorama culturel de la ville, en collaborant avec des structures aussi diverses que la MC2:, le Pacifique, le fonds Glénat, des musées amis pour exalter des partages d'idées de

¹³⁷ Trujillo Gabriela, directrice de la Cinémathèque de Grenoble, dans le programme de la saison 2022-2023 « Bellissima ! » <https://www.cinemathequedegrenoble.fr/uploads/2022/09/programme-cinematheque-de-grenoble-2022-2023.pdf> (consulté le 01/12/2022).

programmation (séances appelées « Cycle Résonances »). Enfin, de concert avec les associations locales, la Cinémathèque présente la Nouvelle Vague tchécoslovaque des années 1960 à travers l'œuvre fiévreuse et jouissive de la réalisatrice Vera Chytilova ; elle rend aussi hommage, en son centenaire, à Pier Paolo Pasolini, grâce au Festival Dolce Cinema, manifestation amie et grande fête du cinéma italien. Enfin, elle célèbre l'œuvre du réalisateur Jean-Luc Godard, disparu en septembre, avec un programme surprise d'œuvres plutôt rares, le jour où il devait fêter son 92e anniversaire.

 **BELLISSIMA!**

JEU. 15 SEPT.
20H

**PERLE
35 MM**



JEU. 29 SEPT.
20H



VEN. 30 SEPT.
20H



LA COMTESSE
THE COUNTESS

Julie Delpy
ALLIANCE, FRANCE - 2009 - 94 MIN - VOITR
- 35 MM
AVEC JULIE DELPY, DANIEL BRÜHL, WILLIAM HURT

VÉNUS BEAUTÉ
(INSTITUT)

Tonie Marshall
FRANCE - 1999 - 103 MIN - 35 MM
AVEC CATHALIN DEVA, HILLÉ COEHL, DANIEL LE
SIKANG, WERNER DE VRIES, AUDREY YOUNG

FEDORA

Billy Wilder
USA, FRANCE - 1978 - 114 MIN - VOITR - DCI
(VERSION RESTAURÉE)
AVEC MARTIN HALLER, WILLEM HOLLER,
HILDEGARD KNEP, STEPHAN COLLIGN

Fig. 34 exemple tiré du programme de la saison 2022-2023 du cycle « Bellissima ! »

JEU 24 NOV
20H



SAM 26 NOV
18H



CLÉO DE 5 À 7

Agnès Varda

FRANCE - 1962 - 90 MIN - DCP
 AVEC CORINNE PARCHAND, ANTOINE BOURSELLER, MICHEL LEGRAND

DÉLICE PALOMA

Nadir Moknèche

ALGÉRIE, FRANCE - 2007 - 134 MIN - 35 MM
 AVEC BEYOUHA, NAZIA KACI, AYLIN FRANDI

Fig. 35 exemple tiré du programme de la saison 2022-2023 du cycle « Résonances »



Fig.36 Les Lycéens en option cinéma et audiovisuel du Lycée Sainte-Cécile de la Côte Saint-André, en visite pour une séance au cinéma Juliet Berto. Option que la Cinémathèque coordonne.

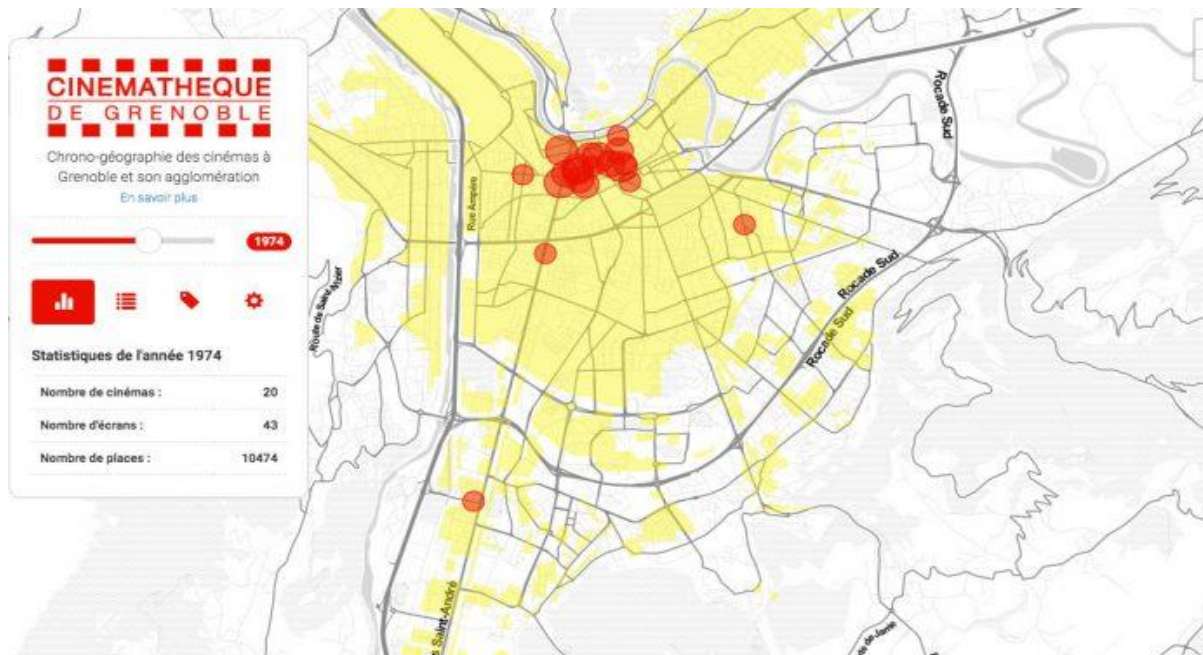


Fig. 37 Ciné-Grenoble, Chrono-géographie des cinémas à Grenoble et son agglomération.
<https://www.cinegrenoble.fr/>

Michel Warren a été l'acteur principal pour la première vie de la Cinémathèque, Nicolas Tixier a construit des fondations solides pour qu'elle se renouvelle. Ses actions ont contribué à structurer les missions et à obtenir le soutien de la Ville de Grenoble, du Conseil Départemental de L'Isère, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Ministère de la Culture et du Centre National du Cinéma et de l'Image animée qui accompagnent la Cinémathèque dans les missions de conservation et de valorisation du patrimoine cinématographique. Un des chantiers importants a été la rénovation des locaux, en 2013-2014, pour en faire un lieu ouvert sur les collections. Architecte et chercheur, enseignant à l'école d'architecture mais aussi dans une école d'Art, Nicolas a également développé une programmation qui a marqué la vie de la Cinémathèque. Le cycle Traversées urbaines représente 87 soirées de projection-conférences entre 2010 et 2017 à Grenoble et ailleurs : 70 sont accessibles en ligne et l'ensemble de ces rencontres entre urbanité et cinéphilie a fait l'objet d'un ouvrage.¹³⁸ Ce travail sur les liens entre le cinéma et le territoire s'est enrichi avec les cartes interactives Ciné-Grenoble et Ville et cinéma. Ainsi, la Cinémathèque invite à découvrir ce patrimoine, existant ou disparu, des salles de cinéma grenobloises mais pas seulement puisque Ville et cinéma recense plus de 2 300 photos de façades et de salles dans plus de 407 villes du monde entier. L'implication de Jérémy Brancillon en tant que développeur web sur la conception de ces cartes et ses compétences de gestionnaire l'ont fait élire trésorier de l'association en 2017. Il a été le garant d'une gestion

¹³⁸ Poulet G., op. cit.

rigoureuse qui a donné à la Cinémathèque une stabilité nécessaire au travail de mémoire qu'elle entreprend.¹³⁹

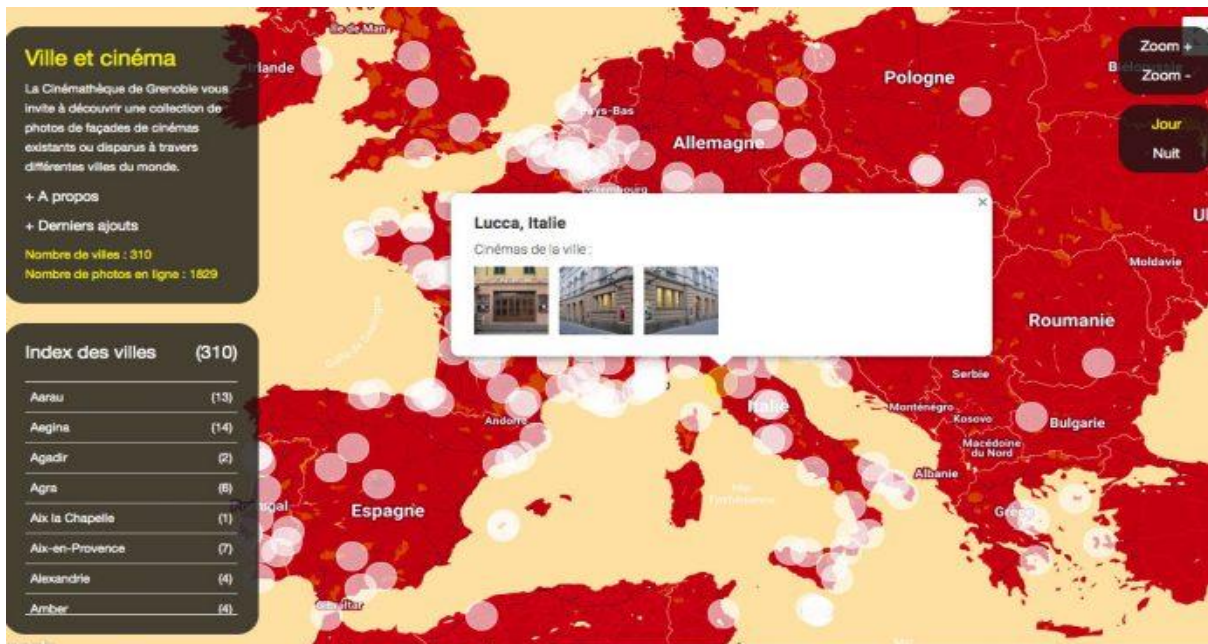


Fig. 38 Carte Ville et cinéma, carte interactive pour collection de photos de façades de cinémas existants ou disparus à travers différentes villes du monde. <https://www.traversees-urbaines.fr/map/>

C'est également à partir de ses collections que la Cinémathèque bâtit certains programmes spécifiques de courts métrages diffusés dans le cadre du Festival du Film court en Plein air de Grenoble, avec des séances pour les enfants ou des hommages par exemple. Si le travail sur les collections film est bien avancé, nous ne négligeons pas les collections non-film qui constituent également des fonds importants et comprennent 11.000 affiches, plus de 1.600 ouvrages, des collections de photos, des revues (certaines remontant aux années 1920), une vidéothèque de plus de 4.000 titres et une collection d'objets. Afin de rendre plus accessible et plus visibles ces collections, la Cinémathèque de Grenoble a rejoint le réseau constitué par la Cinémathèque française autour de la base de données « Ciné-ressources ». Dans un premier temps, à compter du premier semestre 2011, ce sont les collections d'affiches et d'ouvrages qui seront intégrées à la base. En parallèle à ces travaux de mise en réseau, la Cinémathèque souhaite développer les liens avec le monde universitaire afin de permettre à des étudiants et enseignants-chercheurs d'exploiter ses différentes collections.¹⁴⁰

Cinémathèque en région plus que Cinémathèque de région, la Cinémathèque de Grenoble n'en néglige pas pour autant sa vocation régionale en s'associant au projet de Cinémathèque des

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Ibidem

films de montagne, avec le Festival International du Film de Montagne d'Autrans, l'Institut Lumière à Lyon et la Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain à Veyrier-du-Lac.

Bien que la Cinémathèque soit évidemment un lieu ouvert à tous, une attention particulière est accordée, surtout ces dernières années, au jeune public, grâce au désir et aux compétences d'Anaïs Truant (administratrice) et de Jenny-Jean Penelon (chargée de communication et des relations avec le public). Par exemple, la Cinémathèque propose des séances jeunes publics pendant les vacances scolaires. Intitulées « Un aprèm' au ciné », ces rendez-vous se composent de plusieurs moments singuliers et ludiques, autour de la projection, permettant aux petits comme aux grands de découvrir en salle – au Cinéma Juliet Berto – des « classiques » du cinéma. Les Petites formes sont un rendez-vous privilégié, consacré au court métrage jeune public, dans la petite salle de projection de la Cinémathèque. La Cinémathèque est partenaire de Benshi, plateforme de SVOD fondée par le Studio des Ursulines, une salle de cinéma indépendante parisienne spécialisée dans une programmation de films Art & Essai jeunes publics.



Fig. 39 Les ateliers jeune public de la Cinémathèque de Grenoble.

Pour conclure, un grand projet de réorganisation des archives non-film est en cours, il s'agit d'une opération visant à faciliter l'accès et la consultation des archives. En premier lieu, du matériel destiné à la vente a été sélectionné (affiches, photos, revues, livres...), reprenant le

format traditionnel de la ciné brocante. Deuxièmement, pendant mon stage j'ai pris part à l'action d'organiser et de transférer tout le matériel d'archives administratives aux archives municipales.

4.1 Dans les coulisses de la Cinémathèque de Grenoble et du son Festival du Film court en Plein air : entretien avec Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque de Grenoble et Jenny-Jean Penelon, chargée de communication et de relations avec le public

Afin d'analyser plus en détail le fonctionnement interne de la Cinémathèque de Grenoble et de son festival, j'ai eu la chance d'interviewer Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque, et Jenny-Jean Penelon, responsable de la communication et des relations avec le public, qui m'ont guidé tout au long de mon expérience de stage, m'enseignant beaucoup. Je crois que la modalité de l'interview est la meilleure pour l'étude qualitative menée dans cette thèse : elle permet non seulement de connaître le travail et l'expérience des personnalités interviewées, mais aussi de découvrir quels sont leurs défis, les consciences et les opinions sur le paysage culturel actuel en France. Compte tenu des objectifs de ce projet, j'ai mené un entretien semi-directif :

« L'entretien semi-directif est une technique de collecte de données qui contribue au développement de connaissances favorisant des approches qualitatives et interprétatives relevant en particulier des paradigmes constructiviste. »¹⁴¹

La recherche qualitative est en effet particulièrement bien adaptée aux travaux en santé, en éducation, en sociologie, en anthropologie, en psychologie, en management et dans le domaine de la culture aussi.¹⁴² L'objectif est de saisir le sens de phénomènes complexes perçus par les participants et les chercheurs dans un processus dynamique de co-construction de sens. Les entretiens impliquent une dynamique conversationnelle au cours de laquelle l'interaction du chercheur et des répondants peut générer trois types de biais : des biais liés au matériel d'enquête, des biais liés à leurs situations sociales respectives et des biais liés au contexte de l'enquête.¹⁴³ Pour obtenir ces données, l'entretien semi-directif se compose d'une série d'interrogations ouvertes.

¹⁴¹ Lincoln Yvonna S., "Emerging criteria for quality in qualitative and interpretive research". *Qualitative Inquiry*, 1, 1995, pp. 275-289. <https://doi.org/10.1177/107780049500100301>

¹⁴² Imbert Geneviève, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, 2010/3 (N° 102), pp. 23-34. DOI : 10.3917/rsi.102.0023 URL : <https://www.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2010-3-page-23.htm>

¹⁴³ Ibidem

Voici le Guide d'entretien utilisé :

1. Problématique : Quel est le rôle de la Cinémathèque de Grenoble et de son Festival du Film court en Plein air dans le panorama de l'exception culturelle française ?
2. Hypothèses :
 - La Cinémathèque de Grenoble joue encore un rôle important dans la valorisation du patrimoine cinématographique et grâce à son festival, dans la découverte de nouveaux talents. Cependant, au cours des dernières années, il n'a plus une telle importance dans le paysage culturel français en raison des changements dans les habitudes du public dans la fréquentation des salles de cinéma (plateformes de streaming numérique et impact pandémie), une concurrence croissante (forte concentration d'institutions et d'événements culturels) et un manque de moyens économiques.
 - La Cinémathèque de Grenoble est une institution culturelle qui peine actuellement à se distinguer et à se faire remarquer dans le paysage audiovisuel, mais d'autre part son Festival du Film court en Plein air, attire un large public et occupe une place importante dans les festivals de courts métrages.
 - Les missions de la Cinémathèque et la particularité de son festival permettent encore de parler d'exception culturelle française.
 - Les missions de la Cinémathèque et le festival qu'elle organise témoignent des difficultés actuelles d'une association culturelle et démontrent qu'il n'est plus possible de parler d'exception culturelle française.
3. Les conditions de l'enquête : pour mener cette enquête, une fois que l'on a défini le contexte de départ, comme je l'ai décrit dans les deux premiers chapitres, j'utiliserai les données et les informations recueillies par :
 - Entretien avec Anaïs Truant, administratrice de la Cinémathèque, et Jenny-Jean Penelon, responsable de la communication et des relations avec le public
 - Analyse de l'organisation et des données de la programmation des projections de la Cinémathèque de Grenoble de septembre 2022 à janvier 2023
 - Analyse des informations sur les trois dernières éditions du Festival du Film court en Plein air de Grenoble (2020, 2021, 2022)

Enfin, pour arriver à une conclusion, je ferai une comparaison entre les données et les informations recueillies et le concept d'exception culturelle française et le rôle contemporain des politiques culturelles.

Pour résumer :

- Qui : la Cinémathèque de Grenoble et le Festival du Film court en Plein air de Grenoble
- Quoi : le concept d'exception culturelle française et le rôle de l'État dans le soutien aux institutions culturelles telles que la Cinémathèque de Grenoble
- Quand : époque contemporaine, en mettant l'accent sur les 3 dernières années (2020, 2021, 2022)

4. Le protocole de l'entretien

- Usage : usage principal (Constitue le mode de collecte principal d'information. Les hypothèses doivent déjà être dégagées et agencées. Plan d'entretien structuré et élaboré pour que les données produites puissent se confronter aux hypothèses).
- Domaine d'application : enquête sur les représentations et pratiques, production de discours modaux et référentiels, obtenue à partir d'entretiens centrés à la fois sur les conceptions du locuteur et sur sa description des pratiques.
- Type d'entretien : entretien semi-directif, pour étudier le phénomène dans son ensemble (panorama culturel français, rôle de l'état dans le soutien à la culture, exception culturelle) et sur l'étude de cas (la Cinémathèque de Grenoble et le Festival du Film court en Plein air de Grenoble). Il collecte des données informatives à travers des interrogations générales et ouvertes. Il permet à la personne interrogée de répondre librement et d'exprimer un point de vue précis sur une question donnée, Il autorise aussi le chercheur à relancer la personne qui est questionnée et il fait émerger de nouvelles hypothèses de travail.

Transcription de l'entretien semi-directif mené le 27 janvier 2023 avec Anaïs Truant, et Jenny-Jean Penelon à la Cinémathèque de Grenoble. Durée : environ 60 minutes.

Première partie : introduction

1. *Bonjour, merci beaucoup de m'avoir donné l'occasion de vous interviewer. Pour commencer, pourriez-vous vous présenter et expliquer quand et comment vous êtes arrivées à la Cinémathèque de Grenoble ?*

Jenny-Jean Penelon : « Donc, je me présente, je m'appelle Jenny-Jean Penelon, je suis chargée de la communication et des relations avec le public. Je suis arrivée en janvier 2018 à la Cinémathèque de Grenoble en tant que service civique d'une mission de huit mois, sur des missions qui n'étaient pas totalement les mêmes que j'ai aujourd'hui, c'était accueil du

public, accompagnement des séances en plein air, prospectives pour créer des ateliers et gestion du centre de documentation et un tout petit peu de communication, mais vraiment un tout petit peu. Ensuite, j'ai été embauchée avec plusieurs CDD (contrat à durée déterminée), donc des contrats courts, deux CDD et un troisième qui était un contrat aidé par la mission locale, donc un contrat jeune, subventionné par l'état et à la suite de ça, mon poste a été pérennisé en CDI (contrat à durée indéterminée) en janvier 2021. Maintenant mes missions sont : la communication, donc ce qui est communication sur les réseaux sociaux, Facebook, Instagram, un tout petit peu Twitter, gestion du site internet, déploiement des campagnes de communication pour la Cinémathèque et pour le festival, relais sur la conception des visuels, avec l'aide du graphiste Julien Sanie, donc faire les affiches, faire tous les éléments de la communication print, faire les bâches, aider à la conception du programme, fin mettre en œuvre les informations pour que le graphiste puisse les utiliser. Ensuite, tout ce qui est relations avec la presse, donc faire des communiqués de presse, les transmettre aux journalistes, mettre en lien les journalistes avec Gabriela (directrice de la Cinémathèque) pour qu'on puisse relayer les informations de la presse locale uniquement, pour le moment. Tout ce qui est diffusion de la communication, donc mailing, faire la newsletter et tout ça. Et après la médiation, donc proposer des ateliers à un public scolaire et non scolaire et à un public aussi adulte, c'est à la fois prospecter pour trouver des personnes qui veulent faire nos ateliers et au même temps les réaliser, aller sur place ou les accueillir ici : des ateliers à la fois avec la Malle à Balbuciné, donc sur le jouets d'optique et le pré cinéma, sur l'histoire du cinéma on peut dire, en tout cas les bases, une visite guidée sur l'histoire des cinémas de Grenoble, des ateliers de fabrication jouets d'optique, des ateliers de stop motion et tout un tas des choses si on me le demande. Et aussi essayer de fidéliser des partenaires avec qui on travaille régulièrement, comme les bibliothèques municipales, certains collèges, certaines écoles, puis au-delà de ça, l'accueil du public au cinéma Juliet Berto, en faisant la caisse les soirs de projection ou les après-midis de projection. Puis un tout petit peu, mais c'est en effet une partie, c'est gérer le centre de documentation, dans le sens où si des personnes veulent faire des recherches spécifiques je les aide et je les accueille et pendant le festival mes missions sont presque les mêmes, mais fois dix »

Anaïs Truant : « Je suis Anaïs Truant, je suis l'administratrice de la Cinémathèque de Grenoble et du Festival du Film court en Plein air de Grenoble. J'ai pris mon poste en mois de mars 2020 en plein confinement. Mes missions, soit ça me prend trois heures, soit trois

secondes, c'est la gestion administrative, financière de la structure, la gestion des ressources humaines et tout ça englobe beaucoup des choses en effet, des missions diverses et variées pour soutenir, encadrer et rendre possible tout ce que Jenny vient de présenter, donc toutes les missions de la Cinémathèque. Un gros morceau de mon travail c'est aussi de chercher l'argent, de faire tous les dossiers de subvention, de faire des suivis de ces dossiers, ça veut dire obtenir des paiements, vérifier qu'on a bien reçu l'argent, rédiger des bilans, rédiger des rapports. J'ai aussi la charge de toute l'administration de l'association en tant qu'elle, donc la préparation d'assemblées générales, des bilans de fréquentation. Voilà, tout pareil pour le festival, parce que c'est vraiment deux structures en une, pour le festival on ajoute à ça, ce que je fais aussi pendant le reste de l'année pour la Cinémathèque mais c'est très exercée pendant le festival, c'est une mission de production et de logistique, c'est-à-dire faire venir les invitées, organiser leur venue, prendre des billets de train, des chambres d'hôtel, vérifier que tout va bien, trouver des agences de sécurité pour le festival, des projectionnistes ...voilà, toute la logistique et la production de la mise en place de l'évènement c'est plutôt moi qui la fait, même si c'est assez partagée avec Gabriela et puis toute l'équipe. Dans le cadre du festival j'ai une mission de programmation jeune public, donc je m'occupe de la programmation et de l'accompagnement de la compétition jeune public et de la programmation des séances scolaires et jeune public, pendant le festival et en plus, et je fais ça évidemment la main dans la main avec Jenny, d'inventer des nouvelles idées pour le jeune public ... donc nous sommes des couteaux suisses ! »

2. Quel est, selon vous, le rôle d'une Cinémathèque en France aujourd'hui ?

Anaïs Truant : « Alors le rôle d'une cinémathèque en France aujourd'hui c'est une question à laquelle moi je ne peux pas répondre parce que je ne travaille pas dans toutes les cinémathèques surtout parce que en effet en France il y a, si je ne me trompe pas, dix-neuf cinémathèques actuellement en exercice et elles ont, pas toutes des missions différentes, mais quand même certaines ont des missions très spécifiques et d'autres ont des missions plus généralistes. Donc, nous on fait partie des cinémathèques qui ont une portée généraliste, un angle éditorial disons généraliste, ça vient de l'histoire de notre structure puisque en effet on est « la petite sœur de la Cinémathèque Française » on nous appelé , parce que cette branche de la Cinémathèque Française en région a été voulue de façon informelle et associatif par Michel Warren, qui était le fondateur de la Cinémathèque de Grenoble, et Henri Langlois, qui était le fondateur historique de la Cinémathèque Française. Voilà, donc on a ce profil-là, on est très proche de la Cinémathèque Française en termes des

missions, on est aussi proche en termes des valeurs et des volontés initiales, après en termes d'ampleur des missions on est très loin. La mission principale d'une cinémathèque ça reste quand même la conservation, sous toutes ses formes, donc du film ou du non-film, des bobines, des photos, des affiches, des dossiers de presse, des livres, tout ce que vous savez. Une autre mission de conservation, qui a un enjeu un peu majeur c'est la conservation de la copie numérique, puisque en effet conserver de l'argentique c'est compliqué, mais on sait le faire, conserver du numérique on est encore en train d'apprendre. Donc des gros enjeux, c'est la conservation, la valorisation du patrimoine cinématographique et ça passe par nos missions de projection et puis la transmission, c'est-à-dire tout le travail qui est mis en place pour transmettre les savoirs qui sont accumulés dans une structure comme celle-là, donc tout ce que fait Jenny sur l'histoire du cinéma de manière générale, mais aussi sur l'histoire du cinéma et de son exploitation ici à Grenoble et puis accompagner et transmettre avec les ressources qu'on a des gens qui vont porter un intérêt à tout ça et des savoirs techniques, évidemment. Une mission importante c'est aussi d'avoir la capacité de projeter toute forme de support audiovisuel et ça repose sur les compétences d'une seule personne ici, le projectionniste Sylvain et les personnes avec ces compétences sont de plus en plus rares »

Jenny-Jean Penelon : « Nicolas Tixier, notre ancien président disait que on était « la cinémathèque plus petite des grandes, mais la plus grande des petites ». Parce que à Grenoble, si on prend en compte la Cinémathèque Française ou la Cinémathèque de Toulouse, on est un rayonnement particulier avec le festival, mais on est super petit, on n'est pas beaucoup »

3. Quelles sont les particularités de la Cinémathèque ? Quelles sont ses forces et ses faiblesses ?

Anais Truant : « La particularité c'est le festival en vérité. La particularité c'est le festival qui fait un grand écart entre le cinéma et son histoire, sa conservation et la valorisation, la programmation et la promotion de ce qu'est souvent le premier geste d'un cinéaste, le court métrage, donc à la fois la plus ancienne des histoires et la contemporanéité, la plus totale »

Jenny-Jean Penelon : « Le festival existe depuis 1978 donc là on va fêter sa quarante-sixième édition et effectivement ça permet de, comme tous les films qui sont présentés en compétition au festival et ensuite dans nos collections, ça permet à la Cinémathèque de créer son patrimoine, mais au présent, qui fait qu'aujourd'hui dans nos collections on a des films de réalisateurs célèbres, mais qui étaient des inconnus à l'époque. Notamment, il y a deux

courts métrages de François Ozon, il y a « Une robe d'été » qui est magnifique, il y a un court métrage de Karim Dridi, un de Cédric Klapisch. On a retrouvé cette semaine un programme de 1982 où était inscrit en compétition « Strangulation Bues » de Leos Carax, qui aujourd'hui est considéré un génie du cinéma mondial. Des artistes comme lui sont passés par Grenoble et nous avons dans nos collections leur premier film, alors que à l'époque ils étaient jeunes cinéastes débutants, donc ça permet de construire nos collections au fur et à mesure du présent du cinéma, donc ça c'est une des particularités effectivement de la Cinémathèque de Grenoble, puisque sinon notre fond est basé sur des copies d'exploitation, comme beaucoup des cinémathèques. Après un point faible... »

Anaïs Truant : « Il y a un autre point fort vraiment, qui est notre particularité, pour reprendre un peu la description du Nicolas, on est une assez grande Cinémathèque pour avoir une certaine forme de légitimité en local et puis aussi au national, mais on est suffisamment petits pour avoir de la liberté. Voilà, on n'est pas encore un trop grand bateau, donc ça c'est plutôt notre force, parce qu'il y a des institutions beaucoup plus grandes, comme la Cinémathèque Française ou la Cinémathèque de Toulouse par exemple, qui sont sur une échelle différente par rapport à nous et qui vont avoir des enjeux bien différents, donc c'est plutôt une force »

Jenny-Jean Penelon : « Ou il y a des cinémathèques qui peuvent être municipales par exemple »

Anaïs Truant : « Et nos faiblesses, elles sont diverses, variées et nombreuses, mais elles sont toutes basées sur le même constat, c'est la maque des moyens. En effet du manque de moyens financiers découle une manque cruelle des moyens humains et de cette manque des moyens humains découle une incapacité à inventorier et conserver correctement nos collections, ça c'est notre faiblesse et c'est pour l'instant insoluble comme problème parce que on n'est pas dans une période où on va aller vers des augmentations de financement. Voilà avoir tout d'un coup des subventions nous permettrait d'avoir du monde pour faire ce travail et aussi d'acquérir de l'espace, parce que en effet il nous manque de la place, c'est une faiblesse et en plus elle est très lourde, parce que ça empêche des missions d'être menées, à l'intégralité des missions dont on vient de parler, ça empêche de les mener correctement, comme tu a pu constater en étant parmi nous »

4. *Quel rôle joue la Cinémathèque de Grenoble dans le panorama culturel de la ville de Grenoble e de la région Auvergne-Rhône-Alpes ?*

Anaïs Truant : « Alors le rôle d'une cinémathèque dans la ville, dans une ville ou dans la ville de Grenoble c'est pareil, c'est une très grande force pour une municipalité d'avoir une cinémathèque dans son parc des structures culturelles, parce que, comme je disais tout à l'heure, c'est rare, il y a peu de cinémathèques en France. Il s'agit de structures qui sont garantes du patrimoine, c'est très précieux pour les collectivités locales d'avoir des structures qui permettent de valoriser localement le patrimoine. Par ailleurs, le rôle d'une cinémathèque dans une ville et donc à Grenoble, et c'est singulièrement le cas à Grenoble, c'est d'avoir un espace de diffusion des films différent, tu as les réseaux des diffusion des cinémas classiques, les salles de cinéma commerciales et nous, on est juste à côté, parce que en effet sur le papier on fait tout pareil, on ouvre une salle, on accueille des gens, on vend un ticket et on passe un film mais on n'est pas du tout dans le réseau commercial, nous on fonctionne comme le commercial, c'est simplement une question de rétribution des billets et de rétribution des distributeurs et des ayants droits, mais on a un statut particulier, c'est un peu la Suisse. C'est-à-dire que on n'est pas régi par les mêmes contraintes que les salles et ça confère sur les papiers une forme de liberté de programmation qui n'est pas contrainte par le régime des sorties, qui est très tendu, très compliqué. Donc on est en dehors de ce circuit là et, en effet, c'est assez précieux dans une ville d'avoir une offre qui ne soit pas forcément une offre indépendante, mais d'avoir un lieu spécifiquement dédié au patrimoine et non contraint par l'actualité des sorties cinéma ça c'est très précieux. Ensuite, on a un autre côté qui est très précieux, c'est qu'on est très soutenus par la ville de Grenoble, financièrement ils nous donnent beaucoup d'argent et aussi en nature, ils nous soutiennent très fortement en nature, c'est une mise à disposition des locaux, par exemple dans lesquels on est, des locaux de conservation des films, ils nous ont mis à disposition récemment des locaux dans les archives municipales. Mis à disposition veut dire qu'on ne paye pas, donc leur soutien est très fort. Par ailleurs, on est inclus dans une espèce de groupe qui s'appelle le « Pôle Cinéma » qui regroupe plusieurs associations qui ont pour objet de promouvoir le cinéma dans la ville de Grenoble et on est la plus grosse des associations de ce pôle et à ce titre là on doit, vu qu'on est la plus grosse et aussi la plus soutenue, on a le plus d'infrastructures, des matériels, donc on doit rendre des services notamment techniques aux autres associations du « Pôle Cinéma », c'est surtout Sylvain qui le fait parce que concrètement ça veut dire assurer des projections. Tout ça est régi par une convention à des conditions soit gratuites, soit partenariales, soit avantageuses, d'un point de vue financier aux associations du « Pôle Cinéma » et ça c'est très utile pour une ville qui décide de soutenir le cinéma mais qui ne peut pas fournir à chacun une salle, de l'argent pour un poste

etc. Il s'agit d'une forme de mutualisation de moyens qui est en effet assurée par nous et ça je pense c'est très utile. Tout ça c'est au niveau local et municipal, d'un point de vue régional c'est la même chose, la question du patrimoine c'est hyper important, la valorisation du patrimoine est hyper financée. Deux choses qui sont très financées sont le patrimoine et les festivals, parce que les festivals sont l'âme de la France, ils sont l'âme de l'exception culturelle française et de cette capacité qui a eu, à un moment donné, la France avec son Ministère de la Culture de se dire que la culture pouvait avoir des externalités positives du point de vue économique et elle s'est donc mise à financer la culture pour des questions culturelles et pour des questions économiques sur les territoires, notamment en région, donc pas tout à Paris, avec un mouvement de déconcentration et décentralisation. Pour cette raison, les collectivités locales, villes, départements, régions, financent fortement ce type de structure et nous on a cette espèce de double-facette, on a le patrimoine et le festival, on coche vraiment toutes les cases, donc il y a une forme de rayonnement qui est basé du côté cinémathèque sur quelque chose de vraiment légitime et surtout qui relève d'une forme de mission de l'argent public, qui est de conserver l'histoire culturelle et comme on est une cinémathèque généraliste et on a un festival, on a cette légitimité. Donc c'est très similaire notre rayonnement d'une part à l'autre, mais au sein de la ville c'est beaucoup plus important, au niveau régional c'est plus modeste. La région va être beaucoup plus intéressée au fait qu'on transmet, donc la question de la transmission, qui se passe toujours avec le jeune public, les enfants, ils sont hyper attentifs au fait qu'on accueille des enfants, surtout des scolaires et qu'il y a une transmission de cette histoire et de ce patrimoine qui se fasse par le biais de la transmission qui est la sacro sainte mission depuis les vingt dernières années dans le secteur culturel »

Deuxième partie : communication, promotion, financement

1. Que signifie administrer une cinémathèque ? Quels sont les défis de ce rôle ?

Anaïs Truant : « Mon rôle c'est de m'assurer que tout ce qu'il est possible de faire est fait pour réaliser le projet qui est mis en place, globalement ça passe par la gestion de l'argent à tous les stades de l'argent : le chercher, le demander, l'obtenir, le dépenser, faire attention à comment il est dépensé, où on le dépense, faire des budgets... tout ce qui il y a de moins sexy dans un projet culturel mais sans quoi aucun projet culturel ne peut exister en effet. Après, mes défis au sein de la structure sont assez limités parce mon poste n'a pas vocation à évoluer beaucoup, il faudra toujours faire ce que je suis en train de faire. J'aimerais, à titre

personnel, faire des choses plus de fond, mais il n'y a pas la place ici. Il y a un défi, mais ce n'est pas le mien, c'est le défi de tout le monde, c'est de maintenir les activités, chercher l'argent, le trouver, continuer à avoir des idées pour développer des projets pour faire rentrer de l'argent et faire autre chose, donc c'est plutôt de réussir à trouver le virage qu'il va falloir prendre les prochaines années pour que ça continue à vivre. Ce défis vaut pour nous et pour toutes les autres structures culturelles, mais comme les subventions ne vont plus augmenter, il va falloir innover dans notre moyen de fonctionner pour qu'on puisse continuer »

2. *En quoi consiste la gestion de la communication et des relations avec le public d'une cinémathèque ? Quels sont les défis de ce rôle ?*

Jenny-Jean Penelon : « Alors mon rôle, moi je dirais que mon rôle c'est un peu ambigu, puisque mon rôle c'est de mettre en œuvre de manière pratique des idées qui naissent au fond au sein de l'équipe, donc de réaliser les idées de manière pratique, par exemple dans les missions qui citaient Anaïs, tout ce qui est l'aspect médiation et transmission à un public jeune ou à un public tout court, c'est dire : « ça serait bien qu'on fasse des ateliers de réalisation stop motion » et moi je m'active pour que ça ce soit concrétisé et réalisé, donc la mise en pratique. Pareil pour « Ciné Grenoble », une carte interactive qui a été mise en place par l'ancien président Nicolas Tixier avec l'aide de l'ancien trésorier, Jeremy Bancilhon, une chrono- géographie interactive des cinémas de Grenoble et mon rôle c'est faire que cette carte, qui est juste un site internet, devienne une vraie visite, que reçoit un accueil du public et que ça rend visible nos activités auprès du public. Donc c'est un peu la mise en œuvre pratique, je dirais, des idées qui émergent ici et ensuite les défis c'est en proposer d'avantage, avoir d'avantages d'idées, toucher plus de gens mais aussi proposer d'autres contenus, c'est un vrai défi et aussi, comme disait Anaïs, on manque des moyens et il manque du temps et c'est aussi ce que peut me frustrer par ailleurs. Par exemple, comme tu l'as vu on a beaucoup d'archives, beaucoup de contenus qu'il serait extrêmement bien d'exploiter, mais on n'a pas encore les moyens de le faire. Donc on a cette richesse d'archives mais on n'a pas les moyens pour pouvoir les transmettre à un public, donc pour le moment ils restent invisibles, donc un défi c'est de rendre visible ce que on a comme trésor. En termes de communication, en revanche, c'est un peu pareil en effet, le graphiste a des idées, nous on a des idées et c'est de les traduire de manière concrète »

3. *Selon vous, quel est aujourd'hui le rôle de l'État dans les politiques culturelles ?*

Anaïs Truant : « Le rôle de l'état en France d'un point de vue des politiques culturelles est plus que centrale. Historiquement, ça a toujours été le cas et en effet avec la création, le maintien et l'existence d'un Ministère de la Culture, qui a vraiment basée l'identité d'un pays sur ce soutien à la culture qui est très singulier, qui est très très très fort d'un point de vue de montant etc. Il y a l'état et puis il y a les collectivités territoriales. C'est un système qui a évidemment ses gros avantages et puis qui a aussi toute une partie des défauts, il y a toujours un revers à la pièce, mais le rôle de l'état est central, c'est un financeur, mais c'est un financeur qui va changer de tête tous les cinq ans. C'est un financeur politique, donc ça repose sur un homme politique et un parti politique ou des partis politiques, si on inclut les collectivités territoriales, mais du coup il y a des orientations politiques qui vont aussi orienter les dépenses qui sont alloués à la culture et en fonction de la personne qui va prendre la tête d'un gouvernement ou la tête d'un Ministère on n'aura pas du tout les mêmes projets, les mêmes orientations de crédit. Voilà, les choses peuvent profondément changer et avoir un impact hyper important y compris au niveau local. Nous, on est une association qui est très fortement subventionnée aux plusieurs niveaux, par les collectivités territoriales et donc par plusieurs orientations des politiques culturelles. C'est à la fois une chance absolument incroyable, parce que nous sans l'état... si tu enlèves l'argent qui nous est donné par la subvention publique, c'est-à-dire l'état ou les collectivités territoriales, il nous reste de quoi faire rien, même pas payer l'électricité. Sans l'aide de l'état l'offre culturelle française est réduite à pas grande chose. Ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas chercher l'argent ailleurs, multiplier les sources de financement et faire épreuve de créativité »

4. Est-il encore possible de parler d'exception culturelle française ? si oui, à quoi correspond-elle ?

Anaïs Truant : « Oui, on peut encore parler d'exception culturelle française, parce que en effet on oublie parce que on devient des habitués, mais oui oui, sur plein des choses, donc la question de la subvention publique est singulière, la question de l'intermittence reste quand même un système assez singulier, il reste aussi des marques qui sont parfois symboliques, mais le symbolique est hyper important, le prix unique du livre c'est un gros marqueur de l'exception culturelle française. Donc oui c'est une notion qui est discutable, parce qu'elle a quelque chose d'un peu auto proclamée par un Ministère qui était créé pour ça, mais malgré tout ... et puis il y a aussi le système de redistribution de tickets cinéma, je veux dire le financement de la production cinématographique, c'est aussi un garant de l'indépendance de la création qu'on ne trouvera pas dans un autre système de financement

d'un gros pays producteur de films par exemple. Tout ça, ils sont des marqueurs aux lesquels nous sommes extrêmement habitués, donc on a l'impression que ce soit normal. Donc oui je crois que on peut encore parler d'exception culturelle, même si elle est très fragilisée, parce que tout ça est basée sur les politiques que, à un moment donné où il y plus de dépenses à faire et pas autant d'argent il faut choisir à quoi tu alloues ton budget et je ne suis pas sûre que la culture soit une très bonne place dans les prochaines années en termes de priorités ...mais ça va aller ! »

Jenny : « Tout repose sur la réussite ou pas d'Astérix et Obélix ! »

5. *Quel a été l'impact du Covid sur les missions de la Cinémathèque et sur l'édition du festival de 2020 ?*

Jenny-Jean Penelon : « Comme toute salle de cinéma et tous lieux on a dû fermer nos portes, on est tous restés en activité mais on a adapté nos activités au fait qu'on soit fermés. Donc Lionnel qui est d'habitude projectionniste, il a trié, rangé et inventorié nos collections de films sur un serveur numérique, il a fait tout ce travail qu'on n'a jamais le temps de faire habituellement et comme on ne pouvait pas faire des séances et d'ateliers physiques, on a décidé de s'adapter à des ateliers en ligne qu'on faisait sur Zoom. C'était inscription en ligne avec des groupes limités à 10 participants, des ateliers pour les adultes sur l'analyse d'images et des ateliers pour les enfants sur l'histoire du cinéma et aussi quelques-uns sur l'analyse des images. Toute l'équipe s'y est mise dans le sens où il fallait gérer les inscriptions, gérer les moments de connexion, en effet ce n'est pas simple à mettre en place, parce que qui se connecte, qui ne connecte pas, il y avait un vrai aspect logistique. Cette solution nous permettait à la fois de rester en contact avec notre public habituel à travers une webcam, mais aussi de faire découvrir les activités de la Cinémathèque à un public qu'on n'aurait pas connu habituellement, puisque ce qu'il est bien avec les activités en ligne c'est que on peut se connecter de la France, mais aussi d'autres pays, on a eu des personnes qui venaient de la France entière, de la Tunisie, d'Italie... des connexions multiples. Et aussi on a eu la possibilité de promouvoir nos activités à une échelle qu'on n'avait pas l'habitude de travailler »

Anaïs Truant : « Les ateliers en ligne étaient super ! Il y a vraiment un aspect mélancolique, on avait des centaines de participants toutes les semaines, ils ont extrêmement bien fonctionné. En plus, tout était gratuit, comme toute activité pendant le premier confinement »

Jenny-Jean Penelon : « Des enfants, des adultes, on sentait qu'il y avait un vrai besoin pour nous et aussi pour les gens qui se connectaient et je pense que ça a aussi permis de faire parler de la Cinémathèque, même sans proposer d'activités physiques »

Anaïs Truant : « C'était hyper valorisant pour nos missions, en effet c'était un retour tout à fait différent, tout gratuit et il y avait une forme de reconnaissance, j'ai le mot en anglais « grateful », c'était très agréable et je pense que ça a redonné aussi sur quelles sont nos missions, j'avais trouvé super fort de faire ça ! Après, l'impact du covid a été radicale de notre côté parce que on a fermé, comme tout le monde, donc tout l'accueil du public a été complètement gelé. Comme disait Jenny, tout le monde est resté au travail, la partie de la médiation a développé les ateliers en ligne et les projectionnistes ont travaillé à l'inventaire, on n'a pas arrêté nos missions. Le festival e été complètement en ligne »

Jenny-jean Penelon : « On a mis en place un festival en ligne parce que on prépare le festival à partir du mois de mars – avril donc on a décidé de quand même maintenir une sélection de films, notamment pour valoriser les films qui étaient été produits cette année-là, pour pas laisser les réalisateurs et les réalisatrices, les producteurs et les productrices, les distributeurs et les distributrices avec des films qui ne seraient jamais sortis en festival et donc une année zéro, de mise en valeur de leur travail et de la possibilité d'aller plus loin ensuite. Parce que, comme à chaque fois on rappelle, le festival est un festival de catégorie 1, donc c'est un festival qui permet aux personnes qui sont sélectionnées en compétition officielle d'avoir des avantages ensuite sur leur production future, du coup on était persuadé qu'il fallait absolument maintenir une sélection quoi qu'elle soit la manière dont elle était diffusée, on se savait pas si on allait ouvrir, si le plein air était possible, si ça devrait être en ligne donc finalement il était en ligne et c'était un inconnu totale, mais on a quand même sélectionné une soixantaine de films comme on fait habituellement, en effet nous avons poursuivi notre travail, qui est de mettre en valeur la création contemporaine. Ensuite, on a décidé de mettre en place en festival en ligne avec des séances en ligne organisés pour être ne ligne, c'est-à-dire avec des heures de connexion, les films étaient conçus en séances en boucle, on ne pouvait pas choisir de regarder juste un film, donc il y avait des séances avec plusieurs courts métrages pensant certains horaires. Tout pareil qu'un festival mais sur lecture et avec tout ce qu'il nécessitait de logistique, trouver une plateforme qui protégeait les films du téléchargement, faire que les réalisateurs soient d'accord pour qu'on met les films en ligne, faire que le public soit quand même à un rendez-vous à une période où, et là il y eu un problème, tout a réouvert et nous en effet, on avait déjà conçu de le faire en ligne, parce que on travaille des mois en avance et on n'avait pas une visibilité sur la

suite et puis tout a réouvert. On était en mois de juin et on devait demander à des gens de se mettre devant leurs ordinateurs à un moment où tout le monde était en train de se balader dehors, donc ça a été compliqué, mais nous sommes quand même sortis dans le sens où il y avait quand même des gens qui se sont connectés et qui nous ont soutenus et on a eu des retours positifs, surtout de la part des réalisateurs et réalisatrices, ils étaient reconnaissants du fait que malgré tout on a décidé de valoriser leurs œuvres »

Anaïs Truant : « Après tout a réouvert mais c'était quand même dans des conditions compliquées, il n'y avait pas d'événements culturels, pas de concerts, pas de festivals et en plus on avait engagé des frais monumentaux, tout ça coutait extrêmement cher. Après, l'impact du covid sur la suite de la vie de la Cinémathèque a été un peu le même que pour plein d'autres structures culturelles, et des cinémas en particulier, et c'est l'énorme difficulté à faire revenir les gens en salle, là on est en 2023 et on accuse une baisse du 30 % de la fréquentation comme toutes les autres salles du cinéma, donc c'est compliqué. Ça vaut pour les missions de la Cinémathèque pas tellement pour le festival, le festival a quand même fonctionné, il fonctionne bien »

6. Comment définissez-vous le style de communication de la Cinémathèque ?

Jenny-Jean Penelon : « Alors, Iconique, moderne, c'est une communication qui a été repensée et surtout on s'est professionnalisé en termes de visuel, je ne sais pas si tu as vu les visuels des années précédentes, mais ils étaient très amateurs. Je dirais que pour la communication de la Cinémathèque c'est faire que le patrimoine cinématographique ne soit pas ronflant, vieux, mais de le rendre iconique, rechercher les images les plus fortes qu'on puisse avoir dans des œuvres qu'on connaît ou qu'on ne connaît pas. C'est essayer de moderniser l'idée du patrimoine cinématographique et de créer une identité visuelle qui soit reconnue tout de suite, donc ça passe par l'adaptation de nos visuels sur tous nos supports de communication que ce soit papier ou sur les réseaux, on a tout le temps les mêmes visuels. Ils sont caractérisés par le cadre, les coins ronds, des polis qui sont toujours les mêmes et qui reviennent constamment pour marquer le spectateur et pour enfin arriver à créer une identité de la Cinémathèque, qui a quand même des gros problèmes de visibilité, à la fois où on est, qu'est qu'on fait, où sont nos projections, c'est quoi le cinéma Juliet Berto, il y a la Cinémathèque mais il y a aussi d'autres associations, donc voilà faire qu'on soit lisible et relier cette communication, garder certains éléments de cette communication là pour le festival. Il y a une forme de correspondance avec cette notion du cadre, mais le

festival c'est encore d'autre chose. La communication du festival c'est essayer de parler du cinéma sans avoir d'images du cinéma, donc là par exemple on a le visuel de la prochaine édition, qui est dans 5 mois et on ne sait pas quel court métrage on va projeter, donc quelles images ont choisi pour parler d'un évènement dont on ne sait pas encore quoi on va montrer, ? C'est parler du cinéma sans images des films et ça c'est un vrai défi et quelque chose qu'on aime beaucoup c'est travailler sur la photographie et pas sur des illustrations, comme beaucoup de festivals le font, il y a notamment beaucoup de festivals de musique qui utilisent des dessins pour leur communication, c'est un choix et c'est un choix qu'on va garder même si un jour on ne travaillera plus avec notre graphiste. On va continuer à travailler sur des photographies, parce que c'est la base de notre travail et je trouve absurde de le changer, même si on propose des films d'animation, je trouve qu'il y a un rapport avec l'image assez particulier. Aussi il y a une idée qui est toujours présente au sein de nos communications, ce soit le festival ou la Cinémathèque, c'est de manière in situ, fin comme une infusion dans la tête des gens, c'est toujours mettre en valeur des femmes, donc surtout les visuels du festival c'est toujours des femmes, on ne voit pas forcément son visage, elle peut être de dos. Aussi sur les visuels de la Cinémathèque, hors exception la saison dernière avec « L'invitation au voyage », où c'était Pierre Richard et Jacques Villeret, qui sont des acteurs quand même particuliers dans ce qu'ils dégagent, mais toujours essayer de mettre des images de femmes et des images des femmes qu'on n'a pas forcément l'habitude de voir et ça est quelque chose qui est présent au fil de tous nos programmes et tous nos visuels. Et le festival est toujours aussi parler du plein air, utiliser des images qui sont toujours des métaphores du cinéma, donc regarder en arrière, regarder à travers, du ciel, de la mer... essayer de parler de ce qu'on sait mais à travers des images de manière métaphorique »

7. Qui réalise les photos ?

Jenny-Jean Penelon : « C'est une photographe qui s'appelle Julie Cherchi, qui a pris les photos de l'édition de cette année et des deux précédents »

Troisième partie : un regard vers le futur

1. Quelles ont été les difficultés et les satisfactions des deux dernières éditions du festival ?

Anaïs Truant : « Ce sont tellement des éditions spéciales, 2021 il y avait encore le covid, très fortement, on n'était plus confiné mais il y avait des couvre-feux et surtout on avait des contraintes liées à la situation sanitaire qui étaient hyper fortes et l'incertitude était très forte,

du coup les évènements culturels de l'été 2021 n'étaient pas encore autorisés tels que on les connaissait avant l'épidémie. Donc la ville de Grenoble a décidé de mettre en place ce qu'on appelle un ERP, un établissement recevant du public, en plein air et il a été mis en place au parc Paul Mistral e ils ont décidé que tous les évènements culturels de la ville de Grenoble, que le souhaitent, pouvaient être organisés dans ce lieu, qui avait été créé cent pour cent pour l'occasion et de mutualiser les dépenses liées au contraintes de la situation sanitaire, donc le fait d'être à l'extérieur d'abord, d'être suffisamment écartés les uns des autres, d'avoir un sens de circulation entrée d'une coté, sortie de l'autre côté, c'était un délire. On était en extérieur mais quand on passait le portique de sécurité il fallait mettre un masque, le masque n'était pas obligatoire mais quand on rentrait dans ce lieu, même s'il était à l'extérieur, comme il était devenu un établissement recevant du public, il fallait mettre un masque et de l'autre côté de la barrière tu pouvais l'enlever, donc des trucs comme ça, c'était sympa ! On était très content d'avoir un vrai festival dehors avec des gens mais on a eu un vrai problème d'unité des lieux, parce que la Cinémathèque est là, le parc Mistral est loin et en plus on avait les séances au cinéma Juliet Berto, mais il fallait désinfecter la salle après chaque projection, donc on a dû ajouter dans notre organisation un temps et un budget pour la désinfection de la salle Juliet Berto entre chaque séance. On était content mais c'était une édition vraiment particulière, puis on n'a pu pas inviter des personnes, aucun réalisateur, parce que on n'avait aucune certitude du point de vue sanitaire et tout ça engageait beaucoup d'argent. L'édition 2022 c'était le 45 ans du festival, on avait des grosses ambition pour cet anniversaire qu'on a revue à la baisse parce que on n'a pas pu faire le festival sur le lieu habituel du plein air qui est la place Saint André, juste à côté, parce que il a des travaux pour plusieurs années, mais il a eu lieu au Jardin de Ville, qui est de l'autre côté et ça, on peut dire, a été un mal pour un bien parce que les projections au Jardin de Ville étaient super belles, mais c'était encore une fois tout à inventer, tout à repenser, délocaliser la technique etc. On a eu une autre difficulté très inattendue, comme beaucoup d'autres structures culturelles, une coupe budgétaire de la région Auvergne Rhône-Alpes, comme on parlait tout à l'heure des décisions et de volontés politiques. Donc on a eu une coupe des subventions pour les missions de la Cinémathèque et une coupe pour le festival qui était notable, donc ça a chamboulé l'organisation de l'évènement, parce que c'était une baisse des subventions qui a été entériné au mois de mai et notre festival est en mois de juin, on savait qu'il y avait des baisses, parce que le rumeur était persistant, mais on ne savait pas de combien et on n'avait pas des certitudes. Donc vue la situation de la Cinémathèque et puis de la culture en général on ne s'est pas amusés à dépenser de l'argent qu'on n'avait pas, on a attendu, attendu,

attendu on a fait tout ce qu'on a pu pour économiser de l'argent mais c'était une super belle édition ! »

Jenny-Jean Penelon : « En plus économiser a obligé à inventer, à réduire mais à faire mieux, moins mais mieux »

Anaïs Truant : « Et puis à se débarrasser de trucs qui étaient faits depuis des années et des années et puis quand tu as l'argument de « on n'a pas l'argent » les gens disent « oh, okay » du coup il nous a permis de faire autre chose, d'enlever des éléments qui étaient fatigants et d'inventer »

Jenny-Jean Penelon : « Une des satisfactions je trouve, grâce au fait d'être au Jardin de Ville et d'avoir annoncé des changements par rapport aux précédentes éditions et notamment à l'arrivée d'Anaïs et d'une autre manière de travailler et la communication qu'on a mis en place avec Julien (le graphiste), c'est d'avoir un public jeune, qu'on n'avait pas avant. Au festival il y avait beaucoup des gens de votre âge et ça a fait extrêmement plaisir, de ne pas voir que des têtes blanches »

2. Et ça a été une nouveauté par rapport aux années précédentes ?

Jenny-Jean Penelon : « Disons une nouveauté plus, les années précédents il y avait quelque jeune mais ils n'étaient pas la majorité de notre public et là il y a eu un vrai changement de public et c'est agréable. Et aussi un public qui ne vient pas de la même partie de Grenoble, parce que le fait qu'on était au Parc Paul Mistral en 2021 a permis à une partie de la ville, qui normalement ne fréquente pas le centre-ville, de découvrir le festival et ce nouveau public maintenant reviendra sans doute. Donc c'est aussi une ouverture à d'autres publics et ça c'est vraiment une grande satisfaction ! »

3. Qu'attendez-vous et souhaitez-vous pour la prochaine édition ?

Anaïs Truant : « Il y a une chose qui moi j'attends fortement, c'est de la sérénité, parce que en effet c'est mon quatrième festival il n'y a pas eu un qui a rassemblé au précédent depuis mon arrivée et là on va faire un festival qui a le même format que l'année dernière, le même nombre de jours, la même mise en place, tout sera pareil. Donc j'attends ça, parce que on est une équipe hyper réactive, on a su s'adapter à toutes les situations, se mettre en ligne, changer de lieu, on sait tout faire, mais en effet il faut aussi garder à l'esprit qu'on est plus efficace quand on maîtrise les choses et là j'ai hâte de maîtriser toute une partie de l'organisation de cette édition, pour pouvoir être meilleurs sur le fond, je ne parle pas de la sélection, je parle de tout ce qu'on

peut proposer hors projections : des ateliers, des rencontres, des temps d'échange, on n'a pas cessé d'inventer des choses nouvelles et c'est hyper excitant et hyper exaltant et on a adoré, des petites choses et des grosses choses, la brocante par exemple et plein de choses. J'espère qu'on n'aura comme ça des nouvelles mais je suis contente qu'on puisse travailler avec un peu de sérénité et l'autre chose que j'attends, ce n'est pas très révolutionnaire, c'est encore d'essayer de retrouver ce qu'existait avant le covid, c'est de recevoir plus des réalisateurs, d'avoir plus de gens, plus d'invités, plus de rencontres, plus d'échanges voilà ! Et qu'on ne soit pas obligés de dire « Désolés on ne peut pas vous inviter » soit parce qu'il y a une épidémie, soit parce que on n'a pas l'argent. En effet, on n'a toujours pas d'argent, mais comme disait Jenny, quand tu es obligé de restreindre tes dépenses tu es obligé d'inventer et donc on va continuer de restreindre les dépenses pour continuer à inventer, pour pouvoir mettre l'argent sur un truc qui est essentiel, inviter les réalisateurs et les réalisatrices, parce que sinon il n'y a aucun sens de faire un festival ! »

4.2 Sous la loupe : le cycle « Bellissima ! »

Le cycle « Bellissima ! » propose des projections et des événements de septembre 2022 à janvier 2023, j'ai choisi d'examiner cette programmation non seulement parce qu'elle est la plus récente de la Cinémathèque et un bon exemple de son organisation, mais aussi parce que j'ai participé activement et concrètement à ces événements pendant mon stage.

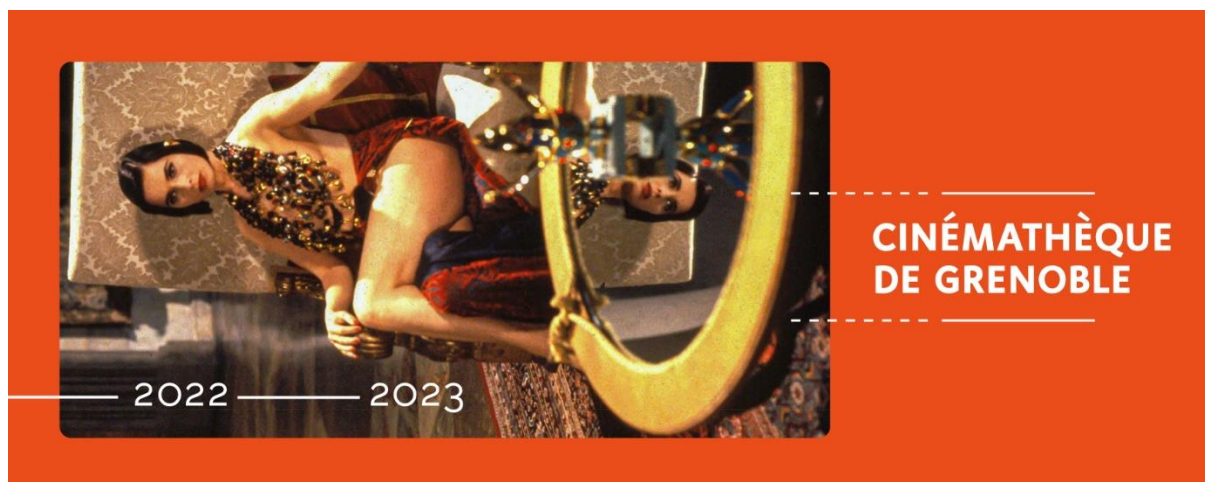


Fig. 40 Le visuel de la saison 2022-2023 « Bellissima ! ».

Le programme est divisé en 6 sections :

1. La programmation « Bellissima ! » : 14 films, dont deux perles en 35 mm des collections de la Cinémathèque (*La Comtesse*, Julie Delpy, 2009, *Holy Smoke*, Jane Campion, 1999), un film en version restauré en avant-première (*Trop belle pour toi*, Bertrand Blier, 1989) et trois séances présentés par des invités (critiques, journalistes, auteurs ...). Tarifs billets : normal 6,50 €, réduit 5,50 € (-26 ans, +65 ans, demandeurs d'emploi, carte MC:2, abonné.e.s Tag), moins de 14 ans 4 €, Carnet 6 séances 30 €, Pass Culture, Tickets Action Cinémas et Cinéchèques acceptés.
2. La programmation « Résonances », séances en partenariat avec des autres événements et institutions grenobloises, mais toujours cohérents avec les thèmes du cycle « Bellissima ! » : 17 films, par exemple on trouve la projection de *L'école des facteurs* (Jacques Tati, 1946) et de *Wadjda* (Haifaa al-Mansour, 2013) en partenariat avec le fonds Glénat, dans le cadre de l'exposition *Les vélos de Doisneau* au couvent Sainte-Cécile à Grenoble. Ou, encore, trois films de Pier Paolo Pasolini, en partenariat avec le Festival du cinéma italien à Grenoble « Dolce Cinema ».
3. Évènement hommage à Jean-Luc Godard : pour dire adieu au grand maître de la Nouvelle Vague, la Cinémathèque a décidé d'organiser deux soirées avec film surprise la veille le jour de sa naissance. Les deux perles rares étaient, finalement, *Nouvelle*

Vague (1989, avec Alain Delon), suivi d'une discussion avec Jean-Claude Gallotta, chorégraphe, et Vincent Sorrel, réalisateur, professeur et président de la Cinémathèque de Grenoble et *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1985, un film de télévision), suivi d'une discussion avec Jean-Pierre Andrevon, écrivain et cinéaste. Le but était également de retracer le séjour à Grenoble de Godard.

4. Évènement reprise Festival : « Un soir avec Sébastien Betbeder », lauréat du Grand Prix de la 45^e édition du Festival du Film court en Plein air de Grenoble, qui est revenu à la Cinémathèque pour présenter une série de ses courts et parler de sa trajectoire. En outre, la reprise du palmarès du 45^e Festival du Film court en Plein air a eu lieu à la Cinémathèque de Saint-Etienne, qui, dans le cadre de l'anniversaire de son centenaire, a donné des cartes blanches aux festivals de la région Auvergne-Rhône-Alpes tout au long de l'année 2022.
5. Visites Guidées : « Une histoire des cinémas grenoblois », trois visites pendant les mois de septembre, octobre et novembre 2022. Tarifs : 9 euros, 6 euros réduit.
6. Annonce Appel à films pour la 46^e édition du Festival du Film court en Plein air de Grenoble.

Stratégie de communication :

- Réseaux sociaux : Instagram, Facebook, Twitter
- Site web de la Cinémathèque de Grenoble
- Newsletter
- Site web de la ville de Grenoble, où tous les événements et projections de la Cinémathèque sont promus
- Site web du Pass Culture : dispositif d'accès aux activités culturelles mis en place par le gouvernement français à destination des jeunes entre quinze et dix-huit ans. Il se présente sous le format d'une application mobile et web. Il permet aux jeunes inscrits de disposer d'un crédit qu'ils peuvent utiliser de façon autonome, alloué en fonction de leur âge, pour réserver des offres culturelles. Les événements et les séances de la Cinémathèque de Grenoble sont disponibles dans ce circuit
- Site web Apidae Tourisme : premier réseau national d'information touristique, une plateforme qui permet à chaque territoire de garder la maîtrise de ses données touristiques, de les enrichir et de les mettre au service de ses stratégies et de ses usages. Le site de la région Auvergne-Rhône-Alpes montre les événements et les séances de la Cinémathèque

- Programme imprimé, disponible dans les lieux de la Cinémathèque et distribué dans la ville (par exemple : Université Grenoble Alpes, Office du Tourisme de Grenoble, commerces à proximité de la Cinémathèque, bibliothèque municipale, Maison de l'international...)
- Cartes postales, avec des photos iconiques des films, disponibles à la Cinémathèque et au cinéma Juliet Berto
- Affiches, qui communiquent le programme de chaque semaine, exposés devant la Cinémathèque, devant le cinéma Juliet Berto et distribués dans les bibliothèques et les commerces de proximité



Fig. 41 Exemple de publication sur Instagram. Photo pour montrer les nouvelles cartes postales.



Fig. 42 Exemple de publication sur Instagram. Photo prise pendant la séance de Cléo de 5 à 7.



Fig. 43 Exemple de publication sur Instagram. Photo de la copie 35 mm de Holy Smoke pour promouvoir la projection.

Activités subventionnées par :

- La ville de Grenoble
- Le département de l'Isère
- La région Auvergne-Rhône-Alpes
- Le CNC
- La DRAC

La Cinémathèque de Grenoble est membre des réseaux :

- FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film)

- FCAFF (Fédération des Cinémathèques et Archives de Films De France)
- AcrirA (Association des Cinémas de Recherche Indépendants de la Région Alpine)
- Carrefour des Festivals
- LABEL Festivals Connexion

Participation du public :

- Cycle « Bellissima ! » : une fréquentation moyenne de 30 à 40 spectateurs par projection, jusqu'à un maximum de 50 personnes pour les films les plus connus, comme *La mort vous va si bien* (Robert Zemeckis, 1992).
- Cycle « Résonances » : une fréquentation moyenne de 30 à 40 spectateurs par projection, 50 personnes pour certains films, comme *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962). Le plus grand succès a été atteint avec le cycle dédié à Pasolini en collaboration avec le Festival Dolce Cinema, la projection de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) a attiré près de cent personnes.
- Évènement hommage à Jean-Luc Godard : les deux soirées ont attiré environ cinquante spectateurs chacune.
- Évènement reprise Festival : « Un soir avec Sébastien Betbeder » a compté une trentaine de spectateurs, ainsi que la reprise du palmarès du 45e Festival du Film court en Plein air à la Cinémathèque de Saint-Etienne.
- Visites Guidées « Une histoire des cinémas grenoblois » : participation entre 20 et 25 personnes pour chaque visite guidée.
- Annonce Appel à films pour la 46e édition du Festival du Film court en Plein air de Grenoble : à ce jour, la Cinémathèque a reçu plus de 400 courts-métrages.
- Nombre d'entrées totales concernant la cinémathèque pour 2022 (hors festival) : 2228.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Données fournies par Jenny-Jean Penelon, chargée de la communication et des relations avec le public à la Cinémathèque de Grenoble.

4.3 Sous la loupe : les trois dernières éditions du Festival du Film court en Plein air de Grenoble

Les trois dernières éditions du Festival du Film court en Plein air ont été différentes et exceptionnelles en raison de l'impact de la pandémie, c'est pourquoi j'ai décidé de les observer de plus près, pour mettre en évidence quels ont été les changements. Mais d'abord, voyons quelles sont les principales caractéristiques de cet événement

Chaque année début du mois de juillet, la Cinémathèque de Grenoble propose le Festival du Film court en Plein air de Grenoble. Pendant ces jours on retrouve des projections quotidiennes de courts métrages pour tous les publics, en salle comme en plein air. Cartes blanches, séminaires et conférences sont également organisés. Ouvert à tous et entièrement gratuit, le festival est un rendez-vous pour les cinéphiles et amateurs de courts métrages, et pour tous ceux qui veulent découvrir des films originaux dans une ambiance conviviale.

Voici les principales caractéristiques de l'organisation actuelle du festival :

- Compétition officielle : création cinématographique contemporaine, œuvres actuelles, internationales et de tous les genres cinématographiques. Seule règle : la durée du film doit être inférieure à quarante minutes.
- Compétition jeune public
- Séances scolaires
- L'ensemble des films de la sélection entrent dans les collections de la Cinémathèque

Les prix :

- Grand Prix – Doté par la Ville de Grenoble
- Prix Spécial du Jury – Doté par le Conseil Départemental de l'Isère
- Prix du Meilleur scénario – Doté par la Région Auvergne-Rhône-Alpes
- Prix Unifrance – Doté par Unifrance et TitraFilm – Christine Gendre, responsable courts métrages à Unifrance, remettra ce prix à un film français de la sélection
- Prix du Syndicat français de la Critique de cinéma – Doté par des Revues de Cinéma et des éditeurs
- Prix Jeune public – Doté par Benshi
- Mention Bref – Décernée par L'Agence du Court métrage

- Prix Juliet Berto – Décerné par le Comité de sélection¹⁴⁵

À ces prix, concernant uniquement les films sélectionnés, s'ajoute le Concours de scénario : coorganisé par le GREC (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques) qui produit de premiers court métrages - fiction, expérimental, film d'art, animation, essai - en veillant à leur caractère singulier et innovant) et la Cinémathèque de Grenoble, le Concours de scénario de série courte du festival est soutenu par le Département de l'Isère et par France 2, ainsi que par plusieurs industries techniques de la région. Depuis 2014, ce concours intitulé « 5 fois 2 minutes » lance un appel à projet pour des scénarios de mini- séries de cinq épisodes de deux minutes, avec pour contrainte l'unité de lieu.¹⁴⁶



Fig. 44 Visuel du 43e Festival du Film court en Plein air de Grenoble.

Edition 2020, 43^e Festival du Film court en Plein air de Grenoble :

- Du 30 juin au 4 juillet
- En ligne pour la première fois, à cause en raison de l'épidémie de coronavirus
- Sélection de 60 courts-métrages
- Gratuit

¹⁴⁵ Site web de la Cinémathèque de Grenoble, section Festival <https://www.cinemathequedegrenoble.fr/festival/>.

¹⁴⁶ Ibidem

- Rencontres quotidiennes avec les réalisateurs de films en compétition via des vidéoconférences ; deux masters classes avec des youtubeurs et le traditionnel stage d'analyse, consacré cette fois à la création numérique, avec Benoît Labourdette.
- Service SVOD: Otto <https://en.vodfactory.com/notre-plateforme-vod-saas>
- Les programmes sont mis en ligne à un horaire déterminé – comme une séance de cinéma. Chaque film sera disponible individuellement durant 48h après sa première diffusion
- Les rencontres avec les réalisateurs sont retransmises en direct, en Facebook Live, via la page Facebook de la Cinémathèque de Grenoble et du Festival du Film court en Plein air de Grenoble
- Lectures de contes au téléphone, par la Compagnie A.J.T (jeune compagnie grenobloise qui travaille autour de l'écriture contemporaine jeune) et en partenariat avec la librairie Les Modernes
- Equipe : équipe de la Cinémathèque et une trentaine des bénévoles pour diffuser la communication
- Communication : réseaux sociaux, site internet, promotion urbaine (affiches et panneaux autour de la ville de Grenoble)
- Participants : 9031¹⁴⁷



Fig. 45 Visuel pour promouvoir les lectures de contes au téléphone pour le jeune public.

¹⁴⁷ Données fournies par Jenny-Jean Penelon, chargée de la communication et des relations avec le public à la Cinémathèque de Grenoble.

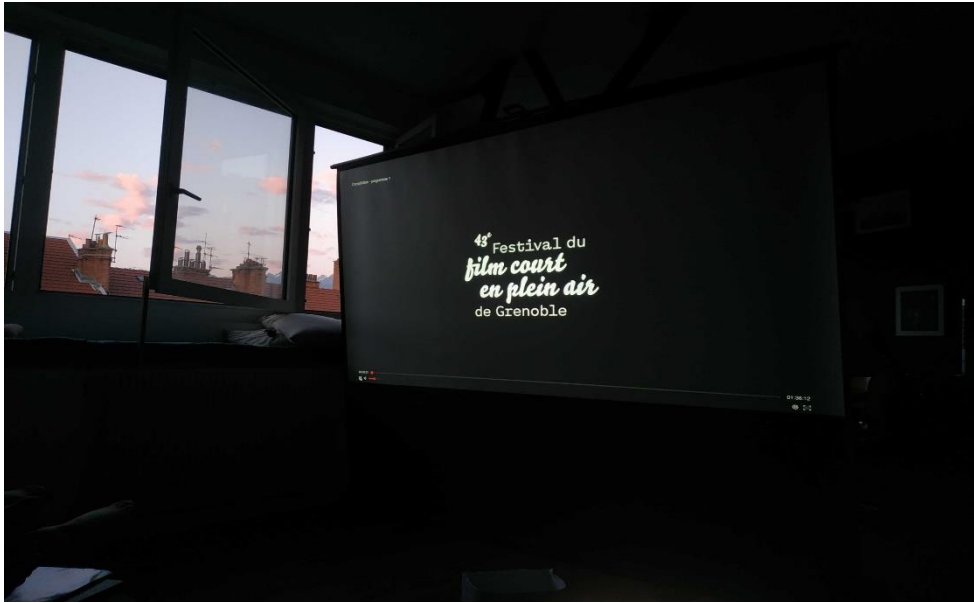


Fig. 46 Le 43e Festival se déroule en ligne.



Fig. 47 Les bénévoles diffusent la communication du Festival dans la ville de Grenoble.

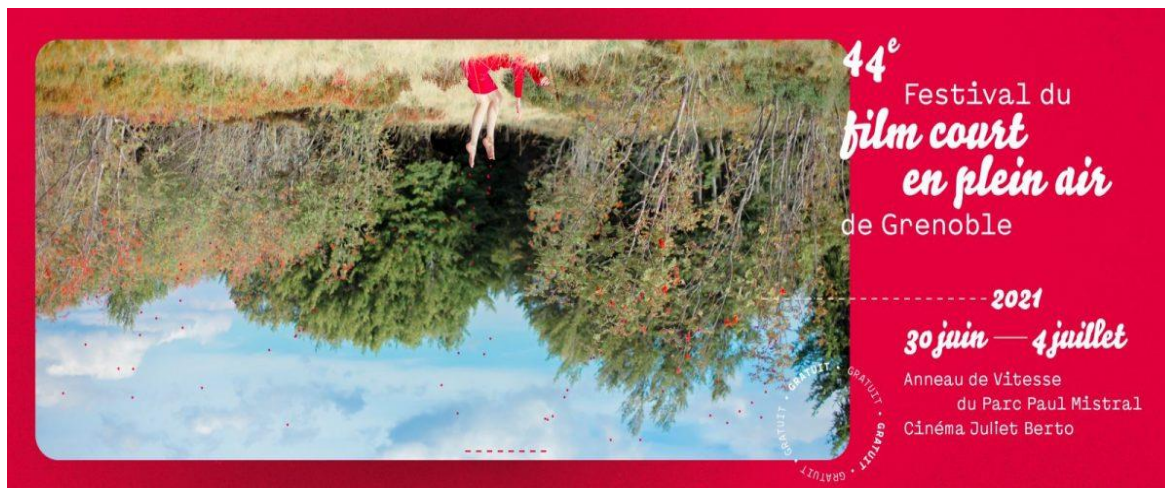


Fig. 48 Le visuel du 44e Festival du Film court en Plein air de Grenoble.

Edition 2021, 44^e Festival du Film court en Plein air de Grenoble :

- Du 30 juin au 4 juillet
- Lieux : Anneau de Vitesse du Parc Paul Mistral et cinéma Juliet Berto
- Gratuit
- Sélection de 60 courts-métrages
- 9 programmes de courts métrages
- 2 ateliers d'interventions sur la pellicule, en partenariat avec Braquage (association qui a pour but de favoriser la connaissance du cinéma expérimental en organisant des projections, des festivals, des rencontres avec des cinéastes, des ateliers d'initiation. Créée en 2000, Braquage est une association Loi 1901, animée par des artistes, des pédagogues et des programmeurs) et Atelier MTK (laboratoire cinématographique artisanal équipé pour travailler avec 16mm b&w et film couleur. Il offre à la fois une introduction et une formation aux techniques de laboratoire afin de fournir aux cinéastes l'indépendance nécessaire pour faire leurs propres films. Le laboratoire devrait être considéré comme un terrain de jeu), au théâtre Sainte-Marie d'en Bas
- 1 programmation Jeune Public
- 1 Nuit Blanche
- Boutique goodies festival : affiches, tote bag, mug
- Partenaires : Braquage, Atelier MTK, Festival Plein la Bobine, Unifrance, L'agence du court métrage, Bref, Syndicat français de la critique du cinéma, GREC, France 2, France TV, Titra Film, à bientôt j'espère, M tag, Maison de l'international

Grenoble, Ville de Pont de Claix, L'entrepôt du spectacle, Office du tourisme-
Grenoble Alpes Métropole, Téléphérique Grenoble Bastille, Le Petit Bulletin, Les
Fringantes, Chartreuse

- Equipe : équipe Cinémathèque et équipe de 50 bénévoles
- Communication : réseaux sociaux, site internet, promotion urbaine (affiches et panneaux autour de la ville de Grenoble)
- Participants : 2824¹⁴⁸



Fig. 49 Les projections en plein air dans l'Anneau de Vitesse du Parc Paul Mistral.



Fig. 50 Entrée de l'Anneau de Vitesse du parc Paul Mistral.

¹⁴⁸ Données fournies par Jenny-Jean Penelon, chargée de la communication et des relations avec le public à la Cinémathèque de Grenoble.



Fig. 51 L'équipe de la cinémathèque avec les t-shirts du 44^e Festival.



Fig. 52 Les ateliers d'intervention sur la pellicule.



Fig. 53 Le tramway aux couleurs du 44^e Festival. Le réseau Tag è partenaire du festival.



Fig. 54 Visuel du 45e Festival du Film court en Plein air de Grenoble.

Edition 2022, 45^e Festival du Film court en Plein air de Grenoble :

- Du 29 juin au 2 juillet
- Lieux : Jardin de Ville et cinéma Juliet Berto
- Gratuit
- Sélection de 60 courts-métrages
- 6 programmes de courts-métrages
- Séances Jeune public
- Rétrospective documentaire en partenariat avec À bientôt j'espère !
- Ciné-brocante
- Ciné-piscine, à la piscine Flottibulle de Pont-de-Claix, en partenariat avec la ville de Pont de Claix
- Délibération publique du Jury du Syndicat Français de la Critique de Cinéma
- Boutique goodies festival : affiches, tote bag, mug
- Partenaires : Benshi, Unifrance, L'agence du court métrage, Bref, Syndicat français de la critique du cinéma, GREC, France 2, France TV, Titra Film, à bientôt j'espère, M tag, Maison de l'international Grenoble, Ville de Pont de Claix, L'entrepôt du spectacle, Office du tourisme-Grenoble Alpes Métropole, Téléphérique Grenoble Bastille, Le Petit Bulletin, Les Fringantes, Chartreuse
- Equipe : équipe Cinémathèque et équipe de 50 bénévoles
- Communication : réseaux sociaux, site internet, promotion urbaine (affiches et panneaux autour de la ville de Grenoble)
- Participants : 3600¹⁴⁹

¹⁴⁹ Données fournies par Jenny-Jean Penelon, chargée de la communication et des relations avec le public à la Cinémathèque de Grenoble.



Fig. 55 Les projections en plein air au Jardin de Ville.



Fig. 56 Les séances scolaires au cinéma Juliet Berto.



Fig. 57 L'équipe de bénévoles au Téléphérique de Grenoble.



Fig. 58 La ciné-brocante, devant la Cinémathèque.



Fig. 59 La Ciné-piscine, à la piscine Flottibulle de Pont-de-Claix.

4.4 Entre exception culturelle et cinéma d'exception : bilan final

Après avoir approfondi l'organisation et le fonctionnement interne de la Cinémathèque de Grenoble, on peut affirmer qu'il s'agit d'une institution culturelle active et dynamique, engagée dans la valorisation continue du patrimoine cinématographique ainsi que de l'innovation, de la création contemporaine et de la volonté d'amener le plus jeune public dans la salle.

Les interviews avec Anaïs Truant et Jenny-Jean Penelon témoignent de l'énorme engagement derrière les missions de la Cinémathèque, ainsi que de la passion qui les pousse, chaque année, à trouver de nouvelles idées, notamment pour améliorer la communication, privilégier la relation avec un public jeune et scolaire et donner vie à un festival toujours innovant. La volonté d'innover et d'améliorer, cependant, se heurte continuellement à la cruelle réalité du manque de moyens pour réaliser ces projets : un manque de fonds qui, par conséquent, se traduit par un manque de personnel et d'espaces. Anaïs, en tant qu'administratrice, a clairement expliqué comment, même si chaque activité de la Cinémathèque, à partir de la mise à disposition de ses locaux et bureaux, est liée à la subvention publique, les moyens fournis sont insuffisants. L'intervention publique apparaît donc comme une arme à double tranchant : d'une part, elle permet à l'association d'exister et de conserver une certaine importance au niveau local et régional. D'autre part, ce rapport est une limite qui empêche cette réalité de croître et de se renouveler comme elle le voudrait. À partir des activités d'inventaire des collections de films et non de films, aux missions de communication, jusqu'aux missions du projectionniste : chacun de ceux-ci souffre d'un manque important de termes économiques et de personnel.

À ce contexte s'ajoute la situation mondiale contemporaine du cinéma et de l'audiovisuel qui, à la suite de l'impact de la pandémie, voit une baisse continue et forte de la fréquentation des salles de cinéma et une croissance de la diffusion et de la consommation des plateformes de streaming numérique.

Malgré les difficultés, la fréquentation a retrouvé près des trois quarts de son niveau d'avant crise. Ce qui montre l'attachement des Français à l'expérience collective qu'offre la salle de cinéma. C'est un résultat très encourageant dans un contexte encore atypique. La France enregistre une des meilleures reprises au monde, avec une baisse plus limitée comparée, par exemple, aux États-Unis, à la Corée du Sud, à l'Allemagne, à l'Espagne ou l'Italie.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Boutonnat Dominique, Président du CNC, dans « A 152 millions d'entrées en 2022, fort rebond de la fréquentation dans un contexte encore atypique », 02/01/2023, <https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/a-152-millions-dentrees-en-2022-fort-rebond-de-la-frequentation-dans-un-contexte-encore-atypique> 1861985 (consulté le 20/01/2023).

Fréquentation totale (millions d'entrées)	2022	2021	évolution 2022/2021 (%)	moyenne 2017-2019	évolution 2022/moyenne 2017-2019 (%)
Janvier	10,66	-	-	17,74	-39,9
Février	13,01	-	-	23,13	-43,8
Mars	13,36	-	-	19,67	-32,1
Avril	13,72	-	-	18,51	-25,9
Mai	11,21	3,52	-	14,14	-20,7
Juin	11,16	8,82	+29,5	11,38	-1,9
Juillet	13,72	14,26	-3,8	16,69	-17,8
Août	10,49	11,30	-7,1	15,66	-33,0
Septembre	7,52	9,31	-19,1	11,12	-32,3
Octobre	14,35	14,27	+0,5	18,76	-23,5
Novembre	14,78	14,05	+5,2	18,79	-21,3
Décembre	17,98	20,14	-10,7	22,36	-19,6
année	151,97	95,47	+59,2	207,95	-26,9

Fig. 60 Données de fréquentation des salles de cinéma en 2022. Source : CNC.
https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/a-152-millions-dentrees-en-2022-fort-rebond-de-la-frequentation-dans-un-contexte-encore-atypique_1861985

Les chiffres de l’affluence dans la salle pendant la saison 2022-2023 du cycle « Bellissima ! » révèlent une crise, une difficulté évidente à amener le public dans la salle, malgré la proposition de films rares et de chefs-d’œuvre restaurés à redécouvrir. Les projections les plus fréquentées sont celles qui ont proposé un titre déjà connu et une collaboration avec une autre institution ou événement culturel, d’où l’on peut déduire que la communication des partenaires peut attirer de nouvelles parties du public, autres que ceux de la Cinémathèque.

En ce qui concerne les trois dernières éditions du Festival du Film court en Plein air, toutes caractérisées par des changements en termes de lieu, de temps et de propositions, la situation

apparaît différente. Si le reste de l'année la Cinémathèque peine à attirer le public en salle et à l'impliquer dans les autres activités (par exemple les vues guidées de cinéma de Grenoble), le festival s'avère un événement capable de révolutionner cette situation. 2020 a certainement été l'année la plus difficile, où la convivialité et la beauté des projections d'été en plein air ont été mises de côté en raison du covid qui a obligé au format en ligne. Cependant, les éditions 2021 et 2022, non sans leurs difficultés, comme l'ont raconté Anaïs Truant et Jenny-Jean Penelon, ont été des succès.

L'édition 2021 au parc Paul Mistral a permis de retrouver le plaisir de se retrouver ensemble après le confinement et ce nouveau lieu a permis d'atteindre une toute nouvelle portion du public, de nombreux jeunes ayant participé au festival, en tant que spectateurs et volontaires. L'édition 2022 a été la plus spéciale : d'une crise donnée une grosse coupure de budget à un mois avant le début du festival est né un événement qui a réécrit les règles pour les éditions à venir. La difficulté a été un défi et une victoire : le petit budget à disposition a été utilisé intelligemment, valorisant le centre principal de l'événement, les projections dans le magnifique Jardin de Ville. De plus, le succès rencontré l'année précédente auprès d'un public jeune s'est confirmé en 2022 dans l'équipe des volontaires : une cinquantaine de garçons et de filles entre 17 et 30 ans. Comme l'a expliqué Jenny-Jean Penelon, la nouvelle stratégie de communication et l'image de la Cinémathèque et du festival permettent certainement de construire une identité de plus en plus consolidée et reconnaissable de l'institution culturelle et de sa manifestation.

Que conclure alors ?

Je crois que le titre de l'ouvrage est vraiment représentatif du cas d'étude abordé : d'une part, la Cinémathèque de Grenoble est un symbole de l'exception culturelle française, tant en termes de missions que de fonctionnement et de financement. D'autre part, les œuvres qu'il valorise, soit par les archives et les projections tout au long de l'année, soit par l'attention au court métrage avec le festival, est un véritable cinéma d'exception, qui s'inscrit une fois de plus dans l'histoire de ce pays cinéphile.

En raison des données et des informations recueillies sur le travail actuel de la Cinémathèque, sur sa dernière programmation et sur les trois dernières éditions du festival, grâce notamment aux interviews faites, on peut affirmer que :

- La Cinémathèque de Grenoble continue d'occuper une place importante dans la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique ainsi que dans la découverte de nouveaux talents.
- Les difficultés qu'ils ont rencontrées ces dernières années sont dues à un manque de moyens et témoignent d'un changement dans les politiques publiques de soutien à la culture.
- L'association Cinémathèque aurait certainement besoin d'un soutien financier accru, qui permettrait d'élargir le nombre de salariés et, par conséquent, cela améliorerait l'efficacité de ses missions.
- Comme l'a dit aussi Anaïs Truant dans l'interview, si le soutien du CNC, des collectivités territoriales et de la DRAC est insuffisant, cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas chercher à trouver de nouvelles méthodes de financement : comme le financement privé (nouveaux partenaires et mécénat) et participatif (crowdfunding).
- Le Festival du Film court en Plein air est une manifestation qui, ces dernières années, s'est adaptée et renouvelée en fonction des différentes difficultés, réussissant toujours à trouver une solution de succès. Elle a conservé intacte sa vocation originale, en modifiant d'autres aspects et surtout elle a réussi à attirer une nouvelle partie du public.

CONCLUSIONS

Sans qu'en aucune façon la voie ouverte par l'« action culturelle » des quinze dernières années soit reniée ou fermée, il serait intéressant qu'elle s'articule davantage avec le jeu des médias et des industries culturelles. La difficulté est certes grande de jouer avec des techniques de masse, qui ont leurs fatalités anti-culturelles, mais il n'y a probablement pas d'alternative si ceux qui ont vocation à être les gardiens de la culture veulent élargir leurs contacts avec la grande partie de la population. Des formules nouvelles sont à inventer, appuyées sur des techniques nouvelles...¹⁵¹

L'idée d'exception culturelle est, pour la France, la dernière manifestation d'une longue tradition d'une valorisation de la création artistique et de soutien public aux créateurs. On l'a largement vu, c'est l'état qui est au centre de la politique culturelle : il y a bien là une exception française, puisque, même dans les pays où le gouvernement central comporte un Ministère chargé de la Culture, il n'a ni la volonté politique, ni les moyens financiers, ni l'armature administrative du système français. A partir du milieu des années 1980, et surtout lors des négociations du GATT en 1993, la France a tenté d'exporter aux pays de l'ensemble de l'Union Européenne sa conception très particulière des industries culturelles. Elle a été la principale instigatrice d'une politique cinématographique et audiovisuelle protectionniste au niveau européen : cette action est devenue un symbole de la résistance de l'ensemble des activités culturelles aux lois du marché.

L'exception culturelle a été arrachée à la dure et fait depuis l'objet d'innombrables attaques. Plus récemment, c'est la libéralisation des investissements dans le cadre de l'AMI (Accord Multilatéral sur l'Investissement), qui a mobilisé les professionnels de la culture. On s'interroge en permanence pour savoir si l'exception culturelle est une illusion que la France est vouée à rester un défenseur isolé combattant. A long terme, la convergence du développement économique et technologique posera inévitablement la question, s'agit-il d'une stratégie purement défensive ?

L'exception culturelle existe et cela est évident : les données de la production cinématographique en France, le rôle central des festivals et la valorisation du patrimoine, pilier toujours fondamental, le démontrent. Grâce à l'étude de cas de la Cinémathèque de Grenoble, qui réunit les deux aspects fondamentaux de l'exception culturelle, festival cinématographique et héritage historique, nous avons pu observer de près la réalité d'une association culturelle en France. Malgré les difficultés, comme l'ont témoigné Anaïs Truant et Jenny-Jean Penelon, le

¹⁵¹ Girard Augustin, "Industries Culturelles", *Futuribles*, n. 17, septembre-octobre 1978, p. 603.
<https://www.futuribles.com/en/industries-culturelles>

rôle d'une cinémathèque, et notamment de celle de Grenoble, est encore extrêmement précieux, au niveau local, régional et national. Il ne s'agit donc pas de dépasser le passé, mais de repenser l'économie de la culture en raison des changements du paysage audiovisuel et des nouvelles exigences du public.

Le modèle culturel français est confronté au double défi de la numérisation et de la raréfaction de la ressource publique : une crise d'une telle ampleur porte en elle le risque d'un appauvrissement généralisé de l'offre culturelle, on a vu les effets en analysant le cas d'étude. Après avoir approfondi l'histoire, les évolutions et le présent des politiques culturelles, une réponse à ces questions apparaît claire : l'exception culturelle, riche à beaucoup d'égards, enviée de tous, existe encore et doit être préservée. Il s'agit de pérenniser l'excellence de la culture française dans sa diversité, certes fragile mais performante, tant pour l'économie en termes de valeur ajoutée et d'emplois que pour l'attractivité de la France, ce qui fait sa singularité.

Sans doute l'avenir de ce modèle, en particulier pour les industries culturelles et les médias, passe-t-il par une meilleure concentration entre professionnels, état et législateur, afin qu'ils trouvent ensemble les solutions pour garantir la défense des droits et les conditions pour garantir de juste rémunération des auteurs, dans un monde ouvert et en constante mutation. Enfin, on peut espérer que la puissance publique, toujours garante de la diversité et de la richesse culturelle, devienne à l'avenir régulateur plutôt que décideur, gardienne de l'équilibre territorial et de l'accès de la culture pour tous plutôt que mécène et davantage protectrice des auteurs et des créateurs face à la menace que représente pour eux la révolution numérique. Le défi est immense, tant du côté du patrimoine, du spectacle vivant que des industries culturelles.

Jean Blaise, créateur à Nantes du *Lieu Unique*, demande : « du lyrisme, de l'exaltation, des idées. Le Ministère ne nous a pas enflammés depuis les années Lang. Tout s'est endormi, et nous sommes tous complices de cette inertie, de cette défaite »¹⁵². A Grenoble, Michel Orier, patron de la plus importante maison de la culture française, fustige : « l'absence de dialogue, d'intérêt pour notre travail. L'État ne nous stimule plus ».¹⁵³

Rêvons un peu : peut-on imaginer que l'état accepte de renoncer à une partie de ses prérogatives, pour se concentrer sur ces nouvelles missions ? et pour que soit enfin dépassé le

¹⁵² Youssi Yasmine, « A quoi sert encore le ministère de la Culture ? », 08/12/2020. <https://www.telarama.fr/idees/culture-le-ministere-a-t-il-un-avenir,80943.php> (consulté le 05/02/2023).

¹⁵³ Ibidem

clivage du financement public/financement privé, qui serait un véritable changement de paradigme, commençons par sensibiliser des acteurs économiques et les professionnels de la culture à l'importance de l'enjeu, et encourageons le secteur privé, entreprise comme particulier, à investir ou à réinvestir le champ de la culture, ce bien commun exceptionnel. Comme l'a souligné Jacques Toubon, ministre de la culture de 1993 à 1995 : « manque de vision à long terme. Mais n'est-ce pas une vaine attente ? Pour la beauté du geste, on attend un grand discours fondateur. Pourtant, les idées d'André Malraux et de Jack Lang restent valables. La politique culturelle existe, même si elle est moins spectaculaire ». ¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ibidem

CONCLUSIONI

Senza che in alcun modo la via aperta dall' "azione culturale" degli ultimi quindici anni sia rinnegata o chiusa, sarebbe interessante che si articolasse maggiormente con i media e le industrie culturali. È sicuramente difficile giocare con delle tecniche di massa, che hanno le loro fatalità anticulturali, ma non c'è alternativa se i custodi della cultura vogliono ampliare i contatti con il grande pubblico. Bisogna inventare formule nuove, basate su tecniche nuove...¹⁵⁵ (traduzione mia).

L'idea di eccezione culturale è, per la Francia, l'ultima manifestazione di una lunga tradizione di valorizzazione della creazione artistica e di sostegno pubblico ai creatori. Lo si è ampiamente visto, lo stato è al centro della politica culturale: esiste un'eccezione francese, poiché, anche nei paesi in cui il governo centrale comporta un ministero incaricato della cultura, non ha né la volontà politica né i mezzi finanziari, né la struttura amministrativa del sistema francese. A partire dalla metà degli anni '80, e soprattutto in occasione dei negoziati del GATT nel 1993, la Francia ha tentato di esportare ai paesi dell'insieme dell'Unione europea la sua concezione molto particolare delle industrie culturali. È stata la principale istigatrice di una politica cinematografica e audiovisiva protezionistica a livello europeo: questa azione è diventata un simbolo della resistenza di tutte le attività culturali alle leggi del mercato.

L'eccezione culturale è stata messa alla prova ed è stata oggetto di innumerevoli attacchi. Più recentemente, è stata la liberalizzazione degli investimenti nel quadro dell'AMI (Accordo multilaterale sugli investimenti), che ha mobilitato i professionisti della cultura. Ci si chiede continuamente se l'eccezione culturale sia un'illusione che la Francia sia destinata a difendere. A lungo termine, la convergenza dello sviluppo economico e tecnologico porrà inevitabilmente la questione, si tratta di una strategia puramente difensiva?

L'eccezione culturale esiste e questo è evidente: i dati della produzione cinematografica in Francia, il ruolo centrale dei festival e la valorizzazione del patrimonio, pilastro sempre fondamentale, lo dimostrano. Grazie al caso di studio della cineteca di Grenoble, che riunisce i due aspetti fondamentali dell'eccezione culturale, festival cinematografico e patrimonio storico, abbiamo potuto osservare da vicino la realtà di un'associazione culturale in Francia. Nonostante le difficoltà, come testimoniano Anaïs Truant e Jenny-Jean Penelon, il ruolo di una cineteca, e in particolare di quella di Grenoble, è ancora estremamente prezioso, a livello locale, regionale e nazionale. Non si tratta quindi di superare il passato, ma di ripensare l'economia della cultura a causa dei cambiamenti del paesaggio audiovisivo e delle nuove esigenze del pubblico.

¹⁵⁵ Girard Augustin, "Industries Culturelles", *Futuribles*, n. 17, septembre-octobre 1978, p. 603
<https://www.futuribles.com/en/industries-culturelles>.

Il modello culturale francese si trova di fronte alla duplice sfida della digitalizzazione e della rarefazione delle risorse pubbliche: una crisi di tale portata comporta il rischio di un impoverimento generalizzato dell'offerta culturale, abbiamo visto gli effetti analizzando il caso di studio. Dopo aver approfondito la storia, le evoluzioni e il presente delle politiche culturali, una risposta a queste domande appare chiara: l'eccezione culturale, ricca in molti aspetti, invidiata da tutti, esiste ancora e deve essere preservata. Si tratta di perpetuare l'eccellenza della cultura francese nella sua diversità, certo fragile ma performante, sia per l'economia in termini di valore aggiunto e di occupazione, che per l'attrattiva della Francia, come destinazione privilegiata del turismo culturale.

Senza dubbio il futuro di questo modello, in particolare per le industrie culturali e i media, passa attraverso una migliore concentrazione tra professionisti, stato e collettività territoriali, affinché trovino insieme le soluzioni per garantire la difesa dei diritti e un'equa remunerazione degli autori, in un mondo aperto e in costante mutamento. Infine, si può sperare che il potere pubblico, sempre garante della diversità e della ricchezza culturale, diventi in futuro “regolatore” piuttosto che “decisore”, custode dell'equilibrio territoriale e dell'accesso della cultura per tutti, piuttosto che mecenate, e più protettore nei confronti degli autori di fronte alla minaccia della rivoluzione digitale. La sfida è enorme, sia dal punto di vista del patrimonio, che dello spettacolo e delle industrie culturali.

Jean Blaise, creatore a Nantes del *Lieu Unique*, chiede: «della lirica, dell'esaltazione, delle idee. Il ministero non ci ha infiammato dagli anni Lang. Tutto si è addormentato, e tutti siamo complici di questa inerzia, di questa sconfitta» (traduzione mia)¹⁵⁶. A Grenoble, Michel Orier, patrono della più importante Maison de la Culture francese, critica: «l'assenza di dialogo, di interesse per il nostro lavoro. Lo Stato non ci stimola più» (traduzione mia).¹⁵⁷

Sogniamo un po': possiamo immaginare che lo stato accetti di rinunciare ad una parte delle sue prerogative, per concentrarsi su queste nuove missioni? E affinché sia finalmente superata la divisione del finanziamento pubblico/finanziamento privato, che sarebbe un vero e proprio cambiamento di paradigma, iniziamo con la sensibilizzazione degli attori economici e dei professionisti della cultura all'importanza della posta in gioco, e incoraggiamo il settore privato, impresa come privato, ad investire o a reinvestire il campo della cultura, questo bene comune eccezionale. Come ha sottolineato Jacques Toubon, ministro della Cultura in Francia dal 1993

¹⁵⁶ Youssi Yasmine, « A quoi sert encore le ministère de la Culture ? », 08/12/2020 <https://www.telerama.fr/idees/culture-le-ministere-a-t-il-un-avenir,80943.php> (consultato il 05/02/2023).

¹⁵⁷ Ibidem

al 1995: «Manca una visione a lungo termine. Ma non è una vana attesa? Per la bellezza del gesto, si attende un grande discorso fondatore. Tuttavia, le idee di André Malraux e di Jack Lang rimangono valide. La politica culturale esiste, anche se è meno spettacolare» (traduzione mia).¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ibidem

BIBLIOGRAPHIE

« Entretien avec Henri Langlois », *Cahiers du cinéma*, n° 1 35, sept. 1962.

Bassoni Marc, Joux Alexandre, Armand Cursus, *Introduction à l'économie des médias*, Paris, Colin, 2014.

Benhamou Françoise, « L'exception culturelle. Exploration d'une impasse », *Esprit* (1940-), 304 (5), 2004, pp. 85–113. <http://www.jstor.org/stable/24249484>

Benhamou Françoise, « Les dérèglements de l'exception culturelle », Paris, Éd. Le Seuil, coll. La couleur des idées, 2006.

Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, Repères, 5e édition, 2004.

Beurier Pervenche, *Les politiques européennes de soutien au cinéma. Vers la création d'un espace cinématographique européen ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Boleslaw Matuszewski, « Une nouvelle source de l'histoire », Paris, 25 mars 1898, pp.1-12.

Bonnell R., « L'initiative culturelle en économie de marché : le cinéma français depuis 1945 », thèse pour le doctorat de Sciences économiques paris-I, 1976, p. 800.

Borde Raymond, *Les Cinémathèques*, éditions L'Âge d'homme, 1983, pp. 216-217, livre partiellement consultable sur Google Livres [archive]. https://books.google.be/books?id=HgJ72xhC7jMC&pg=PA216&lpg=PA216&dq=malraux+langlois+%2222+avril+1968%22&source=bl&ots=Td73H1Kslz&sig=CfHk0MhHt6Hg3C--w9XjLc9Cylk&hl=fr&sa=X&ei=w95_UMqCLI-WhQfz7YHgDw&ved=0CEsQ6AEwBQ#v=onepage&q=malraux%20langlois%20%2222%20avril%201968%22&f=false

Canetti Nicole, Guerrieri Jean-Pierre, Jardillier Sophie, Veyret Jessica, Danard Benoît, Landrieu Alice, « La production cinématographique en 2014, bilan statistique des films agréés en 2014 », les études du CNC, mars 2015. https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-cinematographique-en-2014_235139

Chantepie Philippe, Paris Thomas, *Économie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021.

Condé Michel, « L'Économie Du Cinéma », *Les Grignoux Asbl*, 2020. https://www.academia.edu/66720327/L%C3%A9conomie_du_cin%C3%A9ma

- Coste Christophe, « La gauche et la culture – Débats », *L'œil magazine*, n. 679, mai 2015.
- Cowen Tyler, « L'État et le cinéma français : Chronique d'une liaison dangereuse », *Reason*, juillet 1998.
- Creton Laurent, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940 – 1959*, Paris, CNRS Editions collection cinéma et audiovisuel, 2004.
- Creton Laurent. « Retour sur les origines du système d'aide à la production cinématographique en France ». In: *Quaderni*, n°54, Printemps 2004. *Cinéma français et État : un modèle en question*. pp. 109-118. <https://doi.org/10.3406/quad.2004.1618>
- Dickie George, “Defining Art.” *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, no. 3, 1969, pp. 253–56. <http://www.jstor.org/stable/20009315>
- Djakouane Aurélien, Négrier Emmanuel. « Introduction », *Festivals, territoire et société*, sous la direction de Djakouane Aurélien, Négrier Emmanuel. Ministère de la Culture - DEPS, 2021, pp. 7-19. <https://www.cairn.info/festivals-territoire-et-societe--9782724638004-page-7.htm>
- El Kenz Nadia. « Les premières cinémathèques », *Communication et langages*, n°108, 2ème trimestre 1996, pp. 80-93. <https://doi.org/10.3406/colan.1996.2680>
www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1996_num_108_1_2680
- Escoubé Lucienne, « Sauvons les films de répertoire », *Pour vous*, 31 mars 1932.
- Farchy Joëlle, *La fin de l'exception culturelle ?*, Paris, CNRS Editions, CNRS communication, 1999.
- Farchy Joëlle, *Le cinéma Déchaîné. Mutation d'une industrie*, Paris, Presses du CNRS, Sociétés en mouvement 1992.
- Girard Augustin, “Industries Culturelles”, *Futuribles*, n. 17, septembre-octobre 1978, p. 603. <https://www.futuribles.com/en//industries-culturelles>
- Grefte Xavier, « Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique*, vol. 120, no. 1, 2010, pp. 1-34. <https://doi.org/10.3917/redp.201.0001>
- Grefte, Xavier, Pflieger Sylvie, *La politique culturelle en France*, Paris, La documentation française, 2009.
- Imbert Geneviève, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, 2010/3 (N° 102), pp. 23-34.

10.3917/rsi.102.0023, <https://www.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2010-3-page-23.htm>

Lincoln Yvonna S., « Emerging criteria for quality in qualitative and interpretive research ». *Qualitative Inquiry*, 1, 1995, pp. 275-289. <https://doi.org/10.1177/107780049500100301>

Louis Stéphanie-Emmanuelle, « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle (des cinémathèques en France) » 2019. HAL Id: halshs-02178983 <https://shs.hal.science/halshs-02178983>

Morel-Maroger Olivier, *L'économie de la culture*, Issy-les-Moulineaux Cedex, LGDJ Lextenso éditions, 2016.

Polo Jean-François, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003, *Politiques du cinéma*, pp. 123-149. <https://doi.org/10.3406/polix.2003.1259>

Pommerehne Walter, Frey Bruno, *La culture a-t-elle un prix ? Essai sur l'économie de l'art*, Paris, Commentaire Plon, 1993.

Poulet Guillaume, « La Cinémathèque De Grenoble Bientôt 50 Ans Au Service De La Sauvegarde Et De La Diffusion Du Patrimoine Cinématographique », *Journal of Film Preservation*, no. 84, 2011, pp. 53-0_4. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-cinémathèque-de-grenoble-bientôt-50-ans-au/docview/883871412/se-2>.

Rathle Jean-Philippe, « Les associations culturelles : état des lieux et typologie », Coll. « Culture chiffres », 2019-2, pp. 1-20. <https://fill-livrelecture.org/publications-les-associations-culturelles-etat-des-lieux-et-typologie-deps-ministere-de-la-culture/>

Simon Jean-Paul. « Marc Vernet, Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios », Paris, Armand Colin, 2018, *Réseaux*, vol. 217, no. 5, 2019, pp. 223-229. <https://doi.org/10.3917/res.217.0223>

SITOGRAPHIE

« A 152 millions d'entrées en 2022, fort rebond de la fréquentation dans un contexte encore atypique », 02/01/2023, https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/a-152-millions-dentrees-en-2022-fort-rebond-de-la-frequentation-dans-un-contexte-encore-atypique_1861985 (consulté le 20/01/2023).

« L’Affaire Langlois, matrice des États généraux du cinéma ? », 15/05/2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/laffaire-langlois-matrice-des-etats-generaux-du-cinema_877536 (consulté le 20/01/2023).

« Michel Warren, fondateur de la Cinémathèque de Grenoble », 31/07/2015, <https://www.ledauphine.com/isere-sud/2015/07/30/michel-warren-fondateur-de-la-cinematheque-de-grenoble> (consulté le 17/01/2023).

Direction régionale des Affaires culturelles

https://fr.wikipedia.org/wiki/Direction_r%C3%A9gionale_des_Affaires_culturelles

Exception culturelle française

https://fr.wikipedia.org/wiki/Exception_culturelle_fran%C3%A7aise

Festival <https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival>

Golla Mathilde, « Quand les festivals dopent l'économie locale », 15/07/2011, <https://www.lefigaro.fr/conjoncture/2011/07/12/04016-20110712ARTFIG00654-ces-festivals-qui-dopent-l-economie-locale.php> (consulté le 15/01/2023).

Guerrin Michel, « Il y a une “festivalisation” de la culture en France », 13/07/2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/12/il-y-a-une-festivalisation-de-la-culture-en-france_5488551_3232.html (consulté le 16/01/2023).

<https://en.vodfactory.com/nos-realizations/festival-grenoble>

<https://pass.culture.fr/>

<https://twitter.com/cinemathequeg>

<https://www.cinegrenoble.fr/>

<https://www.cinematheque.fr/>

<https://www.cinemathequedegrenoble.fr/>

<https://www.cnc.fr/>

<https://www.culture.gouv.fr/>

<https://www.culture.gouv.fr/Regions>

<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Ile-de-France>

<https://www.facebook.com/cinemathequedegrenoble/>

<https://www.fiafnet.org/>

<https://www.instagram.com/cinemathequegrenoble/>

Martine Robert, « Les festivals, maillons fragiles de l'exception culturelle française », 22/07/2016, <https://www.lesechos.fr/2016/07/les-festivals-maillons-fragiles-de-lexception-culturelle-francaise-1112010> (consulté le 15/12/2022).

Pass Culture https://fr.wikipedia.org/wiki/Pass_Culture

<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Prix-du-livre>

Blanchard Sandrine, Fraissard Guillaume, « Emmanuel Négrier : La magie du mot festival et du dispositif est toujours présente », 02/07/2022 https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/07/02/emmanuel-negrier-la-magie-du-mot-festival-et-du-dispositif-est-toujours-presente_6133081_3246.html (consulté le 31/01/2023).

Négrier Emmanuel, Jourda Marie-Thérèse, pour le compte de France Festivals (fédération qui regroupe 84 festivals de musique) et avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, « Les nouveaux territoires des festivals » : étude limitée aux secteurs de la musique et de la danse - menée en 2006 par deux chercheurs au CNRS, (Étude résumée dans l'article du Monde, "La santé fragile des festivals de musique et de danse" 30/12/2006, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/12/29/la-sante-fragile-des-festivals-de-musique-et-de-danse_850393_3246.html, consulté le 17/01/2023).

Hoog Emmanuel, directeur du Festival de poésie du Haut Allier, et fonctionnaire au ministère de la culture, « La France en festivals », 30/09/1991, https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/09/29/la-france-en-festivals_4037619_1819218.html (consulté le 12/01/2023).

Hetsch Théo de France Bleu Isère, « Mort de Jean-Luc Godard : "à Grenoble, il a vécu une sorte de retour aux origines" », 14/09/2022, <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/mort-de-jean-luc-godard-a-grenoble-il-a-vecu-une-sort-de-retour-aux-origines-1663151543> (consulté le 15/10/2022).

« L’Affaire Langlois, matrice des États généraux du cinéma ? », 15/05/2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/laffaire-langlois-matrice-des-etats-generaux-du-cinema_877536 (consulté le 20/12/2022).

« Gabriela Trujillo est la nouvelle directrice de la Cinémathèque de Grenoble », 08/04/2021, <https://www.affiches.fr/dernieres-nouvelles/gabriela-trujillo-est-la-nouvelle-directrice-de-la-cinematheque-de-grenoble/> (consulté le 19/12/2022).

Youssi Yasmine, « A quoi sert encore le ministère de la Culture ? », 08/12/2020 <https://www.telerama.fr/idees/culture-le-ministere-a-t-il-un-avenir,80943.php> (consulté le 05/02/2023).

« La loi du 1er Juillet 1901 et la liberté d’association », mis à jour le 07/11/2016, <https://associations.gouv.fr/liberte-associative.html> (consulté le 23/01/2023).

« Budget de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes », mis à jour le 15/02/2023, <https://www.culture.gouv.fr/fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Donnees-regionales-budget-chiffres-cles/Budget-de-la-DRAC-Auvergne-Rhone-Alpes> (consulté le 30/01/2023).

Leroy Samantha, « GRÂCE À HENRI LANGLOIS », 01/01/2014 <https://www.cinematheque.fr/article/754.html> (consulté le 02/01/2023).

« Les associations en France », mis à jour le 03/10/2016, <https://www.associations.gouv.fr/les-associations-en-france.html> (consulté le 22/01/2023).

« Infographie : L’Avance sur recettes décryptée », 03/02/2020, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/infographie---lavance-sur-recettes-decryptee_1118314 (consulté le 16/12/2022).

« Les festivals au cœur de la politique culturelle », 03/01/2022, <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Les-festivals-au-caeur-de-la-politique-culturelle> (consulté le 21/01/2023).

« Missions de la DRAC », 13/01/2023, <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/La-DRAC/Missions-de-la-DRAC> (consulté le 22/01/2023).

REMERCIEMENTS

À la fin de ce parcours, je tiens à remercier tout d'abord les personnes qui ont rendu cette thèse possible. Le Professeur Giorgio Gosetti, que je remercie pour m'avoir fait découvrir et passionner du monde magique des festivals de cinéma et d'avoir été un guide précieux. La Cinémathèque de Grenoble, le Festival du Film court en Plein Air et sa merveilleuse équipe, en particulier Anaïs Truant et Jenny-Jean Penelon, merci de m'avoir accueillie avec tant d'affection et de m'avoir tant appris, c'est aussi grâce à vous si je suis ici.

Deuxièmement, je tiens à remercier l'Université de Bologna et l'Université Grenoble Alpes, où j'ai effectué mon Erasmus, ce furent des années intenses et belles, au cours desquelles je sens que j'ai trouvé ma voie.

Un grand merci à la ville de Grenoble et à tout ce qu'elle a représenté pour moi cette dernière année : je suis arrivée en janvier 2022 et je ne m'attendais pas à être encore ici en février 2023 pour terminer ma thèse, de plus en plus enthousiasmé par les possibilités qu'elle m'offre chaque jour, me faisant comprendre que mon avenir est certainement en France. Grâce à toutes les personnes que j'ai rencontrées au cours de cette expérience incroyable, chaque rencontre est pour moi une richesse.

Un merci spécial à mes parents qui m'ont toujours soutenu avec amour, enthousiasme et patience, merci d'avoir toujours cru en moi et en mes rêves.

Merci à mon oncle Checco, mon cousin Nicolò, ma grand-mère Gianna, ma tante Sandra, à Davide, à Cecilia à Milka, à Angel, à Leo et à Pepe pour votre soutien, je vous aime.

Merci aux amis et aux amies, à l'intérieur et à l'extérieur de l'université, de partout dans le monde, je suis vraiment reconnaissante de chaque lien, que ce soit depuis toujours ou depuis quelques mois.

Enfin, je voudrais dédier la fin de ce parcours à ma grand-mère Marisa et à ma tante Daniela, qui sont toujours avec moi.

RINGRAZIAMENTI

Arrivata alla fine di questo percorso ci tengo a ringraziare innanzitutto le persone che hanno reso questa tesi possibile. Il Professor Giorgio Gosetti, che ringrazio per avermi fatto conoscere e appassionare al magico mondo dei festival cinematografici e per essere stato una guida preziosa. La cineteca di Grenoble, il suo Festival e la sua meravigliosa equipe, in particolare Anaïs Truant e Jenny-Jean Penelon, grazie per avermi accolta con così tanto affetto e per avermi insegnato così tanto, è anche merito vostro se ora sono qui.

In secondo luogo, ci tengo a ringraziare l'Università di Bologna e l'Université Grenoble Alpes, dove ho svolto il mio Erasmus, sono stati anni intensi e bellissimi, durante i quali sento di aver trovato la mia strada.

Un grande ringraziamento va sicuramente alla città di Grenoble e a tutto quello che ha rappresentato per me in questo ultimo anno: sono arrivata a gennaio 2022 e non mi sarei mai aspettata di essere ancora qui a febbraio 2023 a terminare la mia tesi di laurea, sempre più entusiasta delle possibilità che ogni giorno mi offre, facendomi capire che il mio futuro è sicuramente in Francia. Grazie a tutte le persone che ho conosciuto durante questa incredibile esperienza, ogni singolo incontro è per me una ricchezza.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori che mi hanno sempre sostenuto con amore, entusiasmo e pazienza, grazie per aver sempre creduto in me e nei miei sogni.

Grazie a mio zio Checco, mio cugino Nicolò, mia nonna Gianna, mia zia Sandra, a Davide, a Cecilia a Milka, a Angel, a Leo e a Pepe per il vostro supporto, vi voglio bene.

Grazie agli amici e alle amiche, dentro e fuori dall'università, da ogni parte del mondo, sono veramente grata di ogni singolo legame, che sia da sempre o da pochi mesi.

Infine, vorrei dedicare la fine di questo percorso a mia nonna Marisa e a mia zia Daniela, che sono sempre con me.

« Not a single one of us here today has done it alone. We are each a patchwork quilt of those who have loved us, those who have believed in our futures, those who showed us empathy and kindness or told us the truth even when it wasn't easy to hear. Those who told us we could do it when there was absolutely no proof of that. Someone read stories to you and taught you to dream and offered up some moral code of right and wrong for you to try and live by. Someone tried their best to explain every concept in this insanely complex world to the child that was you, as you asked a bazillion questions like 'how does the moon work' and 'why can we eat salad but not grass.' And maybe they didn't do it perfectly. No one ever can. Maybe they aren't with us anymore, and in that case I hope you'll remember them today. If they are here in this stadium, I hope you'll find your own way to express your gratitude for all the steps and missteps that have led us to this common destination. »

Taylor Swift, NYU's Spring 2022 graduation ceremony speech.