

DOCUMENTS



INEP





LE CINEMA DANS LA COMMUNE

Document réalisé au
Département des Etudes, de la
Recherche et de la Documentation

par Rémi DUJARDIN

- 1983 -

SOMMAIRE

INTRODUCTION

AVERTISSEMENT

1 - LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE - GENERALITES

1.1. Salles et publics

La fréquentation. Les salles. Disparités géographiques.
Un public. Des publics. La concurrence T.V.

1.2. Le cadre économique et juridique

La production. La distribution. Diversité de l'exploitation.
Commercial, non commercial. Quels films ? L'Art et Essai.
Quelle animation ? Une image de marque. Un rôle de vie sociale.
Les Festivals. Les Finances. Intervention de l'Etat. Les com-
ités interviennent. La recette des salles. Quant à l'avenir.

2 - PROMOUVOIR LE CINEMA LE CINEMA DANS LA COMMUNE

- De diverses raisons d'agir

2.1. Promotion géographique EDUCATION POPULAIRE, en secteur rural. ACTION CULTURELLE

2.2. Promotion éducative ET CINEMA cinéma à l'école. Les ciné-clubs. L'Art et Essai.

2.3. Une promotion diversifiée du cinéma

Le cinéma pour enfants. Le cinéma pour les adultes.
rural. Le film militant. Les ciné-clubs. Le cinéma d'animation.
métrage. Un "tiers secteur".

Document de l'I.N.E.P. - N° XLIII
Service Documentation

I.N.E.P. - MARLY-LE-ROI

Document réalisé par
Département des Études de la
Recherche et de la Documentation
par René Gauthier
- 1993 -

LE CINEMA DANS LA COMPTABILITE

ÉDITIONS ÉCONOMIQUES
ACTIVITÉ CULTURELLE
ET CINÉMA

Éditions de la Commission
canadienne de la culture
1993 - 1994

LE CINEMA DANS LA COMMUNE

3 - LES INTERVENANTS

3.1. La profession cinématographique

3.2. Les intervenants publics

EDUCATION POPULAIRE, ACTION CULTURELLE ET CINEMA

3.3. Les intervenants associatifs

Les associations culturelles

Les associations d'éducation populaire :

a) Ligue de l'Enseignement et UPOLEIS

b) F.F.

c) F.L.

d) Fife et Vie

e) Coopérative Régionale du Cinéma Culturel

f) Jean Vigo

g) Union Nationale des Inter Ciné-clubs

h) Fédération d'Associations et Ciné-clubs

i) F.F.M.J.C.

j) Fédération Léo Lagrange

k) Fédération Nationale des Foyers, Bureaux

S O M M A I R E

=====

INTRODUCTION

AVERTISSEMENT

1 - LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE - GENERALITES

1.1. Salles et publics

La fréquentation. Les salles. Disparités géographiques.
Un public. Des publics. La concurrence T.V.

1.2. Le cadre économique et juridique

La production. La distribution. Diversité de l'exploitation.
Commercial, non commercial. Quels films ? l'Art et Essai.
Quelle animation ? Une image de marque. Un pôle de vie sociale.
Les Festivals. les Finances. Intervention de l'Etat. Les communes interviennent. La recette des salles. Quant à l'avenir.

2 - PROMOUVOIR LE CINEMA

- De diverses raisons d'agir

2.1. Promotion géographique du cinéma

En secteur rural. Les petites villes. Les banlieues.

2.2. Promotion éducative et culturelle du cinéma

Cinéma à l'école. Les ciné-clubs. L'Art et Essai

2.3. Une promotion diversifiée du cinéma

Le cinéma pour enfants. Le cinéma pour les immigrés. Le cinéma rural. Le film militant. Les genres cinématographiques. Le court métrage. Un "tiers secteur". Du divers au global.

LE CINEMA DANS LA COMPLEXE

EDUCATION POPULAIRE, ACTION CULTURELLE ET CINEMA

SOMMAIRE

INTRODUCTION

AVERTISSEMENT

I - LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE - GÉNÉRALITÉS

I.1. Salles et public

La répartition des salles, les publics, les horaires, les tarifs.

I.2. Le cadre économique et géographique

La production, la distribution, les circuits de diffusion, les circuits commerciaux, les circuits scolaires, les circuits universitaires, les circuits professionnels, les circuits étrangers, les circuits de diffusion, les circuits de diffusion.

II - PROMOUVOIR LE CINEMA

- Les diverses raisons d'être

I.1. Promouvoir le spectacle de cinéma

En salles, en festivals, en circuits professionnels.

I.2. Promouvoir l'éducation et la culture de cinéma

Cinéma à l'école, cinéma dans les universités.

I.3. Une promotion thématique

Le cinéma pour enfants, le cinéma pour adultes, le cinéma pour les handicapés, le cinéma pour les personnes âgées, le cinéma pour les personnes défavorisées.

3 - LES INTERVENANTS POUR LE CINEMA

3.1. La profession cinématographique

3.2. Les intervenants publics

L'Etat et le cinéma. Les collectivités locales et le cinéma

3.3. Les intervenants associatifs

Les associations culturelles

Les associations d'éducation populaire :

- a) Ligue de l'Enseignement et UFOLEIS
- b) F.F.C.C.
- c) F.L.E.C.
- d) Film et Vie
- e) Coopérative Régionale du Cinéma Culturel
- f) Jean Vigo
- g) Union Nationale des Inter Ciné-clubs
- h) Fédération d'Associations et Ciné-clubs
- i) F.F.M.J.C.
- j) Fédération Léo Lagrange
- k) Fédération Nationale des Foyers Ruraux

ANNEXES

- L'ouverture d'une salle de cinéma (document F.F.M.J.C.)
- Des publications sur le cinéma
- Diverses institutions concernant le cinéma

TABLE DES MATIERES

Les sur "le Cinéma dans la Communauté" ont été organisées à l'I.N.E.P. en juin 1981 et novembre 1982 à l'initiative des élus et services municipaux, des animateurs et des responsables d'associations d'éducation populaire. Elles ont eu pour thème la diffusion des films : maintien ou création de salles, mise en place de tournées, choix de programmation, rapports avec la distribution, aspects de diffusion de public. Les problèmes de la production cinématographique, de la diffusion et de l'expression par le film n'ont été abordés que dans leurs rapports avec la diffusion. La matière du présent document se situe dans les mêmes limites.

D'autres journées ont été organisées sur l'expression par le film : en 1980 sur le thème "l'expression par le film" à la Rochelle et en 1981 sur le thème "l'expression par le film" à Paris avec le concours de l'Institut National de l'Éducation Populaire.

Ces rendez-vous ont permis de faire connaître les réalisations de ces associations d'éducation populaire et de leur offrir un cadre de réflexion et de débat à une époque où l'évolution technologique et la concurrence des médias sont devenues de plus en plus importantes.

3 - LES INTERVENANTS DANS LE CLASSEMENT

3.1. La profession d'intermédiaire

3.2. Les intervenants publics

L'état et la classe des intervenants publics

3.3. Les intervenants professionnels

Les associations professionnelles

Les associations d'intérêt général

a) Ligue de l'Enseignement de France

b) F.E.C.

c) F.E.S.

d) Union des Villes

e) Coopération Régionale de l'Est de la France

f) Jean Viovy

g) Union Nationale des Travaux de l'Est

h) Fédération d'Associations de l'Est

i) F.E.N.C.

j) Fédération des Travaux

k) Fédération Nationale des Travaux de l'Est

ANNEXES

- L'ouverture d'une salle de classe (doc. n° 1, 2, 3, 4)
- Des publications sur le classe
- Diverses institutions concernées le classe

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

AVERTISSEMENT

Notre époque connaît une évolution considérable des techniques et des pratiques audiovisuelles. Pour le cinéma, qui est presque nonagénaire, on parle de crise. Ce n'est pas une crise de production : la production de films français et de coproductions à majorité française se porte bien. Les films ne manquent pas de spectateurs : 475 films de long métrage ont été diffusés en 1982 par la télévision française devant des millions de téléspectateurs de tous âges. C'est la fréquentation des salles de cinéma qui a connu une crise sévère sur les vingt dernières années malgré une récente mais timide remontée.

Cette situation préoccupe tous ceux qui s'intéressent à la projection collective dans une optique d'éducation populaire et de développement culturel, qu'ils soient de statut public ou associatif, qu'ils appartiennent aux instances de l'Etat, aux collectivités régionales et locales, aux mouvements d'éducation populaire ou aux institutions culturelles.

Etudiant les rapports entre actions d'éducation populaire et actions de développement culturel, le Département des Etudes, de la Recherche et de la Documentation de l'I.N.E.P. a constaté que le cinéma se trouve au point de contact de ces deux domaines et qu'il concerne des partenaires fort divers, s'occupant de ciné-clubs, d'ateliers super-huit, de cinéma pour enfants, de salles d'art et d'essai ou de recherche, de salles commerciales avec ou sans but lucratif, d'initiation au film et à l'audio-visuel, de production de films de court ou long métrage, de films d'animation, de reportage documentaire, de fiction, d'expression sociale ou régionale, etc...

Des journées d'études sur "le Cinéma dans la Commune" ont été organisées à l'I.N.E.P. en juin 1981 et novembre 1982 à l'intention des élus et services municipaux, des animateurs et des responsables d'associations s'occupant de cinéma dans le cadre de la vie locale. L'accent y a été mis surtout sur la diffusion des films : maintien ou création de salles, mise en place des tournées, choix de programmation, rapports avec la distribution, actions en direction du public. Les problèmes de la production cinématographique, de la création et de l'expression par le film n'ont été abordés que dans leurs incidences sur la diffusion. La matière du présent document se situe dans les mêmes limites.

D'autres journées mettent l'accent sur l'expression par le film et autres moyens audio-visuels, telles les rencontres Audiovisuels'82 inaugurées à l'I.N.E.P. de Marly avec le concours de Media et Vie Sociale et qui du 24 au 26 Juin 1983 à la Rochelle ont fait le bilan des assises régionales de l'audiovisuel.

Ces rendez-vous qui jalonnent la vie militante permettent aux associations d'éducation populaire de mieux définir leurs solidarités avec leurs partenaires à une époque où l'évolution technologique et le changement social s'accélèrent.

Olivier GAGNIER.

INTRODUCTION

Notre époque connaît une révolution dans les techniques de la production audiovisuelle. Tout le monde connaît les techniques de la télévision. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation.

Cette situation géographique nous conduit à nous interroger sur la place collective dans une optique d'équilibre, populationnelle et de développement national. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation.

Étudiant les rapports entre culture et développement, le département de la télévision de l'I.R.F.A. a constaté que la télévision ne se limite pas à un simple contact de deux domaines. Il est évident que la télévision est un moyen de contact de deux domaines, d'ailleurs très divers, de culture et de technique. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation.

Les données d'origine sur la télévision dans le monde ont été rassemblées à l'I.R.F.A. en juin 1961 et publiées sous le titre de "La télévision dans le monde". Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation.

D'autres données ont été rassemblées à l'I.R.F.A. en juin 1961 et publiées sous le titre de "La télévision dans le monde". Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation. Ce n'est pas une crise de production, c'est une crise de consommation.

Page 1

I. LA DIFFUSION DE L'AVERTISSEMENT EN FRANCE

AVERTISSEMENT

- GENERALITES -

1.1 SALLES ET PUBLICS

Ce document, comme les journées d'études dont il est le reflet, ne s'adresse pas à des spécialistes.

La réalité du cinéma est évolutive. Nous avons arrêté notre documentation, à une ou deux exceptions près, au début de 1983.

Nous ne prétendons pas donner un tableau exhaustif de tout ce qui se fait pour le cinéma. Les expériences et actions citées le sont à titre d'exemple et parce qu'elles nous étaient connues. Il y en a bien sûr quantité d'autres et fort intéressantes.

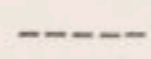
Nous remercierons tous les lecteurs qui voudront bien nous apporter des rectifications ou des compléments d'information.

Nous remercions dès maintenant les responsables associatifs, les revues et les éditeurs qui nous ont autorisés à reproduire des textes publiés par eux.

Les pages blanches correspondent au texte de présentation et les pages de couleur aux documents venant l'illustrer.

(note : les statistiques officielles emploient souvent le terme de spectateurs au lieu du terme entrées ce qui n'est pas sans créer des confusions)

Les salles.



Le nombre des salles standard (35 mm) a augmenté de 1960 à 1972 puis une légère diminution, mais le nombre de fauteuils correspondant diminue régulièrement depuis 1971. Cette évolution globale des salles standard est le résultat d'un mouvement de disparition de salles de quartier ou familiales et d'ouverture de salles dans les secteurs bien situés, souvent au sein de complexes. Les points de projection équipés de 35 mm et de

AVERTISSEMENT

Ce document, comme les données d'origine, est destiné à être lu et interprété par des spécialistes.

La réalisation de ce document a été effectuée par des spécialistes de l'Institut National de la Santé et de la Sécurité au Travail.

Nous ne prétendons pas donner un avis définitif sur la toxicité des produits chimiques. Les expériences de toxicité effectuées par nous-même ou par d'autres ont été réalisées dans des conditions particulières et ne peuvent pas être extrapolées à d'autres situations.

Nous recommandons aux utilisateurs de lire attentivement les notices et les instructions d'emploi des produits chimiques.

Nous recommandons également aux utilisateurs de prendre les précautions nécessaires pour éviter toute exposition inutile aux produits chimiques.

Les pages blanches sont destinées à être complétées par les utilisateurs. Elles ne doivent pas être utilisées pour d'autres fins.

1. LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE

- GENERALITES -

1. 1 SALLES ET PUBLICS

La fréquentation.

Après vingt ans de chute entraînant la perte de la moitié des entrées annuelles, la fréquentation des salles de cinéma équipées en 35 mm connaît une timide remontée. Quant aux salles commerciales équipées en 16 mm, elles avaient déjà dans leur meilleure période une fréquentation vingt fois plus faible que celle des salles standard. Elles ont perdu en 25 ans les trois quarts de leur public. La fréquentation du réseau non commercial, c'est-à-dire celui des ciné clubs est relativement stable depuis une vingtaine d'années. Elle est de l'ordre de 10 millions d'entrées annuelles.

Entrées dans les salles standard

Substandard

1960 : 354, 6 millions

18, 4 millions

1982 : 199, 9 millions

0, 56 millions

(nota : les statistiques officielles emploient souvent le terme de spectateurs au lieu du terme entrées ce qui n'est pas sans créer des confusions).

Les salles.

Le nombre des salles standard (35 mm) a connu une période de baisse de 1960 à 1972 puis une légère remontée, mais le nombre de fauteuils correspondant diminue régulièrement depuis 1960. Cette évolution globale des salles standard est la résultante d'un double mouvement : disparition de salles de quartier ou rurales et création de salles dans les secteurs mieux situés, prenant souvent la forme de complexes. Les points de projection équipés en 16 mm, salles

fixes ou tournées de statut commercial ont été plus que décimés en vingt ans au sens littéral du terme. Le nombre des ciné-clubs, relativement stable est estimé à 11 000.

	<u>FORMAT STANDARD</u> : Salles Fauteuils		<u>SUBSTANDARD</u> : Points de projection
1960	5 821	2 798 101	10 989
1981	4 572	1 342 675	807

Complexes de salles :

- 1974 - 263 complexes groupant 749 salles
- 1981 - 721 complexes groupant 2 341 salles et 493 374 fauteuils.

Disparités géographiques.

Entre 1960 et 1981, pour le format standard, il y a eu création de 2 903 salles et disparition de 4 150 mais ce sont surtout des salles rurales, salles de quartier ou de banlieue qui ont disparu et des complexes de salles en centres d'agglomération ou en centres commerciaux d'intérêt régional qui ont été créés. Sur les treize dernières années, soit entre 1968 et 1981, les communes de moins de 5 000 habitants ont perdu 52 % de leurs salles de cinéma, alors que pour la France entière, la perte était seulement de 6 %.

Le résultat de cette évolution est que 48 % des Français habitent dans des communes non équipées en salles de cinéma. Il s'agit, en forte proportion, de communes rurales mais aussi de communes de banlieue.

Un public.

La pratique cinématographique est inégalement répartie : 53 % des Français ne fréquentent pas les salles, 28 % vont au cinéma occasionnellement (moins d'une fois par mois), 15 % de manière régulière (de 1 à 3 fois par mois) et 4 % de manière assidue (au moins une fois par semaine).

La fréquentation cinématographique est concentrée : 19 % des Français de plus de quinze ans vont au cinéma au moins une fois par mois et ont acheté 85 % des billets vendus en 1982.

Le spectateur français qui fréquente au moins une fois par mois les salles est jeune (75 % des entrées sont le fait de personnes âgées de moins de 35 ans), citadin (66 % des entrées dans les villes de plus de 100 000 habitants), instruit (60 % des entrées sont réalisées par des spectateurs ayant fait des études secondaires ou supérieures) et appartient à un groupe socio-professionnel favorisé (44 % des entrées pour les milieux de cadres).

Un public jeune (15 - 24 ans)

Une place essentielle dans la fréquentation :

Parmi les différents publics, celui des jeunes de 15 à 24 ans mérite, en raison de l'influence prépondérante qu'il exerce sur le marché, de retenir plus particulièrement l'attention.

IL REPRESENTE, EN EFFET, A LUI SEUL, PLUS DE LA MOITIE DES ENTREES (51, 2 %) PROPORTION SANS COMMUNE MESURE AVEC SON IMPORTANCE REELLE SUR LE PLAN DEMOGRAPHIQUE (19, 6 % DE LA POPULATION FRANCAISE).

Fait qui mérite d'être mentionné, la part des actifs et des inactifs semble, au sein du groupe, très équilibrée : les étudiants et les militaires (dont on peut admettre qu'ils appartiennent dans leur grande majorité à cette classe d'âge) représentent 25, 9 % des entrées (10 % de la population).

Analysée en tranche d'âge, la répartition du marché à l'intérieur de la catégorie :

- 15 à 17 ans : 9, 8 % des entrées
- 18 à 20 ans : 17, 5 % des entrées
- 21 à 24 ans : 24, 0 % des entrées

Ce sont les jeunes de 21 à 24 ans qui fournissent le plus fort contingent d'entrées (phénomène qui semble cependant en partie imputable au fait que cette classe d'âge recouvre quatre années au lieu de deux) mais c'est dans la classe d'âge précédente (18 à 20 ans) que la fréquentation atteint son intensité maximale pour décliner ensuite de façon irréversible.

Des publics.

On connaît les caractéristiques globales du public qui fréquente l'ensemble des salles et la prédominance du public jeune, mais on manque de données précises quant il s'agit de caractériser le public de telle ou telle catégorie de films : films dits commerciaux et films dits d'auteurs , films comiques, policiers, historiques, westerns, films d'animation, etc... Il est hautement probable que les spectateurs qui se cantonnent dans un seul genre de films sont une petite minorité et que la plupart vont voir les mêmes films, que l'on qualifie alors de films grand public, certains allant voir en plus des films dits plus difficiles ou de genres plus typés.

Il est significatif que les personnes questionnées sur les genres de films qu'elles aiment en citent presque toujours plusieurs ce qui fait que le total des choix dépasse 100 %. Il est également intéressant de noter que parmi les films recommandés par la Commission de l'Art et Essai, ceux qui ont le plus de succès le doivent encore

plus aux salles ordinaires qu'aux salles classées Art et Essai. Il s'agissait pour l'année 1981 de 55 films seulement sur les 1 500 projetés dans les salles d'Art et Essai.

La concurrence de la T.V.

Ce n'est sûrement pas par hasard si dans les divers pays du monde la fréquentation des salles de cinéma a diminué corrélativement à la multiplication des postes de télévision. L'exemple du livre dont la vente augmente quant on en a fait une présentation à la télévision n'est pas transposable au film. Une émission sur un livre ne remplace pas la lecture de ce livre. La diffusion télévisée d'un film peut dispenser d'aller le voir dans une salle. Certes la qualité technique de l'image et du son n'est pas la même; la télévision doit attendre un certain délai pour diffuser les films qu'elle n'a pas cofinancés; les possibilités de choix qu'elle offre sont limitées : on ne peut pas obtenir un film à la demande. Mais dans les salles aussi le choix est limité aux films récents et à quelques reprises. C'est un des principaux atouts des cinémathèques et des ciné clubs que d'offrir une possibilité de choix très élargie parmi la masse des films dépassés par l'actualité.

Ce que le poste individuel de télévision ne peut pas remplacer c'est la "sortie au cinéma", démarche souvent faite à plusieurs avec l'ambiance propre au visionnement collectif dans un environnement plus-ou moins festif.

Il n'empêche que les films sont les émissions qui ont la plus grande audience à la télévision et qu'ils sont l'argument de vente essentiel de la télévision câblée payante là où elle commence à se développer. La réception des télévisions étrangères par relais satellites : augmentera les possibilités de choix du moins pour les amateurs de films en langue étrangère dont on aperçoit mal les possibilités de sous-titrage. La télématique sera un jour en mesure de transmettre à la demande un film mis en mémoire en données numériques. On verra alors se constituer des banques de films disposant de titres innombrables. La facturation client sera aussi simple que celle du téléphone.. Nous n'en sommes pas encore là, mais dès maintenant la demande vidéo-cassettes porte principalement sur les films et il y a toute probabilité que le vidéo-disque s'inscrive dans la même tendance. Les revues spécialement destinées aux amateurs français de vidéo "limitent à regret leurs articles sur le câble, le satellite et autres merveilles électroniques pour accorder la part du lion au cinéma (1). Arrivera-t-on à une saturation par rapport au film comme certains comportements observés aux U.S.A. le laissent présager ?

(1) J.F. LACAN . LaGuerre des revues (vidéo) - Le Monde 14.11.1982

EVOLUTION DE L'EXPLOITATION CINEMATOGRAPHIQUE
EN FRANCE

LA FREQUENTATION : ENTREES DANS LES SALLES STANDARD

1947	423,7 millions
1952	359,6 millions
1957	411,6 millions
1960	354,6 millions
1980	174,8 millions
1981	187,6 millions
1982	199,9 millions

ENTREES DANS LES SALLES SUBSTANDARD

1956	22,5 millions
1960	18,4 millions
1980	0,6 million
1981	0,559 million
1982	0,685 million

LES SALLES STANDARD

Année	1960	1968	1972	1978	1981
Salles	5.821	4.856	4.206	4.464	4.572
Fauteuils	2.800.000	2.329.000	1.936.000	1.522.000	1.342.673

Entre 1960 et 1981 le parc enregistre une diminution de 1.249 salles soit 21 % et une diminution de 1.457.000 fauteuils soit plus de la moitié.

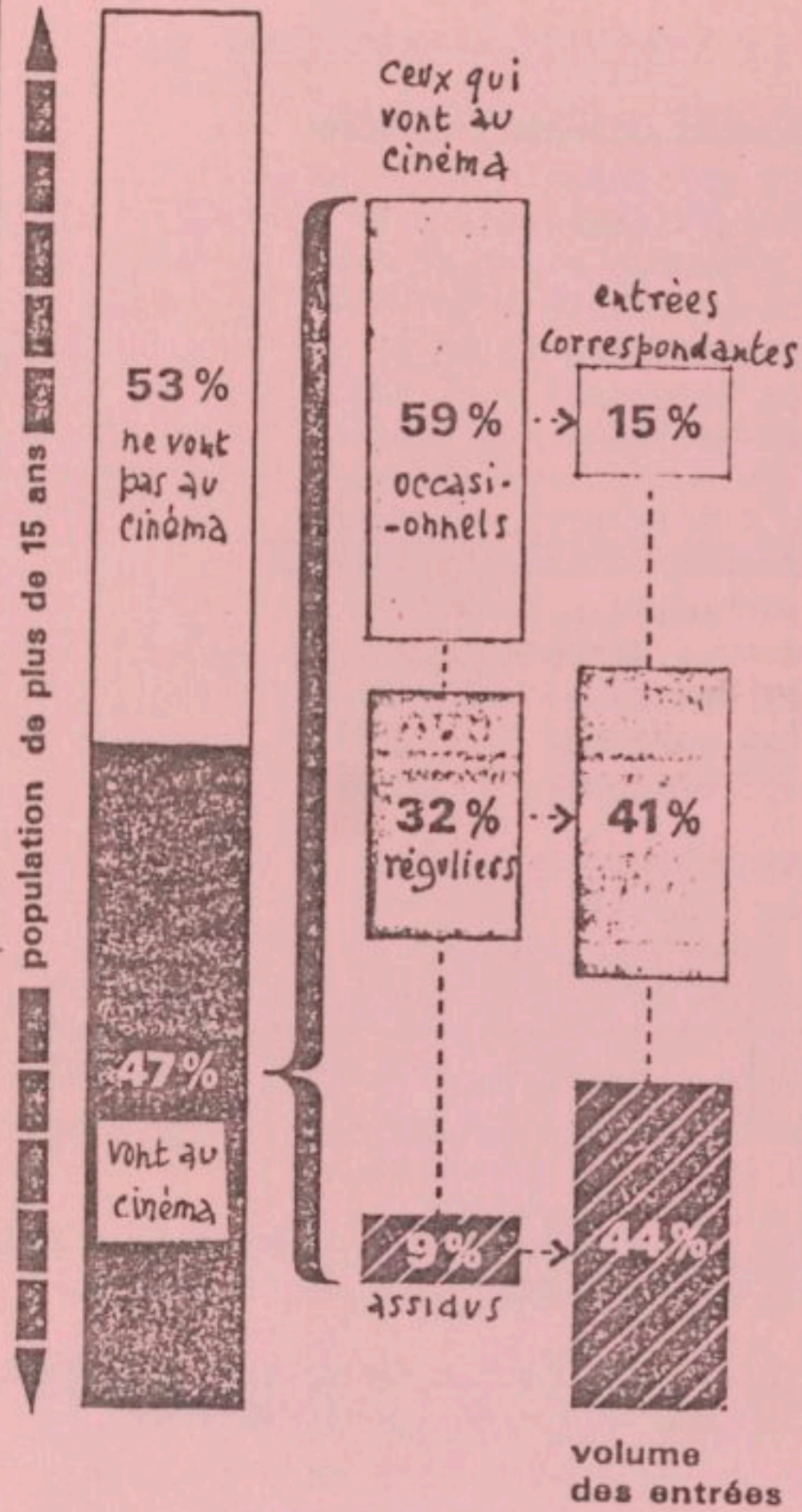
Cette différence globale est le résultat d'un double mouvement de créations (+ 2.903) et de disparitions (- 4.150) qui ont affecté différemment le territoire.

Ainsi, entre 1968 et 1981, globalement la France a perdu 6 % de ses salles et 43 % de ses fauteuils, mais sur la même période, les communes de moins de 5.000 habitants perdaient 52 % de leurs salles et 57 % des fauteuils. Dans les centres urbains les créations prennent très souvent la forme de complexes : 460 complexes créés entre 1974 et 1981 groupant 1.600 salles.

LES SALLES SUBSTANDARD

En 1960	-	10.989 points de projection
En 1981	-	807 points de projection (13,6 fois moins)

population cinématographique et rythmes de fréquentation



< un public d'habitué

un public jeune

L'IMPORTANCE DU PUBLIC DES JEUNES DE 15 À 24 ANS (1962-1982)

En 1962			Part des jeunes	En 1982		
Dans la population de 15 ans et plus	Dans la population cinématographique	Sur 100 entrées		Sur 100 entrées	Dans la population cinématographique	Dans la population de 15 ans et plus
6,0	10,1	18,5	de 15 à 17 ans de 18 à 20 ans de 21 à 24 ans de 15 à 24 ans	9,8	10,6	6,0
10,0	16,3	29,5		17,5	11,7	5,9
				24,0	13,9	7,7
16,0	26,4	48,0		51,2	36,2	19,6

ANALYSE DÉTAILLÉE DE LA STRUCTURE DE LA POPULATION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 1982

	Composition (en %), au cours de l'année 1982, de la					Dans l'ensemble de la population touchée par l'enquête
	Clientèle assidue	Clientèle régulière	Clientèle assidue et régulière	Clientèle occasionnelle	Population cinéma dans son ensemble	
<i>Selon le sexe :</i>						
Femmes	42,9	49,7	47,4	52,7	50,5	52,5
Hommes	57,1	51,3	52,6	47,3	49,5	47,5
	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
<i>Selon l'âge :</i>						
15 à 24 ans	60,8	51,5	53,6	23,9	36,1	19,6
25 à 34 ans	23,6	23,8	23,7	26,9	25,6	19,4
35 à 49 ans	8,4	15,6	14,0	28,7	22,7	22,3
50 à 64 ans	5,1	6,6	6,3	14,5	11,1	21,1
65 ans et plus	2,1	2,5	2,4	6,0	4,5	17,6
	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
<i>Selon la catégorie socio-professionnelle du chef de ménage :</i>						
Agriculteurs	3,3	4,1	3,9	4,3	4,1	6,8
Petits patrons	4,0	5,5	5,2	7,1	6,3	5,7
Cadres supérieurs	15,6	18,6	17,9	14,7	16,0	9,7
Cadres moyens	21,5	22,5	23,3	19,2	20,4	14,2
Employés	11,0	9,3	9,7	10,0	9,9	7,7
Ouv. qual. contremaitres ..	17,7	16,8	17,0	20,6	19,1	18,0
Ouv. spéc. services	12,8	11,8	12,0	11,3	11,6	11,7
Inactifs	14,1	11,4	12,0	12,8	12,4	26,2
<i>Selon la catégorie socio-professionnelle de l'interrogé :</i>						
Agriculteurs	0,7	1,5	1,3	2,2	1,9	4,5
Petits patrons	1,0	1,7	1,6	4,3	3,1	3,5
Cadres supérieurs	7,4	8,9	8,6	7,2	7,8	4,9
Cadres moyens	13,9	14,0	14,0	13,2	13,5	9,0
Employés	15,8	13,9	14,3	13,5	13,8	10,4
Ouv. qual. contremaitres ..	10,5	10,6	10,6	11,2	10,9	10,6
Ouv. spéc. services	9,7	8,9	9,1	10,6	10,0	11,0
Inactifs	41,0	40,5	40,5	37,8	38,9	46,1
<i>Selon la catégorie d'habitat</i>						
Communes rurales	10,9	15,1	14,2	21,2	18,3	27,3
Aggl. inf. à 20 000 hab.	10,4	11,0	10,8	13,5	12,4	15,2
Aggl. de 20 à 50 000 h.	3,4	5,6	5,1	6,5	5,9	6,8
Aggl. de 50 à 100 000 h. ...	6,0	6,0	6,0	7,3	6,8	6,8
Aggl. sup. à 100 000 hab. ...	32,7	33,4	33,2	33,1	33,2	28,2
Agglomération de Paris ...	36,6	28,9	30,7	18,4	23,4	15,7

Composition des différents publics du cinéma

Les groupes sur-représentés et sous-représentés dans la population cinématographique (par rapport à leur poids démographique) le sont encore plus dans les catégories « assidus » et « réguliers ».

Évolution par rapport à 1981 : la comparaison avec les données 1981 montre, pour ce qui concerne les spectateurs assidus et réguliers :

— l'accroissement du poids de la clientèle féminine qui passe de 45,7 à 47,4 % (alors que globalement, dans

la population cinématographique, le poids de cette catégorie ne change pas),

- l'augmentation (de 4,2 à 6,3 %) faible mais notable car il s'agit d'un renversement de tendance, de la fréquentation cinématographique chez les personnes âgées de 50 à 65 ans au détriment de celles des classes d'âges 15-24 ans et 25-34 ans — (à noter cependant l'augmentation du poids des 15-24 ans dans la clientèle assidue qui passe de 58,1 à 60,8 %),
- la stabilisation, après la hausse continue de ces dernières années, du poids de la catégorie « employés » compensée par l'accroissement de celui des « cadres moyens »,

Coop no 803. 1. 10. 82

CINÉMAS: LA GRANDE PAGAILLE

Le prix des places de cinéma a atteint un tel niveau
que ce spectacle est devenu aujourd'hui
un luxe pour beaucoup de familles.
Pourtant la qualité ne « suit » pas.

FILMS projetés dans de mauvaises conditions, salles mal insonorisées, copies rayées, des projectionnistes qui tardent à intervenir en cas de panne. Les consommateurs de cinéma ont de plus en plus souvent envie de rester le dimanche soir devant leur télévision. Une association « Les Raisins de la colère » (1) a recueilli depuis 1978 les protestations des spectateurs. Son respon-



Bernard Bardinet

QUELS SONT VOS DROITS ?

- Le prix des places doit être affiché à la caisse et imprimé sur les billets.
- Les tarifs réduits ne sont régis par aucun texte et ne sont pas obligatoires. Toutefois s'ils sont affichés à la caisse, on ne peut vous les refuser.
- Lorsque les séances sont permanentes vous avez le droit de rester aussi longtemps que vous le désirez dans les salles sans aucune majoration de prix.
- Un directeur de salle ne peut pas, en principe, empêcher une personne d'assister au spectacle si elle se présente dans une tenue décente et si elle a payé sa place.
- Un spectateur qui juge que la place qui lui est attribuée ne lui convient pas peut en exiger une autre ou se faire rembourser le prix de son billet.
- Si, par suite de panne ou de modification du programme, vous ne pouvez assister à l'intégralité de la représentation, vous êtes en droit de vous faire rembourser.
- Et l'article 47 de la loi du 11 mars 1957 précise : « L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur. »

sable, Alain Wasselin accuse : « Nous pensons que la désaffection du public est due à la dégradation accélérée de la qualité du spectacle cinématographique. Et cela commence dès l'entrée. Pourquoi oblige-t-on les gens à faire des queues interminables ? Dans d'autres pays européens on peut acheter ses billets à l'avance, à n'importe quel moment de la journée. »

Muni de votre billet vous êtes conduit à votre place par une ouvreuse. Légalement, rien ni personne ne peut vous contraindre à lui verser un pourboire. Dans la pratique, on le sait, elle se chargera bien (pas toujours élégamment) de vous rappeler qu'elles sont tout juste payées au Smic et qu'elles gagnent leur vie avec les pourboires et le petit pourcentage perçu sur la vente des friandises à l'entracte. « Qu'on paie les ouvreuses correctement et qu'elles jouent enfin pleinement leur rôle d'in-

formatrices du public », estime encore Alain Wasselin. « A l'heure actuelle, elles sont davantage une gêne, dirigeant la lumière de leur lampe de poche dans les yeux des spectateurs pour faire installer les retardataires. »

« Les Raisins de la colère » revendiquent également (et on ne peut qu'approuver) l'affichage à l'extérieur des salles, du prix réel, des abonnements et réductions, du titre des films (y compris les courts métrages diffusés avant le « grand film »), des noms de leurs auteurs, de leur durée, du format de l'image et de la pellicule, de l'état des copies avec indication couleur ou noir et blanc, v.o. ou v.f., etc.

L'association lutte encore pour que les salles soient mieux équipées et respectent les normes édictées par l'Afnor en ce domaine : et notamment un espacement plus grand entre les fauteuils pour améliorer leur accessibilité et leur

ET LES CRÉATEURS

confort, des écrans de plus grande dimension, une isolation acoustique plus efficace, des projectionnistes plus nombreux (un par cabine) et mieux informés et une réelle accessibilité aux handicapés physiques dans les salles de cinéma.

LES exploitants bien sûr se défendent. Bernard Vidal, président de la Fédération nationale des cinémas français (qui regroupe la totalité des 4 500 exploitants de salles de cinéma en France) ne dément pas pour autant que certaines salles aient été mal conçues lors de leur création.

Mais, ajoute-t-il, « il ne faut rien exagérer. Les salles de cinéma françaises sont les meilleures du monde, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas encore les améliorer.

« On oublie trop souvent de dire que c'est la télévision qui massacre les films et pas le cinéma. Et c'est le cinéma qui rapporte le plus d'argent aux créateurs. »

« Le consommateur a en face de lui une profession qui se renvoie la balle au niveau des responsabilités », dit encore Bernard Vidal. « Car même si les contrôles techniques des salles sont effectués correctement, cela n'empêche pas que certaines copies sont mauvaises.

« Les distributeurs ne les vérifient pas comme il le faudrait pour des questions de rentabilité. Ils ne peuvent prendre le risque financier d'immobiliser une copie de film pour la vérifier après chaque pas-

Ils ont dirigé Gérard Philipe, Bourvil, Jean Marais, Yves Montand, Jean Gabin, Jean-Louis Barrault... Et réalisé quelques-uns des grands films classiques du cinéma français : « L'Éternel Retour », « La Symphonie fantastique », « Fanny la Tulipe », « La Traversée de Paris » ou « Le Diable au corps ». Considèrent-ils eux-aussi que les films sont projetés dans de mauvaises conditions au cinéma ou à la télévision ? Voici leurs réactions recueillies « à chaud » :

Jean Delannoy : « La moitié des salles de cinéma sont médiocres. Et souvent ce sont les copies des films qui sont en mauvais état. Même dans les salles dites « d'exclusivité » bien souvent il n'y a qu'une sur cinq qui offre des conditions de projection correctes. Cette situation a tendance à se dégrader de plus en plus car aujourd'hui le cinéma est considéré comme une marchandise, un « produit » commercial comme les autres. A partir de ce moment on ne peut conserver la qualité. Il est inacceptable par exemple que l'on ose projeter des superproductions sur des écrans qui parfois ne dépassent pas une surface de 3,50 m sur 4. Je ne connais qu'une seule salle de cinéma à Paris capable de restituer toute l'ampleur d'une superproduction sans trahir pour autant les intentions des réalisateurs : c'est le Kinopanorama dans le 15^e arrondissement. »

Christian-Jaque : « J'ai parfois été stupéfait de voir projeter au public des « copies zéro » de films alors que ce sont en fait des copies de travail. Mais à mon avis les nouvelles salles de cinéma sont correctes, au moins à Paris. De toute manière les cinémas sont beaucoup plus surveillés que la télévision qui diffuse des films un peu n'importe comment. »

Claude Autant-Lara : « Les salles de cinéma sont en règle générale médiocres. Et le phénomène est encore plus net en banlieue ou en province, car les distributeurs usent les copies « jusqu'à la corde ».

« J'ai fait partie de la Commission supérieure technique chargée de contrôler tout cela. Je m'en suis retiré car elle n'émet que des vœux pieux, et n'est pas outillée comme il le faudrait. Et surtout elle veille à ne jamais gêner les intérêts du grand capitalisme cinématographique.

« A la télévision, en principe, on n'utilise que des copies neuves, mais cela ne règle pas le problème, car en régie finale les techniciens font ce qu'ils veulent quitte à modifier les couleurs d'un film si ça leur plaît. Ce fut le cas pour mon film « Les Patates » diffusé récemment avec des dominantes bleues. C'était honteux ! »

sage. Et ils accusent les laboratoires de livrer les films trop tard, et parfois même pas séchés complètement.

« Nous sommes conscients que des problèmes subsistent notamment quant à l'information du public. Nous travaillons à les résoudre. Nous étudions actuellement l'élaboration d'un label de qualité pour les salles de cinéma et nous ferons en sorte que chaque partenaire en respecte les modalités. Nous prévoyons également de contrôler plus régulièrement les salles existantes et la création

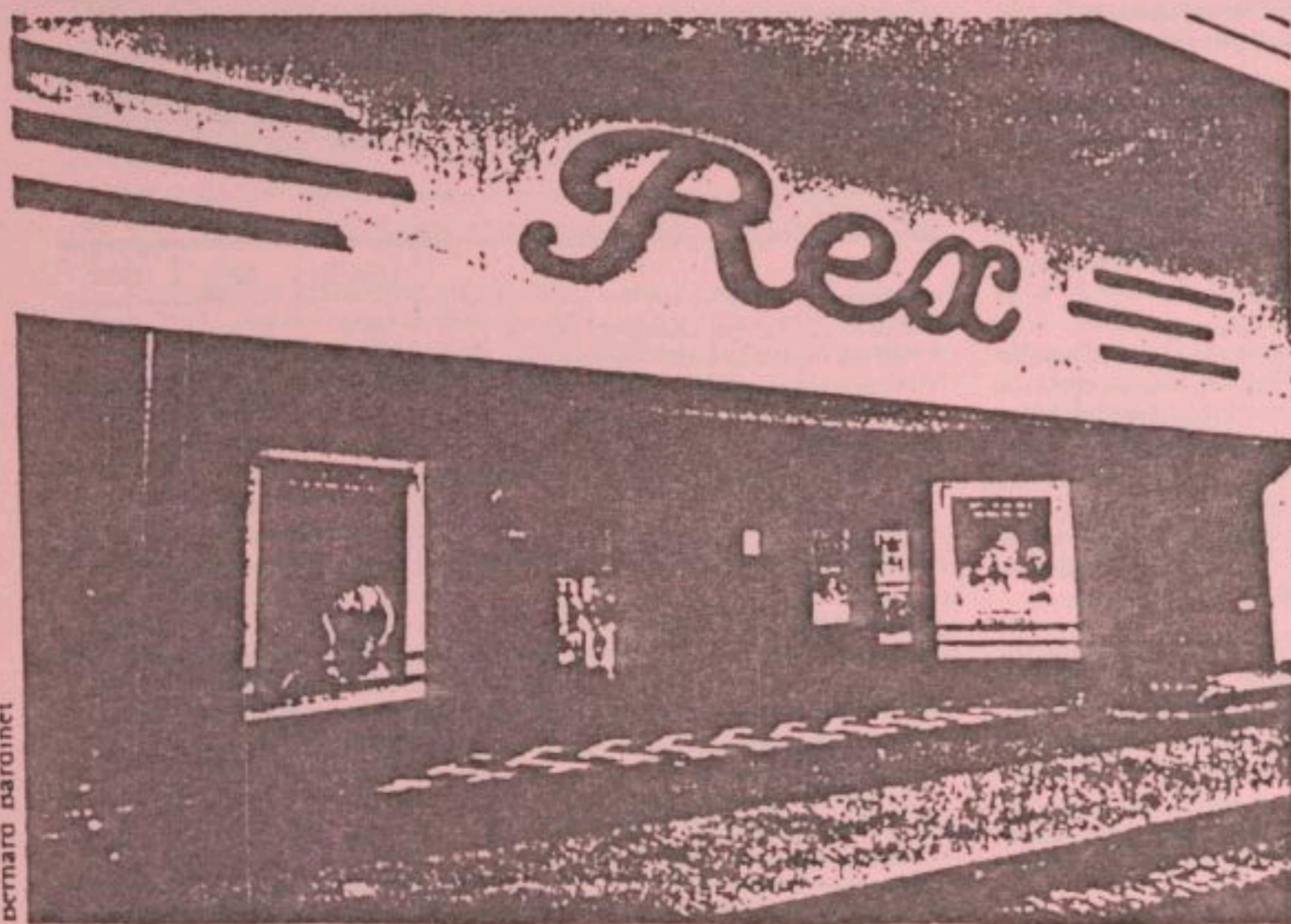
des caisses automatiques permettra sans doute de vendre les billets à l'avance. »

L'avenir nous dira si ces résolutions seront suivies d'effet. Le cinéma français est paraît-il en crise. Il est urgent de revoir sérieusement ses conditions d'exploitation pour ramener dans les salles obscures un public aujourd'hui trop souvent découragé.

Philippe DUMONT

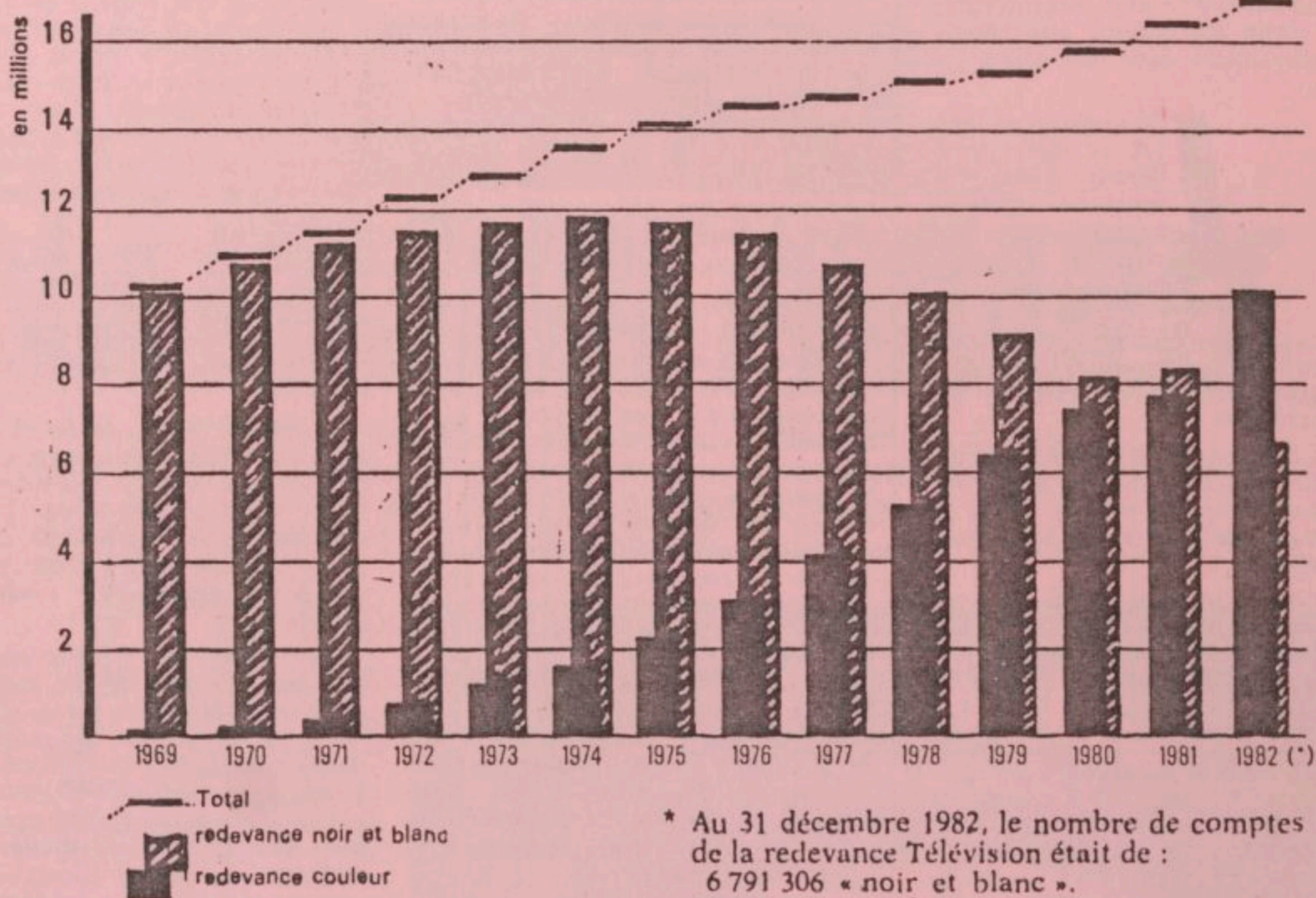
(1) « Les Raisins de la colère », 173, rue du Faubourg Saint-Antoine, 75011 Paris.

La salle traditionnelle. Les amateurs connaissent ses avantages et ses pièges. Mais comment s'y retrouver lorsqu'elle a été transformée en 3, 4 voire 7 salles ?



TÉLÉVISION / COMPTE DE LA REDEVANCE

France métropolitaine



* Au 31 décembre 1982, le nombre de comptes de la redevance Télévision était de :
 6 791 306 « noir et blanc ».
 10 167 926 « couleur ».

- Inf. CNC. 197. Mar. Avr. 83

Aux USA

(Inf. CNC. 195. Oct. Nov. 1982)

L'avenir de la télévision

Une enquête de la « Media Resources and Research » prévoit que l'écoute moyenne de la télévision baissera de 30 % d'ici la fin de la décennie.

Bien que la télévision hertzienne reste le plus populaire des mass-medias, le rapport brosse un tableau assez sombre de l'avenir des chaînes TV au cours des huit prochaines années.

Il prévoit un déclin régulier du temps d'écoute (malgré une augmentation du nombre de foyers équipés), du nombre de téléspectateurs et l'augmentation des coûts des programmes. Ce déclin se traduira par une expansion des autres systèmes tels que le câble, la télévision par satellite...

Selon le rapport, bien que le nombre de foyers TV et d'heures d'écoute augmenteront de façon substantielle, les téléspectateurs déclineront au total, aussi bien en chiffres absolus qu'en pourcentage.

Quelle sera la cause de ce trouble ? Le câble en grande partie, ainsi que plusieurs autres technologies qui ont émergé des nouveaux systèmes. (Ce rapport, basé sur une étude statistique arrêtée à juillet 1982, contredit un avis récent émis sur bases non-statistiques selon lequel la croissance des nouvelles technologies serait amoindrie par la pauvreté quantitative des nouveaux programmes).

D'autres facteurs vont jouer, selon M.R. & R., notamment en raison de l'expansion rapide de système capable de retransmettre en même temps 36 programmes différents. D'ici la fin de la décennie, plus de la moitié du pays aura un potentiel de réception de plus de 50 chaînes, aujourd'hui plus de la moitié des foyers (62 %) peuvent recevoir environ 9 chaînes.

Néanmoins, rien n'a changé dans le développement du câble depuis l'analyse de 1980 : la technologie du câble s'est développée rapidement mais elle ne s'est pas déployée. STV a pris la tête du marché de la télévision à la carte, suivi par MDS et SMAT.

Cependant, poursuit le rapport, les chaînes de TV hertzienne et les stations indépendantes « n'ont pas réellement exercé leur puissant potentiel en matière de programmes de façon à combattre l'incursion du câble ». La part de foyers regardant la télévision aux heures de grande écoute est passée de 94 % au cours du quatrième trimestre de 1977 à 84 % au cours du quatrième trimestre de 1981. Le premier trimestre 1982 a enregistré une baisse de 10 % par rapport au premier trimestre 1978 (- 11 % pour le second trimestre).

Ce déclin n'a pas été compensé par l'augmentation totale des téléspectateurs, aussi les résultats des trois principaux réseaux ont décliné. Enfin, l'augmentation du nombre total des foyers ne parvient pas à compenser le déclin du taux d'écoute. (...).

Le rapport M. R. & R. est une actualisation d'une analyse effectuée en 1980. Cette étude a prouvé qu'elle avait vu juste dans la plupart des domaines, bien qu'elle ait sous-estimé la pénétration du câble et qu'elle ait été plus précise dans sa prédiction du déclin des chaînes. (...).

Foyers TV

	1980-81	1985	1990
Foyers utilisant la télévision (en %)	59,5	61	62,5
Part de foyers utilisant les réseaux (en %)	84	73	63
Indice d'écoute des réseaux (en %)	49,8	44,5	39,4
Audience moyenne par réseau (en millions)	16,6	14,8	13,1
Nombre moyen d'habitants par réseau (en millions)	13 300	12 800	12 500
Foyers TV (en millions)	79 900	86 500	95 500

Pénétration du câble

	en %		
	1982	1985	1990
Total des foyers câblés	33,4	45	60
Télévision payante	18,7	30	45
Télévision par câble gratuite	14,7	15	15
STV/MDS/DBS	3	5	10
Vidéodisques & vidéocassettes	4	12	25

(Variety - 18.8.1982)

USA suite

Les exploitants optimistes pour l'avenir des salles.

La revue « Box Office » a interviewé les dirigeants de certains circuits de salles, de moyenne grandeur, sur les principaux problèmes du secteur. Les réponses ont un ton généralement optimiste et révèlent une confiance quant aux perspectives offertes au spectacle cinématographique et sur la capacité de l'exploitation de vaincre le défi technologique.

Aian Friedberg (Président du Circuit Sack Theatres de Boston et Président du Conseil d'Administration de la Nato, l'organisation nationale des exploitants américains) souligne que la télévision par câble ne constitue pas un sérieux problème pour le cinéma. Son circuit a récemment ouvert certaines salles en villes dites « câblées », c'est-à-dire pourvues d'installations de télévision par câble, et il a été constaté que les résultats étaient meilleurs que dans les villes non câblées.

La situation pourrait changer quand la télévision par câble aura atteint un développement plus important et sera présente dans presque toutes les localités mais, même dans ce cas, le revenu des cinémas sera supérieur à celui de la télévision par câble, dans la mesure où elle servira toujours de référence pour les distributeurs qui auront toujours intérêt à s'appuyer fortement sur la projection publique.

Charles B. Trexler (Président de la Stewart & Everett Theatres Inc. de Charlotte) affirme que l'effet de la télévision par câble est relatif et que seules certaines transmissions d'intérêt général réussissent à enlever des spectateurs au cinéma.

En ce qui concerne le problème des sur-coûts immobiliers qui ont une incidence sur le secteur, les avis sont partagés. Stanley H. Durwood (Président de l'American Multi-Cinema, Inc., de Kansas City) est d'avis que la meilleure technique pour y faire face est de gérer les cinémas avec la formule du « leasing ».

Au contraire, Richard Lightman (Président de la Maico Theatres Inc. de Memphis) affirme que le leasing coûte trop cher et qu'il vaut mieux acquérir la propriété des locaux.

Bruce Corwin (Président de la Metropolitan Theatres Corp. de Los Angeles) a adopté le « leasing » pour la moitié de ses salles et la propriété pour l'autre moitié.

Le vieillissement de la population (dû à l'évolution démographique aux U.S.A. qui voit diminuer les couches jeunes) ne préoccupe pas les exploitants. Frederick Danz (Président du Conseil d'Administration de la Sterling Recreation Organisation de Bellevue) affirme que durant les dernières années, toute une génération de spectateurs a été habituée, dès sa jeunesse, à aller au cinéma et que les gens qui la composent continueront de le faire, même lorsqu'ils auront atteint l'âge mûr.

La production devra cependant se poser le problème de la fabrication de films qui ne soient pas seulement adaptés aux goûts du seul public jeune.

S. Buxbaum (Président de la RKO Century Warner Theatres de New York) précise que les spectateurs âgés sont plus sélectifs, ils ne vont voir que certains films qu'ils jugent intéressants et ils ne se laissent pas attirer par d'autres films, même si on leur offre les billets gratuitement.

Corwin affirme que le public d'un certain âge n'a pas de goûts très difficiles et est intéressé par des films à grand succès comme « On golden pond », « Taps », « Reds », « Absence of malice ».

Les personnes ainsi interrogées sont d'accord pour affirmer que le prix du billet est un faux problème. Il n'est pas vrai que les prix soient trop chers, affirme Friedberg. Les gens savent que tout augmente aujourd'hui. Danz dit que les prix des autres distractions sont beaucoup plus chers; un billet de cinéma coûte aujourd'hui jusqu'à cinq dollars, mais le théâtre atteint 25 dollars (8 \$ pour le basket). Buxbaum soutient que le cinéma est aujourd'hui le mode de distraction le moins cher, que son coût est tout simplement sous-évalué, et que l'on peut porter le prix du billet à 5 voire même 6 dollars.

(Giornale dello Spettacolo - 25.6.1982)

Le cinéma survivra aux progrès technologiques

Selon les professionnels, le cinéma survivra aux grands bouleversements technologiques. Cette affirmation positive sur l'avenir à long terme de l'exploitation repose sur les considérations suivantes :

1) Rien jusqu'à présent n'a réussi à retenir les jeunes chez eux. Et à moins d'un changement peu probable dans leur comportement, cette condition devrait encore durer;

2) Les jeunes sont depuis près d'un siècle les spectateurs les plus enthousiastes;

3) En langage actuel, l'exploitation est une habitude bien ancrée de « pay-per-view ». Ce qui est plus important, c'est qu'il s'agit d'un paiement comptant, étonnamment libre de toutes sortes de factures, créances, etc.;

4) Du point de vue financier, l'exploitation fournit au distributeur (ou à l'ayant droit) une plus grande proportion de l'argent apporté par les consommateurs que n'importe quel autre marché existant. Pour cette seule raison, les distributeurs garderont l'exploitation vivante, même si pour cela ils doivent s'occuper eux-mêmes des salles;

5) Du point de vue commercial, l'exploitation est la plate-forme de lancement optimale pour tout film de long métrage, la cloche qui résonne à travers « la campagne » entière des marchés annexes. Même un film qui « chute » dans les salles manifeste un attrait minimum suffisant pour que quelqu'un pense qu'il était « assez important », puisque destiné à l'exploitation en salles;

6) Du point de vue sociologique, on trouve difficilement autre chose qu'un film à succès pour faire s'exprimer le public, les gens de tous âges, de tous groupes sociaux, de tous intérêts. Bien sûr, il est vrai que certains livres, pièces, chansons, événements sportifs ou autres diffusés à la télévision peuvent capter l'attention de millions de personnes pendant des jours ou des semaines.

Mais le fait reste certain : rien ne fait autant parler les gens qu'un film qu'ils ont vu ou dont ils ont entendu parler.

La foi en l'avenir à long terme de l'exploitation cinématographique ne doit pas, cependant, nier l'inévitabilité d'une transformation nécessaire de la structure de cette partie de l'industrie.

Tout d'abord, le trop grand nombre d'écrans existants aujourd'hui va commencer bientôt à régresser : ce point de vue est partagé par de nombreux exploitants qui, néanmoins, préfèrent perdre de l'argent en possédant tous les écrans dans une région plutôt que d'avoir un concurrent. Ce sera la conséquence de la situation démographique et de la pénétration de la vidéo à domicile et de la télévision payante.

Cependant, lorsque l'on prévoit qu'un millier de salles fermeront leurs portes, il vient à l'esprit que ce sont les salles marginales qui souffriront le plus. Les fermetures concerneront les quelques 6 000 salles qui ne représentent pas plus de 20 % de la recette nationale.

Un autre aspect de la nouvelle génération de salles concerne la création de plusieurs circuits nationaux, comprenant de nombreux circuits régionaux et contrôlant des milliers d'écrans.

L'exploitation aujourd'hui comprend de nombreux « self-made-men » farouches qui gèrent leurs compagnies privées. Les seules considérations fiscales devraient, en temps utile, surmonter toutes les rivalités subsistantes afin de créer un climat favorable à la réalisation de fusions et de consolidations.

L'avenir de l'exploitation exigera l'aide d'organisations internationales afin de maintenir et d'enrichir la qualité de la profession.

Cependant, si les nouveaux leaders de l'exploitation ne saisissent pas la balle au bond, certaines compagnies de distribution le feront (à condition qu'une révision des « consent decrees » le permette), si ce n'est pas en tant que propriétaire direct, ce sera alors en tant que propriétaire partiel ou par affiliation officielle.

Car, si l'on exclut les autres bénéfices de l'exploitation (propriété immobilière et concessions), les droits des distributeurs engendrent des recettes de l'ordre de 45 à 50 % des recettes brutes. Cette part représente deux à trois fois la part provenant de la télévision payante, ou les « distributeurs » de cette industrie peuvent limiter la part de la recette brute revenant à l'ayant droit du film à 20 % ou moins.

Autrement dit, sur une recette brute de 3 milliards \$, un distributeur peut recevoir près de 1,4 milliard d'encassements. Pour obtenir la même somme de la télévision payante, la recette brute devrait atteindre 8 à 9 milliards \$. Ce facteur rend à lui seul indispensable le maintien d'une exploitation viable (...)

On ne peut comparer les recettes récupérées par une compagnie de cinéma sur le marché des télévisions payantes avec celles engendrées par l'exploitation des films dans les salles.

Pour la même raison, les créateurs et les artistes seront toujours attirés par les possibilités offertes par un robuste marché de salles (...)

(Variety - 4.8.1982)

COUT DE PRODUCTION DES FILMS TOURNÉS EN FRANCE

LONG MÉTRAGE

Répartition des films selon l'importance du devis.

En millions de francs

Budgets	1981			1982		
	Total	Intég. franç.	Copro-duc-tion	Total	Intég. franç.	Copro-duc-tion
Plus de 20	7	5	2	10	6	4
de 10 à 20	25	15	10	25	14	11
de 8 à 10	11	8	3	19	17	2
de 5 à 8	35	22	13	32	26	6
de 3 à 5	23	16	7	32	29	3
de 2 à 3	12	10	2	10	8	2
de 1 à 2	14	6	8	19	17	2
moins de 1	104	104	—	17	17	—

Importance des principaux postes du devis.

Postes du devis	1981	1982
Sujet	5,80	6,10
Techniciens	23,68	23,40
Interprétation	15,69	14,11
Studios	1,69	1,63
Pellicules-Laboratoires	7,80	7,36
Assurances et charges sociales	13,68	14,11
Extérieurs et fournitures	16,96	18,87
Divers	14,84	14,42

LES FILMS DE COURT MÉTRAGE

En 1982, le coût global de la production des 438 « courts métrages » commerciaux administrativement contrôlés est estimé, d'après les devis déposés, à 76,647 millions de francs. Précisons qu'il s'agit ici des films autorisés et que parmi ces films, certains peuvent ne pas avoir été jusqu'à présent effectivement réalisés.

Il convient de rappeler, à propos du coût moyen de la production des films de court métrage, la très grande diversité des caractéristiques de chaque film. L'appellation court métrage recouvre en effet des films de 100 à 1 599 m (en 35 mm), des devis de 20 000 à 700 000 F, les devis les plus élevés s'appliquant quelquefois aux films les plus courts. Le coût moyen d'un film de court métrage a été en 1982 de 175 000 F.

1. 2 LE CADRE ECONOMIQUE ET JURIDIQUE

La Production.

La production de films est à un niveau très élevé en France : 186 longs métrages totalement français produits en 1981 et 45 coproductions. Pour 1980 on peut comparer production et coproduction françaises avec celles des principaux pays producteurs :

France	Italie	RFA	Roy.Uni	USA
189	163	49	38	209

Cas particuliers : Japon 320 films, Inde 742 films.

Pour 1981, le coût moyen de production d'un long métrage en France est de 4, 49 millions de francs, les films intégralement français coûtant moins cher en moyenne (3, 66 millions) que les coproductions (7, 93). Dans le budget d'un film, la part des acteurs est de l'ordre de 16 % mais il y a des cas extrêmes, les vedettes les plus chères touchant plusieurs millions de francs pour un film, le budget total pouvant alors atteindre et dépasser 10 millions de francs.

Au 31 décembre 1981, le nombre de sociétés autorisées s'élève pour la production de longs métrages à 688 et pour le court métrage à 1 433, mais sur ce nombre de producteurs autorisés 192 seulement ont produit des longs métrages en 1981 et 219 des courts métrages. En plus de ces producteurs professionnels il y a des bénévoles qui réunissent les moyens de produire un film en s'appuyant sur des associations et institutions diverses.

La Distribution .

Le distributeur achète au producteur le droit de diffuser son film pendant une période de temps déterminée dans les salles de statut commercial (droits commerciaux) ou dans le réseau du cinéma non commercial tel qu'il est défini par décret (droits non commerciaux).

L'appareil français de distribution est relativement concentré : 16 sociétés réalisent 80 % du chiffre d'affaires. Les distributeurs sont habituellement rémunérés par les exploitants de salles sous forme d'un pourcentage de la recette (souvent 50 %) avec quelquefois garantie d'un certain montant (minimum garanti). En plus de l'acquisition des droits de diffusion, le distributeur supporte ou au moins avance les frais de fabrication des copies,

du doublage ou du sous-titrage des films étrangers, de réalisation du matériel et des campagnes publicitaires. Son intérêt est de faire rentrer le maximum de recettes dans la période relativement courte qui suit l'effort publicitaire du lancement. C'est pourquoi le distributeur donne la priorité aux salles les mieux placées qui réaliseront les meilleures recettes, défavorisant ainsi les salles moins bien placées, plus petites, pratiquant des tarifs inférieurs.

Les fédérations de ciné-clubs (1) ou pour employer la terminologie officielle, les "fédérations habilitées à diffuser la culture par le film" se situent dans le domaine cinématographique comme des distributeurs sans but lucratif. Elles achètent les droits de diffusion non commerciale aux producteurs et constituent leur propre cinémathèque répertoriée dans un catalogue diffusé à leurs membres. Pour des titres hors catalogue demandés par les ciné-clubs, les fédérations se font des emprunts entre elles ou s'adressent aux distributeurs commerciaux.

Diversité de l'exploitation.

Le secteur de l'exploitation cinématographique englobe des activités de formule technique, de statut et de programmation très divers.

Si l'on considère la formule technique de diffusion, on a vu plus haut que le format standard (35 mm) domine considérablement le format substandard (16 mm) qui reste cependant le format presque exclusif des ciné-clubs. L'unité d'exploitation est la salle fixe ou la tournée utilisant plusieurs points de projection. Rappelons que des séances de projection peuvent être organisées occasionnellement par des associations ou même régulièrement par des collectivités ou établissements publics en des lieux divers. Il y a bien sûr, même pour ces derniers cas des conditions de sécurité à respecter.

Commercial/non commercial.

Si l'on considère le statut des exploitants, la distinction entre diffusion commerciale et diffusion non commerciale n'empêche pas qu'une salle fonctionnant sous le statut commercial s'interdise néanmoins tout but lucratif. C'est le cas d'un nombre maintenant important de salles à gestion associative. Les ciné-clubs (1) eux relèvent pleinement du statut non commercial. Les rapports entre ciné-clubs et exploitants commerciaux se posent rarement en termes de concurrence et on conçoit qu'ils puissent fonctionner en complémentarité : le ciné-club utilise presque toujours le 16 mm, il projette des films peu récents, il mise sur des actions d'information, sur une animation avec débats. Le cinéma commercial travaille surtout en 35 mm, il recherche les films les plus récents

(1) Voir page 64

LES OBSTACLES A LA DIFFUSION DES FILMS

(Cinéma/Public n°2. mars 1983)

Nombreux sont nos adhérents qui se plaignent des multiples difficultés rencontrées pour établir la programmation de leur choix.

CINEMA/PUBLIC s'en est fait l'écho dans une lettre adressée au ministre de la Culture le 13 décembre dernier et dont voici quelques extraits :

« La mise en place prochaine de l'Agence pour le développement régional du cinéma devrait donc déboucher sur l'ouverture de nouveaux équipements de diffusion de films qui auront alors à faire face aux exigences de distributeurs dont les pratiques commerciales sont devenues, depuis quelques mois, encore plus arbitraires et contraignantes que par le passé.

C'est ainsi que les taux de location ne descendent pratiquement plus, pour les indépendants que sont, en particulier, les salles adhérentes à CINEMA/PUBLIC, en dessous de 50 % pourtant toujours considérés comme un taux maximum.

Quant aux minimums garantis, dont la légitimité n'est reconnue par aucun texte réglementaire, ils atteignent parfois des sommets inconnus jusqu'alors : pour un film récent, il est demandé 5 000 F de minimum garanti, tandis que les 2 000 et 3 000 F ont tendance à devenir monnaie courante.

Les priorités, les blocages de copies se multiplient, rendant souvent impossibles les programmations diversifiées

et de qualité établies par les salles les plus actives sur le plan culturel.

Ces pratiques ne sont certes pas nouvelles, mais leur développement, dans le nouveau contexte politique que connaît le pays et compte tenu des nouvelles perspectives que vous avez heureusement tracées pour le cinéma, apparaît de plus en plus intolérable.

D'autant plus que la profession elle-même, non sans démagogie sans doute, avait paru tenter de régler, courant 1980, les pratiques anarchiques de la distribution.

Un "code de bonne conduite" avait alors été signé qui n'a jamais été appliqué et dont plus personne ne parle.

CINEMA / PUBLIC souhaiterait qu'il en soit à nouveau discuté. Il contenait en effet des propositions telles que la dégressivité du taux de location et la limitation des minimums garantis à 500 F.

Nous sommes aujourd'hui très loin de ces velléités, alors qu'à notre avis il faudrait plus que jamais les faire passer dans la réalité. »

Depuis le 11 janvier 1983, M. Jack Lang a annoncé la nomination d'un médiateur chargé d'avancer des solutions à ces divers problèmes. CINEMA/PUBLIC se tient à sa disposition pour l'y aider...

L'avenir de la distribution

L'activité des intermédiaires est toujours mieux supportée durant les phases d'expansion que pendant les périodes de crise. La distribution, conçue comme une activité spécifique, a rapidement prouvé sa nécessité par :

- une forte spécialisation des tâches : production et exploitation demeurent des activités techniquement fort différenciées et appellent la création d'un stade intermédiaire de « transformation » du produit film;

- le coût élevé et l'hétérogénéité du produit : le film exige à la fois un amortissement sur une vaste échelle et une action promotionnelle spécifique à chaque unité. L'action commerciale suppose en même temps suffisamment de surface pour atteindre un important réseau de salles et assez de souplesse pour s'adapter à la diversité des produits. L'efficacité de cette activité suppose une certaine spécialisation;

- une relative dispersion des établissements cinématographiques et l'absence de sociétés concentrées réellement dominantes. Cette caractéristique est propre à la France et aux pays européens en général; elle rend indispensable pour la production l'existence d'un grossiste¹.

Interlocuteur de deux branches dispersées, la distribution était un lien commercial indispensable entre une production soucieuse d'unifier ses débouchés et une exploitation inquiète de ne pas obtenir de bons films.

1. Dans ses mémoires, Charles Pathé y attribue la paternité de l'idée de distribution : « Une des idées les plus fécondes qui me soient jamais venues fut de renoncer à la vente des films pour la remplacer par la location [...] C'est en 1904. Un nouveau métier prit naissance : la coproduction des loueurs de films. Je m'inspirai de toutes mes forces » (Mémoires de Pathé, de Pathé à Pathé, Paris, Premier Plan, 1970, p. 61). Il semble, cependant, que dès 1902 Miles avait déjà eu cette idée aux États-Unis.

LES RÉPONSES D'UNE INDUSTRIE

le financement du film. Point de liaison entre deux activités différentes de la chaîne du spectacle, il assure une responsabilité particulière dans la promotion des œuvres qui lui sont confiées. Si le distributeur a su nouer avec ses partenaires commerciaux des relations qui peuvent renforcer la nécessité de sa fonction, son accès au marché reflète le caractère particulier de l'industrie cinématographique.

A. Le distributeur et ses partenaires économiques

Le terme « distributeur » revient spontanément pour désigner une fonction dont l'accomplissement a toujours historiquement été personnalisé. Le succès de cette activité dépend en pratique beaucoup de celui qui l'anime, tant sa situation d'intermédiaire est parfois délicate.

1. Relations avec le producteur.

Notre propos n'est pas d'entrer dans le détail des relations commerciales qui se nouent entre le producteur et le distributeur. Précisons brièvement que :

- le producteur cède les droits temporaires et limités de passage de son film. Deux formules sont utilisées en pratique : le mandat (droit de distribuer un film précis sur un territoire désigné et une période déterminée) ou la cession (vente globale des droits d'exploitation pour une période et un territoire donnés) surtout utilisée pour la distribution des films importés;

- la rémunération se fait au pourcentage (mandat) ou plus rarement au forfait (exportation et petite exploitation);

- le distributeur avance en général les frais d'édition des copies et de publicité; ces avances sont ultérieurement décomptées sur la part contractuelle de recettes du producteur qui en supporte en définitive la charge; dans le cas de cession de droits, ces frais sont supportés par le distributeur (importation);

- le distributeur représente les intérêts des producteurs et de la « part film » en général (production — distribution). Le rôle du distributeur dans le contrôle, la remontée et la ventilation de la recette, est vital pour le producteur.

Le distributeur a toujours concouru de manière diverse au financement de la production : il ne sera ici envisagé que les modalités techniques de cette intervention.

La reproduction : le distributeur joue le rôle de coproducteur, c'est-à-dire qu'il apporte des fonds qui ont la nature d'investissements. Cette méthode permet au producteur principal de faire partager les

La chute de la fréquentation, en incitant l'exploitation à se concentrer et l'industrie cinématographique à comprimer ses frais généraux, a remis en cause la fonction même de la distribution. Malgré le rôle spécifique joué par le distributeur en France au sein du secteur, l'évolution des structures pousse à l'entente directe entre le producteur et l'exploitant, qui confisque progressivement l'essentiel du pouvoir de programmation.

1. LE RÔLE DU DISTRIBUTEUR

La distribution reste la fonction mal connue du public, bien que son rôle soit important. Aux termes de la directive du 15 octobre 1968 de la CEE, « sont considérées comme activités de distribution et de location de films toutes celles comportant disposition des droits d'exploitation économique d'un film en vue de sa diffusion commerciale sur un marché déterminé et la cession à titre temporaire des droits de représentation publique à tous ceux qui organisent directement de telles représentations ».

En principe, le distributeur offre aux producteurs des débouchés et allège leurs charges commerciales en limitant le nombre de leurs interlocuteurs; il donne une possibilité de programmation plus variée aux exploitants, dont les risques financiers s'amenuisent, dans la mesure où ils n'achètent plus les films directement aux producteurs. Dépassant son rôle de simple diffuseur, le distributeur est devenu rapidement un agent essentiel de l'organisation financière du cinéma. L'éclatement des structures de l'industrie cinématographique française a historiquement renforcé sa fonction, compte tenu de la position stratégique qu'il occupe dans le processus de production et de diffusion¹. Intermédiaire entre l'exploitant et le producteur, il va mettre à profit le manque d'homogénéité du produit film pour faire valoir son service. La rémunération, au pourcentage de la recette, des parties prenantes au spectacle cinématographique lui confère une responsabilité centrale dans la remontée et la ventilation des ressources de cette industrie. Disposant d'une structure financière étayée par une certaine diversification des actifs, il peut aider le producteur dans

1. Aux États-Unis, la fonction de distribution était intégrée dans de grands trusts. Les distributeurs « indépendants » demeuraient l'exception, face au monopole que les « Big Five » détenaient en matière d'exploitation.

L'AVENIR DE LA DISTRIBUTION

risques de son entreprise par un tiers et de ne pas avoir à rembourser sur sa propre part les investissements financiers du distributeur. Pour le distributeur, ce procédé parfois employé lui donne droit à une aide de l'État, dont il est normalement exclu.

Le minimum garanti de la recette : le distributeur peut garantir au producteur un montant minimal de recettes sur le film dont il prend en charge la distribution. Le producteur va pouvoir mobiliser cet engagement pendant le tournage du film selon diverses techniques (cf. *supra*, chap. vi). Le distributeur se rembourse de ses avances sur la part producteur de la recette et détient pour cela la qualité de créancier de premier rang. Si le film est un échec commercial, le distributeur ne peut récupérer tout ou partie de son minimum garanti et partage une partie des pertes de production. L'exploitation effective du film est nécessaire au fonctionnement de la garantie, sinon les acomptes versés à ce titre par le distributeur sont considérés comme de simples avances que le producteur doit rembourser.

L'effort financier consenti par le distributeur dans le financement de la production s'est maintenu à un niveau élevé : il a oscillé selon les années entre 18 % et 25 % du coût total de la production. Toutefois, ces interventions sont assez sélectives. En 1975, par exemple, les garanties diverses de la distribution ont atteint 113 millions de F (22 % des investissements annuels dans la production) et ont concerné 147 films sur 212. Ces interventions sont très inégales selon les films : 31 films ont bénéficié de garanties supérieures à 1 million de F, absorbant ainsi 85 % des concours des distributeurs pour couvrir en moyenne 46 % de leur budget; 116 films se partagent les 15 % qui restent, soit à peine 146 000 F en moyenne chacun. La quasi-totalité des films privilégiés (26 en fait si l'on enlève le concours à des coproductions minoritaires) sont des films « vedettes »; parmi lesquels on compte la petite dizaine de films qui assurent l'essentiel de l'audience des films français. L'intervention de la distribution participe donc étroitement au *star system*, et ses engagements couvrent dans une proportion difficile à préciser le coût du vedettariat¹.

Inutile donc de souligner l'importance du rôle du distributeur dans la préparation financière des opérations de production : il est, par là, amené à peser lourdement sur les choix esthétiques de la production et sur les contenus des films auquel il s'intéresse. Son intervention est décisive pour dégeler le crédit bancaire, compte tenu de la garantie offerte par la diversification de ses actifs : aucun projet de production

1. Cf. *Le Financement du cinéma*, rapport du groupe de travail présidé par M. Méléot, CNC, janvier 1977.

d'urgence ne peut en pratique aboutir sans le concours de la distribution.

2. Relations avec l'exploitant.

Le distributeur est aussi le négociateur de la part-film (prix de location acquitté par l'exploitant) pour son compte et pour celui du producteur, auquel ses intérêts sont évidemment liés. Ces échanges sont très réglementés. Les taux de location ne peuvent varier que dans des limites précises (cf. *infra*). L'exploitant bénéficie d'une protection particulière; le contrat de location n'est définitif qu'à compter d'un délai de trois jours francs à partir de la première représentation publique du film. La possibilité ouverte à l'exploitant de dénoncer un contrat au dernier moment ou de retirer rapidement le film de l'affiche, en cas de mauvais démarrage commercial par exemple, rompt l'équilibre des contrats synallagmatiques et gêne beaucoup les distributeurs engagés vis-à-vis des producteurs. En effet, un exploitant peut toujours commander un film, le laisser « tester » en exclusivité et y renoncer par crainte de mauvaise rentabilité. Un insuccès initial peut, par effets cumulatifs, anéantir la carrière d'un film. L'exploitant use parfois de cette possibilité pour faire évoluer les conditions de location à son avantage si le film ne semble pas être un succès ou peser sur celles-ci à un moment ou à un autre.

En pratique, l'exécution des contrats d'exploitation n'est pas toujours très rigide. Les rapports de forces, dans une conjoncture de baisse de la fréquentation, restent en faveur de l'exploitant. Aussi, au fur et à mesure de l'aggravation de la crise, le distributeur a-t-il appris à ménager ses débouchés. Il peut arriver qu'un contrat conclu soit modifié avant exécution, pendant ou après l'exploitation du film : par exemple, lorsque le distributeur doit rabaisser ses prétentions, en cas de mauvaise carrière du film, pour faire exécuter ou durer le contrat d'exploitation. En général, ce sont les conditions financières de la location qui sont amendées en faveur de l'exploitant : le distributeur tentera, dans ces hypothèses, d'arbitrer entre les difficultés en fonction de l'état de son portefeuille, du degré de son engagement financier dans le film, ou de la personnalité de l'exploitant.

Toutes les salles n'offrent pas les mêmes possibilités d'exploitation, qui dépendent de la situation géographique, de l'aménagement et du prix pratiqué par ces établissements. La hiérarchisation des salles est une pratique ancienne mise au point par les trusts américains, soucieux de maximiser leur profit en instituant des créneaux d'exploitation en fonction des différents types de clientèle recherchés : exclusive, première vision, etc. Le bon de commande peut ainsi mention-

ner l'ordre de vision du film dans une zone déterminée ou accorder un délai de protection pendant lequel l'exploitant est garanti contre toute concurrence dans son secteur pour le film désigné.

Ce système vise une certaine efficacité commerciale qui ne va pas sans inconvénient. Il crée d'importantes discriminations entre exploitants ou régions d'exploitation. Supportables à l'époque où les films faisaient une carrière commerciale longue, les privilèges de location deviennent un moyen d'intégrer les exploitants aux normes de fonctionnement imposées par les circuits concentrés : seront en effet alimentées en priorité les salles acceptant d'acquitter des taux de location importants (50 %) sur des prix élevés, pour des films en exclusivité. Pour bénéficier au maximum de la publicité de lancement, l'exploitant doit alors pratiquer l'exclusivité, c'est-à-dire transformer son établissement ou disparaître. Ces pratiques poussent donc à la hausse des prix. Elles créent ainsi un préjudice culturel important à ceux qui ne peuvent acquitter les prix d'exclusivité et notamment aux familles nombreuses. Les secondes visions n'existent pas dans toutes les localités et sont souvent programmées dans des salles inconfortables avec des copies en mauvais état. Enfin, ce système alimente un certain contentieux entre exploitants et distributeurs, et, surtout, entre exploitants; l'attribution de privilèges de location ne va pas sans léser certains intérêts et faire obstacle à une véritable concurrence entre les salles. La Commission professionnelle des privilèges de location de films a pour rôle d'arbitrer les conflits nés de ces pratiques. Malgré le travail qu'elle accomplit, son efficacité reste à démontrer.

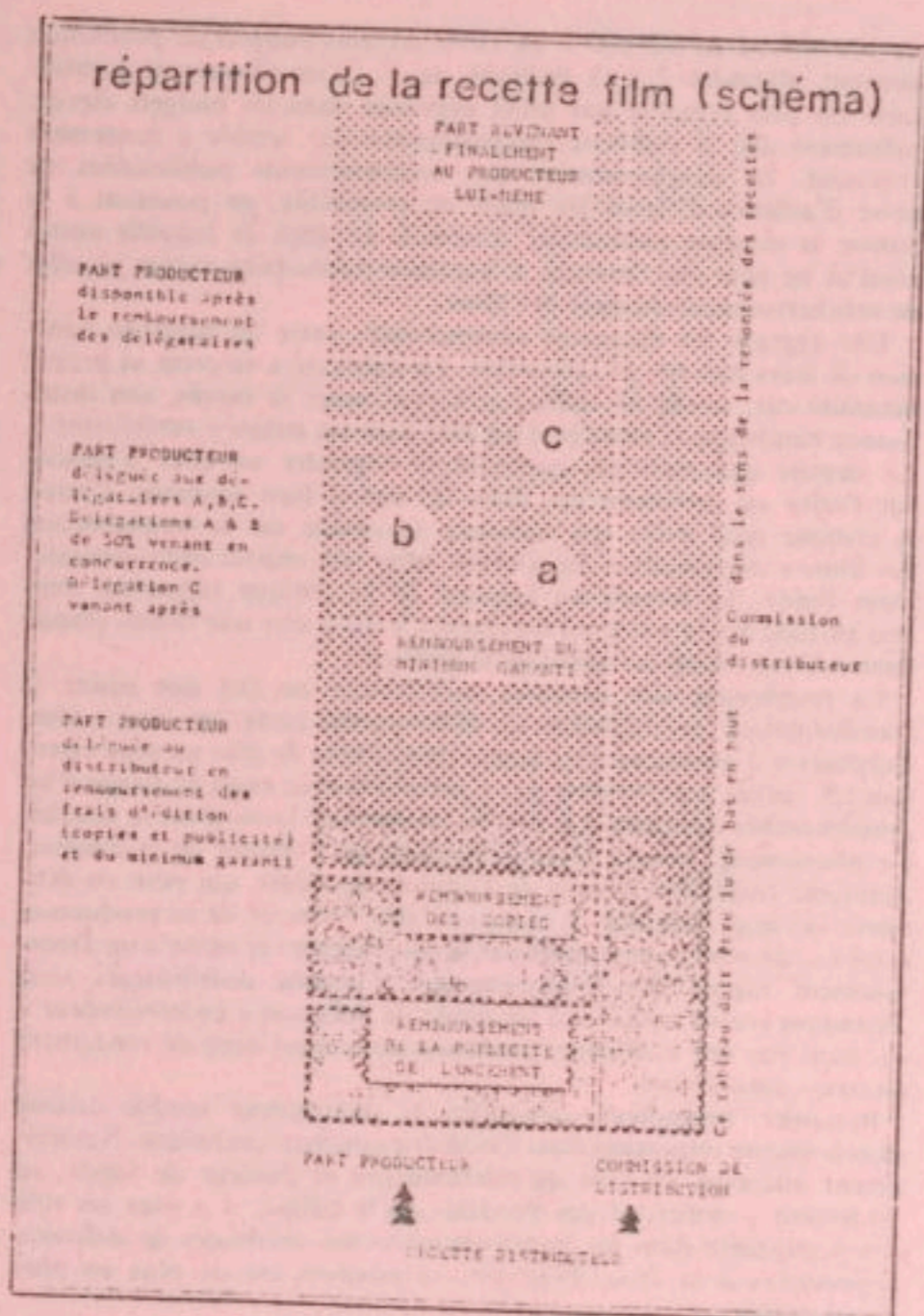
Charge d'encaisser la part-film en provenance des salles et de la ventiler entre sa propre société, le producteur et ses ayants droit, et l'État, le distributeur remplit une fonction stratégique dans la remontée et la répartition des ressources. Cette dernière opération n'a cessé de se compliquer dans le temps (cf. *infra*). L'imbrication des intérêts, due au caractère de plus en plus complexe du financement de la production, fait progresser le nombre des ayants droit et crée des hiérarchies de plus en plus subtiles entre les créances : cette situation est source de contentieux (schéma 1).

B. L. distributeur et le marché

A l'exemple des intermédiaires, le distributeur légitime son rôle en multipliant les activités, malgré un cadre réglementaire qui administre assez étroitement sa fonction. Ainsi, l'exercice de la profession de distributeur est soumis à des obligations de capital minimal,

SCHEMA 1

L'AVENIR DE LA DISTRIBUTION



variant en fonction de la région d'exercice. La composition des programmes n'est pas non plus entièrement libre. La réglementation a un caractère ouvertement protectionniste. Toute salle doit, par exemple, présenter pendant au moins cinq semaines par trimestre, un film français en seconde partie. Depuis 1967, les films européens ont la qualité de films français pour l'application de cette disposition¹.

Le libéralisme croissant des structures du cinéma français, l'apparition d'un droit économique européen et la difficulté de contrôler l'application des mesures adoptées ont obligé les pouvoirs publics à multiplier les exceptions à ces principes. Cette autodéfense malthusienne apparaît un peu surannée quand la moitié de la programmation française est constituée de films nationaux, le cinéma américain perdant sur la moyenne période de son importance (le quart des entrées en 1976, contre plus de la moitié en 1950).

1. La recherche du circuit.

La position commerciale du distributeur vis-à-vis de l'exploitant a évolué à la faveur de la crise et sous l'influence de la concentration de l'exploitation, dont le pouvoir contractuel s'est nettement affermi. Aussi certaines méthodes, imitées des pratiques américaines et supposant une certaine subordination économique des salles « au film », tendent-elles à perdre de leur importance.

Le *blind-bookng* consiste, pour les distributeurs et, corollairement, pour les exploitants, à accepter de diffuser un film sans en connaître le contenu ou, parfois, avant même sa réalisation. Cette méthode fut imposée, par les trusts américains de production, aux exploitants désireux d'obtenir de leur part des films en projet au succès prometteur.

La production française n'a jamais été en mesure d'imposer aux exploitants ce type de contrat, et encore moins depuis le retrecissement des débouchés; toutefois, cette méthode est pratiquée quand, par le jeu des minimums garantis de recettes, la distribution finance certains projets de films pour lesquels l'exploitation donne des garanties de programmation. Directement intéressées au succès du film, ces branches s'engagent à le distribuer avant même de l'avoir visionné, puisqu'il n'est pas encore réalisé au moment où ils accordent leurs garanties².

1. Pour plus de précisions sur l'ensemble de ces questions, se référer à *Trois ans de cinéma français*, II^e partie, chap. IV, et à l'article 23 du Code de l'industrie cinématographique (Paris, CNC).

2. Précisons que l'exploitation donne parfois des garanties de sortie à des films en projet, sur lesquels le distributeur peut s'engager financièrement. Les minimums

Ce système a certes l'avantage de fournir des débouchés préalables à certains films, mais crée une concentration de fait entre certaines chaînes de production, de distribution et d'exploitation, en mobilisant les meilleurs écrans à l'avance, souvent pour une longue durée, au détriment de la diffusion d'autres films moins « commerciaux ». Il nuit donc à une véritable circulation des œuvres et reconduit les mêmes contenus. Les meilleures salles et les moments les plus opportuns de la programmation ne sont en effet mobilisés que pour des films offrant toutes garanties possibles, *a priori*, de leur valeur commerciale.

Le *block-booking*¹ consiste pour le distributeur à imposer à l'exploitant un contingent de films commercialement peu prometteurs pour lui permettre d'obtenir un film à succès. La réussite financière d'une année d'exploitation dépend souvent d'un petit nombre de films. Le distributeur peut ainsi écouler le maximum de ses films en portefeuille. C'est également un moyen de mettre en concurrence les exploitants à propos d'un bon film et de faire partager les risques commerciaux par l'exploitation. Le succès de la méthode dépend du rapport de forces qui s'établit entre les parties: les exploitants ont toujours dénoncé le *block-booking*.

Seuls les distributeurs de taille nationale ou régionalement bien implantés ont pu historiquement user du *block-booking*, face à une exploitation dispersée. L'inversion progressive du rapport de forces, en raison notamment du regroupement de l'exploitation, rend cette pratique plus difficile à imposer. Elle est encore couramment appliquée par les sociétés américaines à l'égard des circuits d'exploitation français (distribution des « gros succès »).

Si la sortie parisienne fait l'objet de beaucoup de soins, le distributeur consacre l'essentiel de ses moyens humains à la diffusion provinciale sur un réseau plus disséminé. La disparition progressive des petites salles en milieu rural ou faiblement urbanisé, à la suite de la baisse de la fréquentation, facilite ce genre de tâche. La distinction traditionnelle entre les salles de province « pilotes », susceptibles dans certains cas de programmer un film en même temps que les salles parisiennes pour profiter au maximum de la publicité de lancement, et

garantis de recettes ne sont qu'exceptionnellement accordés par l'exploitation (films à très grosses vedettes).

¹ Cette pratique avait été instituée par les trusts américains pour saturer les exploitants et les empêcher de se lier avec les firmes « indépendantes » rivales des trusts. En France, ce type d'objectif a été recherché par les gros distributeurs, mais le moins grand degré de concentration de l'industrie cinématographique fait analyser le *block-booking* surtout comme un moyen pour la distribution de partager les risques de la programmation avec l'exploitation.

208

adapté et intense. La forte élasticité de la demande de cinéma par rapport à l'offre nécessite que la motivation du public pour le VII^e art soit entretenue.

L'irrégularité de la demande rend caduques certaines formes traditionnelles d'information du public: c'est le cas en particulier des bandes-annonces dont l'efficacité exige une relative fidélité de la clientèle aux mêmes salles. Ce procédé réapparaît parfois pour faire connaître la programmation du circuit auquel appartient la salle.

De même, la plus grande familiarité du public avec le phénomène audio-visuel oblige à un usage plus adapté de la vedette. « Les spécialistes du vedettariat mettent l'accent sur la proximité plutôt que sur l'éloignement par rapport au public [...]. L'important est de permettre au public de reconnaître dans la vie de ses vedettes préférées une image de la sienne propre¹. »

La motivation pour le cinéma faisant place au désir mieux précisé de voir un film, la publicité tente de focaliser l'attention du futur spectateur sur le produit qu'elle soutient. Son rôle devient d'autant plus déterminant qu'au milieu d'un cinéma en déclin chaque film doit commercialement émerger et s'imposer comme un événement unique, qui ignore, quant à lui, le recul du VII^e art: de là, le développement des budgets de publicité qui, en devenant le principal moyen de « concurrence », entraîne la profession dans une véritable escalade.

La campagne publicitaire de lancement d'un film est souvent confiée à une agence spécialisée. Le distributeur la supervise en accord avec le producteur qui, en dernière analyse, en supporte le coût, bien que l'avance de trésorerie soit faite par le distributeur. Ce dernier finance parfois une partie du budget de lancement d'une production, au titre du minimum garanti: c'est également le cas quand il bénéficie d'un contrat de cession (importation). Il est assez difficile d'évaluer le montant exact des dépenses publicitaires du cinéma, estimées en moyenne à un huitième du coût des films, avec des variations très sensibles selon les cas². Les distributeurs lancent entre 400 et 500 films par an, et les dépenses publicitaires ne cessent d'augmenter. Pour les films français, elles atteignent 80 millions de F environ en 1976, c'est-à-dire 13% de la recette film contre 8% dix ans plus tôt.

Quelques sondages opérés sur des films choisis pour leur caractère représentatif et le montant de leur budget conduisent à faire remarquer (avec prudence) que l'écart entre le niveau des dépenses de publicité varie de 1 à 8. Si le coût d'une campagne ordinaire s'évalue autour

¹ Anne Goldmann, *op. cit.*, p. 68 et 69.

² Cf. rapport pour le VI^e Plan, *op. cit.*, p. 242.

les salles de seconde ou troisième vision, plus assidûment démarchées, tend à s'estomper.

2. La gestion du portefeuille.

La nature même du bien-film maximise les aléas commerciaux, et, de plus en plus, l'activité cinématographique dépend des résultats enregistrés par un petit nombre de films (cf. *infra*). Le distributeur devra donc s'efforcer de détenir le film qui déterminera en fait le sort de son exploitation annuelle. Il s'agit pour son entreprise de trouver un optimum entre la nécessité de détenir un nombre suffisant de films en portefeuille, pour élever ses probabilités d'accès aux grands succès, et celle d'éviter de surcharger sa gestion par une accumulation de films en diffusion, avec le risque d'encassembler de sérieuses pertes, le nombre des échecs dominant en général celui des succès.

Le rendement de la distribution demeure une donnée fort aléatoire¹, mais la concentration des moyens permet malgré tout de compenser les engagements. Le fort mouvement de concentration observé depuis la fin des années soixante place en tête des résultats absolus les grosses unités (CIC, CFDC, Fox-Lira, etc.). Détenant une importante capacité de diffusion, elles possèdent une force contractuelle plus affirmée vis-à-vis de l'exploitation et peuvent plus facilement prendre les risques de gérer un important portefeuille de films.

Le souci de sécurité conduit certaines sociétés à se spécialiser plus ou moins dans un genre de films: pornographie, « karaté » ou, plus noblement, importation d'œuvres réalisées dans les pays de l'Est, du tiers monde, etc. Dans ce dernier cas, les aléas sont au contraire plus grands.

3. Le lancement publicitaire du film.

Le film a toujours été considéré par l'industrie cinématographique comme une marchandise ordinaire, dont la vente doit rapporter un profit maximal². La spécificité de chaque film mais aussi la fugacité du besoin qu'il fait naître exigent un effort publicitaire à la fois

¹ Consulter, pour plus de précisions chiffrées, les résultats détaillés des quarante premiers distributeurs exerçant en France, publiés chaque année par le *Film français*: le rendement moyen des films est très variable et ne dépend pas toujours du nombre de films distribués.

² « Le cinéma ne fut pas pensé en tant qu'art vraiment, mais ainsi qu'une nouvelle industrie. Le film ne devait plus être une œuvre d'art, mais une nouvelle marchandise, un nouveau produit du capitalisme de grande unité. Et, aux yeux des producteurs, sa valeur d'échange l'emporte toujours sur sa valeur d'usage » (H. Merillon, *op. cit.*, p. 120).

209

de 500 000 ou de 600 000 F en 1976, certains budgets de promotion peuvent atteindre 2 à 3 millions de F. L'investissement publicitaire est plus rentable par unité dépensée dans les budgets élevés; autrement dit, la publicité cinématographique semble à rendement croissant. Le développement des investissements publicitaires ne cesse d'ailleurs d'élever les seuils de rentabilité, en poussant à la hausse la dépense publicitaire minimale en deçà de laquelle aucun résultat ne peut être attendu. L'escalade publicitaire exerce un effet de renchérissement du coût des films.

Elle aggrave les inégalités commerciales entre les films en fonction de leurs moyens de lancement. La publicité a su créer sa propre nécessité car, si elle ne suffit pas à provoquer le succès, son insuffisance handicape la carrière d'un film dans un milieu « surinformé ». La densité des messages concurrents engendre un effet d'opacité sur l'offre au détriment des films les moins bien soutenus. Certes, la critique peut avoir une influence favorable sur la fréquentation des films « marginaux » du système, mais son impact reste généralement limité. La lecture ou l'écoute de la critique supposent déjà une attitude active à l'égard du cinéma, c'est-à-dire une moins grande vulnérabilité sociale à l'égard de la publicité.

La progression des dépenses publicitaires ne fait que suivre la transformation des méthodes de diffusion des films: les plus « commerciaux » d'entre eux sont lancés de manière de plus en plus extensive (cf. *infra*). Le principe de la sortie massive exige le tirage d'un grand nombre de copies à la fois au moment de la mise sur le marché. Ce phénomène, joint à la généralisation de l'emploi de la couleur, augmente fortement le coût de l'édition des films, qui pèse en définitive sur le producteur. Il aggrave l'aléa financier de la production (sauf cas de minimum garanti par le distributeur) et incite à un amortissement rapide des fonds engagés. Certains distributeurs sont cependant encore attachés à un mode de diffusion « en profondeur » des films par une meilleure circulation des copies dont un rendement accru est ainsi assuré.

Banquier, promoteur, conseiller, le distributeur semble détenir un rôle encore important dans l'industrie cinématographique. Naturellement intéressé, en tant qu'intermédiaire et bailleur de fonds, au rendement commercial des produits qu'il diffuse, il a joué un rôle non négligeable dans les transformations des méthodes de diffusion consécutives à la crise. Pourtant, sa position est de plus en plus inconfortable.

Les exemples sont nombreux d'ententes entre ciné-clubs, maisons de jeunes ou autres groupements associatifs et des salles de cinéma commercial, pour que celles-ci mettent à disposition leurs installations ou programment spécialement une projection en contrepartie d'une location ou d'une garantie de recettes. C'est souvent selon cette formule que fonctionnent des cinémas du mercredi pour enfants.

Les rapports entre les deux catégories de salles de statut commercial selon qu'elles sont à but lucratif ou en gestion associative, risquent d'être plus facilement conflictuels. A priori, les salles à but lucratif se considèrent comme concurrencées déloyalement par des salles qui certes sont soumises à la même réglementation fiscale et aux mêmes tarifs de location des films mais qui sont aidées par des subventions et des prestations en nature venant des collectivités publiques. Il faut distinguer deux cas de figure :

- Lorsque l'unique salle d'une localité fonctionne en gestion associative, il paraît normal qu'elle se propose de répondre à l'ensemble des besoins de toutes les catégories de la population. Cela veut dire qu'elle aura une programmation "grand public" faisant une grande place au distractif. Cela ne veut pas dire qu'il n'y aura aucun souci de qualité dans le choix des films car la distraction et l'abêtissement ne se confondent pas forcément, mais cela suppose que des films réputés difficiles ou s'adressant à un public particulier n'y auront guère leur place.

- Au contraire, lorsqu'une salle à gestion sans but lucratif coexiste avec une ou plusieurs salles proprement commerciales, elle peut plus facilement affirmer une vocation éducative et culturelle et se permettre de prendre des risques avec des films réputés difficiles. On a constaté que la programmation des salles associatives arrive à influencer dans le sens de la qualité celle des salles commerciales de la même ville.

Quels films ?

Dans les situations qui viennent d'être évoquées, on voit que le type de programmation introduit aussi un classement des salles.

Mettons tout de suite à part, comme l'a fait la loi du 30 Décembre 1975, les salles spécialisées dans la projection de films pornographiques au nombre d'environ 140 qui enregistrent moins de 5 % des entrées en salles commerciales.

Le plus grand nombre des 4 572 salles standard de statut commercial projettent habituellement des films dits "commerciaux" ou "grand public" les plus récents possible pour profiter du gros investissement publicitaire qui accompagne leur sortie.

L'Art et Essai (1)

Nous nous intéresserons particulièrement aux salles qui ont le souci de promouvoir un cinéma "de qualité". La qualité d'un film relève pour une part de critères subjectifs et de jugements de valeur qui ne font pas l'unanimité. Les programmes d'art et essai sont définis par un texte officiel, le décret du 22 Novembre 1979 (J.O. du 23.11.1979) Ils doivent être composés d'oeuvres cinématographiques présentant l'une au moins des caractéristiques suivantes :

- 1° Oeuvres cinématographiques présentant d'incontestables qualités, mais n'ayant pas obtenu auprès du public l'audience qu'elles méritaient ;
- 2° Oeuvres cinématographiques ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine de la création cinématographique ;
- 3° Oeuvres cinématographiques reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France ;
- 4° Oeuvres cinématographiques de reprise présentant un intérêt artistique ou historique et notamment oeuvres cinématographiques considérées comme des "classiques de l'écran" ;
- 5° Oeuvres cinématographiques de court métrage tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique.

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

- 1° des oeuvres cinématographiques récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique ;
- 2° des oeuvres cinématographiques d'amateur présentant un caractère exceptionnel.

Au 1er Janvier 1982, 748 salles sont classées en catégories Art et Essai, soit presque une salle sur six par rapport à l'ensemble du parc standard et une salle sur 4 en région parisienne. Le classement comporte 5 sous-catégories : la plus exigeante est celle des salles de Recherche dans laquelle 69 salles sont répertoriées au début de 1982. Les salles de recherche ne programment que des films répondant aux critères indiqués ci-dessus. Pour les autres sous-catégories (salles A1, A2, A3 et B) les exigences suivent des pourcentages décroissants. Les statistiques pour 1981 montrent que les salles classées Art et Essai, qui représentent 16 % des salles standard, ont enregistré également 16 % des entrées. Ce secteur n'est donc pas du tout marginal bien qu'il programme des films "d'auteurs" et des films dits "difficiles".

(1) Voir page 101)

La programmation des ciné-clubs (1) a préfiguré celle de l'art et essai et la recoupe avec l'actualité en moins puisque, en principe les ciné-clubs n'ont pas le droit de présenter des films de long métrage dont le visa date de moins de quatre ans, sauf dérogation accordée sur avis d'une commission. Avec les cinémathèques, les ciné-clubs sont les seuls en droits où les générations jeunes et même moins jeunes peuvent voir des films qui ont marqué les décennies précédentes et ne sont pas jugées porteurs de recettes suffisantes pour faire l'objet de reprises par le réseau commercial.

Quelle animation ?

Mais ce qui caractérise les ciné-clubs ce sont les activités d'animation qui accompagnent la projection des films. On y distribue une documentation sur les films, on y rencontre des filmologues et des gens de cinéma, les films font l'objet de présentations et de discussions soit sur le lieu de la projection soit dans le cadre scolaire ou des loisirs. Les fédérations de ciné-clubs, loin d'être de simples distributeurs, sont des lieux de recherche, d'édition et de formation alimentant et soutenant l'action de leurs membres.

Les salles d'art et essai ont assez souvent des actions de mise en valeur des films : documentation, présentation par le producteur, le réalisateur ou des interprètes. D'autres salles commerciales pratiquent de même sans que l'on puisse tracer une limite précise entre mise en valeur du film et valorisation de la recette.

Une image de marque.

Le rapport entre le public et les films est rarement simple : il y a ceux qui "vont au cinéma" et ceux "qui vont voir un film", ceux qui sont fidèles à un réalisateur, à une vedette, à un genre, à une revue de cinéma qui les conseille et ceux qui font confiance à une salle. Pour ne prendre que deux exemples, le public du Cinéma Rex, salle à gestion associative de Chatenay Malabry (92) ou celui du Club, salle commerciale à Douarnenez (Finistère) ne considèrent pas leur cinéma comme un lieu quelconque de visionnement de films. Grâce à une politique suivie de programmation, à des actions d'information et d'animation, un certain type de dialogue s'instaure entre la salle et son public, un rapport de confiance s'établit, incitant les uns et les autres à prendre des risques ; l'exploitant en proposant des films un peu difficiles (sans se dispenser cependant d'une préparation adéquate) et la clientèle en se disant que si un film est présenté dans une salle qui ne projette pas n'importe quoi, cela vaut la peine d'y aller le voir. Il arrive que certains spectateurs soient même associés à la préparation des programmes et des actions d'animation.

(1) Voir page 64

Un pôle de vie sociale

Même quand il est simplement un lieu de consommation collective, le cinéma se comporte comme un pôle d'animation de la vie urbaine ou villageoise surtout s'il est environné d'autres équipements attractifs, commerciaux ou festifs : magasins, cafés, restaurants, bowlings, piscines ou patinoires. Dans ce cas, tous les éléments attractifs se renforcent mutuellement. Cela explique la présence de complexes cinématographiques dans les grands centres commerciaux.

Lorsque le cinéma est le lieu d'activités d'animation, d'évènements pour la vie locale, lorsqu'une équipe implantée localement en assure la gestion, lorsque de plus la salle est reliée physiquement ou fonctionnellement à d'autres locaux où se déroulent des activités culturelles, distractives ou sportives, cela constitue un moyen privilégié d'animation de la vie sociale.

Les festivals.

Parmi les évènements cinématographiques qui peuvent marquer la vie locale à l'instar des grandes foires commerciales, il faut naturellement citer les festivals de toutes sortes qui vont d'un week-end de projections non stop dans une seule salle à des opérations étalées sur un mois, mobilisant plusieurs salles et réunissant des intervenants et des participants venant de plusieurs régions ou de plusieurs pays. Il y aurait plus de 200 manifestations cinématographiques de ce genre chaque année en France.

Certaines sont de création relativement récente : la première du festival d'Epernay du film indépendant a lieu en 1983; de même pour celui du Film des musiques du Monde à Paris. Le premier festival international de cinéma Juif a eu lieu à Paris en 1982, il a des suites en province en 1983. Les journées cinématographiques d'Amiens contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples ont commencé en 1980, les secondes ont eu lieu en 1982.

Des manifestations comme les Rencontres Cinéma-Monde Rural d'Aurillac, le Festival du Cinéma Français à Grenoble et dans l'Isère, le Festival international du Film sur l'écologie et l'environnement à Montpellier ou le Festival du cinéma des Pays et des Régions de Lussas (Ardèche) ont moins de cinq ans d'existence. Il en est de même pour Nice (Cinéma italien) pour Orléans et pour de plus connus comme Clermont-Ferrand (court métrage), St Etienne (film étranger) Sceaux (films de femmes).

A l'été 1983 Douarnenez aura son sixième festival de cinéma des minorités nationales. Les rencontres Henri Langlois à Tours ont un ans de plus et le modeste festival du film rare ou inédit de BONDY (Seine St Denis) connaîtra sa huitième édition en 1983.

Se maintiennent depuis plus de 10 ans et par ordre d'ancienneté croissante : AVORIAZ (film fantastique) Lille (court métrage), Cinéma du réel à Paris, Belfort (Jeunes auteurs), Hyères (jeune cinéma et cinéma différent).

Au bout de vingt ans d'existence les journées cinématographiques de Poitiers changent radicalement leur formule pour devenir Festival international des Ciné-Clubs. A Annecy les journées internationales du cinéma d'animation durent depuis 25 ans. Des manifestations moins connues durent aussi depuis longtemps : en 1982 PRADES (Pyrénées Orientales) a ses 23 èmes rencontres et Pontarlier (Doubs) ses 24 èmes.

Cannes a connu en 1982 son 35 ème festival, un peu plus ancien que celui de Saint Sébastien en Espagne, mais moins que la MOSTRA de Venise dont c'est le 50 ème anniversaire en 1982 et qui a succédé à la Biennale qui s'arrêtait à sa huitième édition.

Dans cette revue chronologique des festivals nous n'avons fait que citer une trentaine de manifestations. Nous reviendrons sur certaines d'entr'elles dans la partie du document consacré à la description de diverses actions pour le cinéma. En effet, telle ou telle rencontre illustre soit une approche plus militante du cinéma, soit la mise en valeur d'un genre cinématographique particulier, soit encore l'adaptation à un public spécialisé ou enfin dans beaucoup de cas la sélection de films de qualité. Nous signalerons à cette occasion quelques manifestations étrangères correspondantes.

Les Finances.

De même que la Presse c'est du papier qui se vend, le Cinéma c'est de la pellicule qui se loue. L'aspect financier prend souvent le pas sur le culturel.

Les domaines de la production et de la diffusion du cinéma connaissent sur le plan financier des situations extrêmes : des producteurs montent sans problème le financement de films à gros budgets et d'autres plus modestes n'arrivent pas à réunir les concours indispensables. Il y a des films qui font en quelques mois des millions d'entrées et d'autres qui ne sortent jamais dans les salles ou dont la percée demande plusieurs années. Des salles ferment et d'autres se créent.

Les diverses branches de la profession s'épaulent financièrement : dans beaucoup de cas le montage financier d'un film est soumis à tant d'aléas que le producteur doit recourir à des avances des distributeurs (français et étrangers) et des exploitants ce qui engendre une sorte d'intégration verticale dans la profession. Le soutien apporté par la diffusion à la production prend souvent la forme de cautionnements

d'emprunts auprès des banques. Une grande société comme la Gaumont a intégré les trois fonctions de production, de distribution et d'exploitation ; elle garantit la première par les deux autres.

Intervention de l'Etat (1)

L'Etat qui de toute manière s'intéresse à l'industrie, à l'artisanat et au commerce ne serait-ce que sur le plan fiscal, intervient largement dans l'économie cinématographique. En plus de la T.V.A. (à taux réduit) qui frappe les activités cinématographiques exercées sous statut commercial, une taxe spéciale additionnelle est perçue sur les billets d'entrée des salles commerciales. Le produit de cette taxe est réinvesti dans la production et dans la diffusion des films. Une partie alimente des fonds garantissant les prêts bancaires attribués aux producteurs, aux exportateurs, aux exploitants et aussi aux industries techniques du cinéma. Le reste prend la forme de subventions.

Les subventions à la production prennent trois formes :

- un soutien automatique au titre de tout film agréé.
- un soutien sélectif pour des projets de films retenus par une commission chargée d'encourager la réalisation de films de qualité (commission des avances sur recettes).
- un encouragement aux distributeurs qui investissent dans la production.

Pour la diffusion en tant que telle, la TSA alimente un fonds qui permet d'aider les salles à fonctionner, à pratiquer des activités d'animation et à réaliser des travaux de rénovation et de modernisation. Les salles d'Art et d'Essai bénéficient d'un régime spécial(2).

Sur le budget propre de l'Etat - que le cinéma alimente par la TVA à 7 % - des crédits viennent compléter l'apport de la TSA : ils permettent de renforcer le soutien sélectif à la production, et aussi, en 1983, ils alimentent un programme spécial de rénovation de salles dans les zones insuffisamment desservies.

Pour ne rien oublier d'important dans l'intervention de l'Etat, mentionnons les subventions accordées aux producteurs de courts métrages, aux industries techniques du cinéma, aux distributeurs de films à diffusion difficile, à l'exportation de films français, aux ciné-clubs, à la conservation de films et au Festival de Cannes. Plusieurs administrations achètent les droits de diffusion de certains films et contribuent ainsi à financer leur production.

(1) Voir page 181

(2) Voir page 112

Perspectives du cinéma français

A l'opposé des cinémas anglais ou allemand, mieux que le cinéma italien qui connaît un déclin régulier, le cinéma français se place relativement bien sur son propre marché, avec 47 % des recettes salles (contre 39,4 % aux films américains). Mieux : la courbe de fréquentation et l'importance des investissements français dans la production ont amorcé en 1981 un mouvement ascendant. Sa situation, néanmoins, reste fragile, en raison de sa faiblesse sur le plan des exportations et, bien entendu, de la concurrence de la télévision.

René Thévenet, président de l'Association des producteurs, décrivait en 1980 dans « Le Film Français », ses modes d'autofinancement en indiquant au passage les mesures qu'il estimait propres à les améliorer. On en trouvera ici une version légèrement remise à jour par l'auteur, qui l'a complétée par un post-scriptum écrit en juin 1982.

Entre temps, la Mission de réflexion et de propositions sur le cinéma (rapporteur Jean-Denis Bredin) et la conférence de presse de Jack Lang, en avril 82, avaient défini les principes d'une « politique anti-trust » qui veut « sauver l'artisanat » et réagir contre l'excessive concentration économique, mais aussi géographique, qui a marqué les dernières années.

Sur le plan européen, les systèmes d'aides nationales à la production sont jugés contraires aux règles de la CEE. Sous-jacent au contentieux juridique, on entrevoit un autre débat : pour s'imposer, face aux multinationales, les Européens ne devraient-ils pas s'unir, en ouvrant leurs critères de nationalité et en harmonisant leurs systèmes d'aide ? Cependant, ne risque-t-on pas de retrouver, au niveau européen, cette fois, les excès de concentration qu'on veut éviter ? Les accords franco-allemands ouvrent-ils une troisième voie ?

Autofinancement d'hier et d'aujourd'hui

Produire un film n'a jamais consisté à gérer un compte en banque bien garni, ainsi que le croit un bon peuple aisément mystifié. (...)

Les Lumières étaient déjà, avant le « cinématographe », des industriels prospères, mais ils ont précisément échoué dans la fabrication des films animés de fiction, et même finalement de la pellicule vierge. Aucun des autres producteurs qui se sont imposés avant 1914 et dans l'entre-deux-guerres (Pathé, Gaumont, Méliès, Delac, Osso, Haïk, Vandal, Lucachevitch, Rabinovitch...) ne disposait d'un capital personnel significatif en abordant le septième art. Natan, lui, a commencé avec l'argent qu'il a trouvé dans le coffret de Charles Pathé, dont il avait acheté le fonds de commerce (à une époque où cela englobait aussi les « fonds de roulement » !) mais le bilan de Pathé-Natan a été déposé quelques années plus tard. Gaumont aussi, d'ailleurs, a connu la tutelle du Tribunal de Commerce dans les années précédant 39 après un mémorable fiasco. On l'oublie trop.

En sens contraire, je ne connais personne en France qui ait véritablement fait fortune, ce qui s'appelle : faire fortune, dans la production cinématographique (je n'ai pas dit : dans les affaires cinématographiques) depuis la dernière guerre. Je sais des coups heureux, et même quelques gros coups – que seul explique le hasard, ou un concours de circonstances – et je vois des gens qui ont gagné beaucoup d'argent, pour le reperdre peu après, dans la plupart des cas, s'ils s'accrochaient au métier. Je vois aussi, surtout dans la facilité, quelques affaires bien menées depuis vingt ou trente ans, prudemment (trop prudemment) maintenues et même consolidées, génératrices d'œuvres médiocres, au demeurant. Mais je ne vois pas de profits comparables à ceux que la véritable réussite d'une entreprise entraîne dans d'autres secteurs de notre système économique... ou à ceux de certaines vedettes de l'art et de la technique du film, et de leurs agents. (...)

Le film devait être autofinancé avant 39 parce que les puissances d'argent n'y croyaient pas (mais elles avaient tort, alors). Il doit s'autofinancer aujourd'hui parce que ceux qui détiennent le capital savent que, généralement parlant, la fabrication de ce produit n'est plus rentable. Statistiquement, en tous cas.

Réinvestir les (rares) profits. Autofinancer, cela veut dire, au plan de l'entreprise, réemployer ses profits éventuels, et surtout (dans le cinéma) les sommes mises à son crédit au Fonds de soutien. Au plan du film lui-même, cela veut dire escompter les produits futurs de son exploitation, avec ou sans garantie d'un tiers... mais de préférence avec.

En ce qui concerne l'entreprise, tout ce qui a été dit plus haut montre que les sociétés de production sont peu nombreuses à présenter un bilan bénéficiaire. Mais cela arrive ! Et l'on ne dira jamais assez combien il est anormal que, lorsqu'il y a des profits dans une industrie aussi aléatoire (aux résultats en dents de scie), on doive leur faire supporter la règle commune des BIC (1), c'est-à-dire l'imposition à 50 %. Il est rare qu'un succès survienne chaque année ; ses effets fiscaux, lorsqu'ils se présentent, devraient être étalés sur plusieurs années, comme il en est pour les revenus de l'écrivain. En maintenant ses exigences (...), le fisc prive les maisons les plus florissantes d'une part majeure de leurs possibilités d'autofinancement propre.

De même, il est anormal que, sous prétexte que leurs immobilisations n'incluent pas, pour les deux tiers au moins, la valeur de matériels ou de biens d'équipements (soumis à l'amortissement dégressif), les jeunes sociétés de production cinématographique ne puissent bénéficier des avantages accordés aux autres entreprises nouvelles à savoir, au choix de l'assujéti : soit la réduction à 33 % de l'impôt sur les bénéfices pendant les cinq premiers exercices, soit une dispense totale de cet impôt pendant trois ans à condition de bloquer en capital la totalité des profits réalisés. Cette dernière formule, en particulier, apporterait à la production, dans certains cas, un renforcement appréciable et immédiat de sa puissance en capital, donc des possibilités d'investissement propres dans les films, et éviterait sans doute nombre de combinaisons frauduleuses...

Réinvestir le « soutien ». C'est le couperet fiscal, également, qui empêche le réemploi régulier (surtout en fin d'année), dans les affaires les plus saines et les plus florissantes, du concours acquis au titre du « soutien financier ». Dieu sait si l'on reproche à certains producteurs ce gel de crédits importants qui ne portent même pas intérêts sur les comptes spéciaux du Trésor, où ils dorment pour rien ! Et peut-être faudra-t-il, au grand dam de quelques-uns, instituer quelque règle de péremption. Mais il conviendrait d'abord de supprimer les causes de cette abstention, à savoir — outre, bien sûr, le manque évident de rentabilité des films — le fait que le « soutien » perçu devient un actif qui, en attendant son amortissement réglementaire... ou sa perte, alourdit dangereusement ceux des bilans qui, justement, peuvent craindre de l'être. A cause de cela, ce sont les sociétés les plus solvables, les plus susceptibles de financer des films, qui laissent dormir ce qu'on appelle encore (à tort) leur « aide ». L'investissement du concours financier est encore freiné par la déviation qui affecte son objet premier. Dans l'esprit des lois et règlements qui régissent le système de soutien, celui-ci, dès l'origine, devait servir principalement à couvrir une partie des devis de films nouveaux et, accessoirement, par une procédure d'opposition, les créanciers privilégiés non réglés de films antérieurs. Or, la conjoncture que nous connaissons a fait que la mission accessoire est devenue la mission principale. Et l'on voit même des plans de financement soumis au CNC, qui prévoient froidement la couverture de certains crédits (forcés ou non) par le « soutien » à venir !

Dans un cas comme dans l'autre, et c'est ce qui nous intéresse ici, le dit « soutien » constitue, a priori ou a posteriori, une part non négligeable de l'autofinancement nécessaire. (...)

(1) Sigle fiscal : Bénéfices industriels et commerciaux.

Mobiliser les recettes futures. Classiquement (...) le prix de revient d'un film « bien monté » doit être couvert à l'avance, pour une bonne partie, par les produits de sa commercialisation.

Nous ne ferons que citer, dans cet ordre, les avances sur recettes de l'État, qui constituent un encouragement sélectif à certaines productions et dont l'apport à la création d'œuvres nouvelles est en constante progression, quantitative et qualitative, en dépit de bavures, sans doute inévitables, que les réformes en cours sont loin d'avoir complètement supprimées. Au reste, la part de cet apport sur l'investissement total de la production française a représenté moins de cinq pour cent, au cours des dernières années.

En fait, c'est surtout l'intervention des distributeurs, français et étrangers, qui permet cette anticipation sur les recettes espérées. Elle consistait naguère pour le distributeur, essentiellement, à verser au producteur des minima garantis en bonnes espèces. C'est encore vrai, en partie, pour l'exportation, encore que le pourcentage de préfinancement effectif des films par les clients étrangers soit faible. Mais, de plus en plus, les distributeurs français, profitant d'un système bancaire détourné de ses buts originels, — ou, simplement, par manque de trésorerie — accordent des garanties contractuelles de recettes minimales (jouant après un certain délai d'exploitation), garanties qui s'expriment par un engagement de caution pour le remboursement du prêt consenti au producteur. Cependant, ce concours n'est pas sans risque pour le distributeur, même lorsqu'il n'entraîne aucune immobilisation au départ.

Quelle est son importance exacte dans le financement de nos films ? Difficile à jauger. Le rapport Malecot, en 1977, se contredisait à ce propos en assurant qu'il s'agissait de 40 % (« comme on l'admet généralement », écrivait le rédacteur), alors que la dernière statistique alors connue (1975) et citée dans le même document, n'indiquait que 22 %. Encore ledit concours, quel qu'il soit, est-il concentré sur 30 films nationaux par an, au maximum.

Quant aux produits à venir de l'étranger, sur les quelques 100 millions qu'ils nous apportent au total dans l'année, on peut considérer que le quart seulement se trouve affecté à la couverture préalable des coûts, ce qui représente 4,5 à 5 % de ceux-ci, en moyenne.

Le problème, dans un cas comme dans l'autre, est d'escompter ces garanties de recettes minimales à provenir du marché métropolitain ou de l'exportation, mise à part la petite fraction (par exemple, les traditionnels 10 % à la signature) qui est parfois réglée au comptant.

Les banquiers du cinéma. C'est là qu'interviennent pour la production d'une part, et pour l'exportation d'autre part, les crédits consentis par un pool bancaire ayant conclu avec l'État un protocole original puisque ce dernier, par le Fonds de soutien, n'apporte que 20 % des sommes prêtées mais prend 80 % des risques !

Ce pool est constitué :

— en premier lieu par l'UFCA, établissement résultant de la fusion de l'UFIC (Crédit Lyonnais + BNP essentiellement) et la SOFET-SOFIDI (créée par des banques privées récemment nationalisées dont Worms était chef de file) ;

— depuis peu, en second lieu, par la société « Cofiloisirs », émanation de la banque Odier-Bungener et dans le capital de laquelle interviennent l'« Ugc », « Darty », la « Société Générale », « Hachette ».

D'aucuns déplorent ces derniers parrainages (...). Quant à moi, je souhaiterais qu'il y ait une dizaine de « Cofiloisirs » dans le pool bancaire, fussent-elles créées par « Gau-

mont » ou « Artmédia », si toutefois elles ne pratiquent pas la discrimination arbitraire et, au contraire, veulent travailler avec dynamisme et à livres ouverts.

Ce qu'on peut reprocher avant tout, en effet, au pool tel qu'il existe, c'est son goût du mystère propre à une autre époque d'une part, et son manque total d'audace, d'autre part. Sous prétexte de préserver le sacro-saint secret bancaire (dans une profession où tout se sait, ne serait-ce que par le registre public et le dossier d'agrément !), les dirigeants du pool refusent le contrôle, souhaité depuis toujours, par les professionnels. Par ailleurs, bien qu'ils ne courent pas in fine de vrais risques, ils appliquent toute la rigueur aveugle du système bancaire français qui, pratiquement, on le sait, ne prête qu'aux riches, et craint toutes les initiatives non « supportées » par un patrimoine, ou une activité, de première grandeur. Il y a sûrement là une des causes de la sclérose relative, et du manque d'ambition spectaculaire de la production actuelle des films en France.

Ajoutons que, défiant les principes en vogue voire la législation, nos banquiers protégés par l'Etat (qui, du reste, favorise leur discrétion, leur pusillanimité... leur collusion) s'entendent comme larrons en foire, au lieu de pratiquer entre eux une saine concurrence.

C'est ainsi que le malheureux producteur auquel monsieur UFCA aura refusé l'escompte d'une garantie de distributeur parce que sa tête (ou son bilan) ne lui revenait pas, n'aura probablement pas plus de chance avec monsieur Cofiloisirs.

Aussi voit-on intervenir d'autres banques (la banque de la Cité, par exemple) ou des escompteurs privés, mais ceux-là sont beaucoup plus onéreux — ce qui n'est pas peu dire — car ils ne bénéficient pas, eux, de la sauvegarde d'une convention avec l'Etat.

La nécessité de ces solutions marginales a fait naître en outre une catégorie particulière de courtiers, et de prêteurs, inconnus de l'administration, ignorés des annuaires spécialisés, et peu soucieux de sortir de l'ombre. Leur rôle n'est d'ailleurs pas inutile, même s'ils le font payer cher : plus d'un film, et non des moindres, leur doivent la vie. (...)

Les apports de l'étranger et ceux des télévisions. Il faudrait aussi rattacher à cette mobilisation des recettes futures pour assurer le financement d'un film, ce qui peut être obtenu de coproducteurs cinématographiques étrangers, et des télévisions françaises ou étrangères.

Y a-t-il eu, en effet, beaucoup de vraies coproductions depuis trente ans entre nos producteurs et leurs collègues étrangers ? La France a conclu des accords officiels avec environ 25 pays, mais leur application a surtout donné lieu à des cessions forfaitaires plus ou moins habilement camouflées. (...) Ce ne sont pas, là comme ailleurs, les professionnels qui trouvent plaisir à la fraude ou à la combine, — c'est le pouvoir, ou l'administration, qui les y pousse, par des règles absurdes ou simplement irréalistes.

Au demeurant, véritable ou formelle, la coproduction nous intéresse ici en ce qu'elle constitue un appoint au financement du film — lequel appoint, justement, anticipe aussi sur une part des recettes (territoire ou pourcentage) pour aider par avance à la couverture du prix de revient, sous la seule responsabilité d'un tiers.

De même, et nous abordons là l'un des moyens nouveaux, le producteur trouve, et trouvera de plus en plus un concours majeur des sociétés de télévision, nationales ou privées, qui aidera au financement sans mettre une dette à sa charge puisqu'il s'agira soit de la prévente du droit d'antenne, soit d'un apport en coproduction ou en coparticipation.

Là encore se pose le problème de l'escompte car, malheureusement — avec les sociétés de programme issues de l'ORTF tout ou moins — le droit d'antenne, et quelquefois même les parts de coparticipants ou de coproducteurs (ce qui est un comble), sont réglés à terme, et souvent même au bout d'un long délai.

Le producteur, pour assurer en partie la trésorerie de son film, a besoin de mobiliser les sommes prévues au contrat quitte à nantir celui-ci, et à en déléguer le profit. Mais, sous prétexte de ne pas encourager les TV à utiliser indirectement les crédits du cinéma, ces messieurs du pool, inspirés par l'autorité de tutelle, se refusent à escompter les paiements à terme des sociétés de programme. Le résultat concret est que le producteur doit faire appel à des moyens de mobilisation plus ou moins orthodoxes, et d'un coût élevé.

C'est là un exemple de plus où l'on voit une bonne intention théorique conduire à de sérieux dommages pratiques, sans parler des complications.

Est-ce le lieu, enfin, de rappeler ici à quel point les producteurs français estiment que les télévisions, étant donné le parti qu'elles en tirent, sont loin de participer comme il conviendrait à l'amortissement des films, et d'abord à leur financement ?

Là réside, en tout cas pour les années futures, l'un des grands espoirs que nous pouvons avoir : celui d'une coopération établie sur une grande échelle entre les deux media, hier ennemis, et qui permettrait de mettre en chantier des œuvres d'une autre dimension, d'où l'esprit novateur ne serait pas forcément exclu, et qui, avant tout destinées à une large audience, feraient place aussi à la recherche.

Crédits, participations, salaires différés. (...) Il est entré dans les mœurs que le paiement de certains salaires des personnels de la production (et pas seulement les gros cachets) soit contractuellement, pour partie au moins, à trois mois, six mois, voire même un an ! Or, tandis que le Code du travail affirme que le salaire se règle au comptant, le réglementation cinématographique admet positivement la notion de salaires différés. On refusera donc d'autant moins cette facilité, ou cette tolérance, que la hauteur de certaines rémunérations conduit à considérer naturellement leurs bénéficiaires comme des parties prenantes de l'affaire mise en chantier et qui peuvent, comme telles, consentir à une certaine patience, sinon à certains risques. Le fait que cela aide à produire le film malgré le manque d'argent, n'ôte pourtant rien à l'anomalie du procédé.

Autre chose est la participation et nous y reviendrons au titre des méthodes nouvelles. Pour l'heure, elle se pratique déjà largement mais d'une façon complètement anarchique, et donc peu crédible, quand elle est honnête. Qu'il s'agisse des auteurs (la loi du 11.3.57 en fait, vis-à-vis d'eux, une obligation pour le producteur), des vedettes ou des super-techniciens, leur acceptation de plus en plus fréquente de prendre part des risques de l'entreprise et en tous cas d'en limiter le coût, a permis de faire naître des films qui paraissaient sur le papier d'un financement impossible.

Il y a enfin les crédits techniques, et parfois les avances financières de certains fournisseurs. (...) Les découverts consentis par les laboratoires à la production sont souvent excessifs, et probablement (pour eux) malsains. Faut-il se réjouir que cela ait permis quantité de films, parmi lesquels des œuvres de qualité, ou faut-il déplorer qu'à cause de cela nos laboratoires comptent parmi les plus chers du monde ? Il demeure que ces établissements ont souvent dû suppléer les carences du système bancaire français — et nous devons leur en être reconnaissants avant que des

relations plus normales puissent être établies entre la production et eux.

Les sources nouvelles de financement. Tout ce que nous avons dit ci-dessus nous conduit à accueillir, et même à rechercher, de nouveaux moyens d'en couvrir le coût, par avance autant que possible.

Restant dans une optique ancienne, on a cru trouver la panacée dans la règle américaine des « trois tiers » : un film national devrait être rentabilisé, voire financé, pour un tiers par les salles du marché intérieur, pour un tiers par la télévision, pour un tiers par l'exportation. La TV, en France, n'a jamais atteint le score idéal qui s'est trouvé ainsi fixé, mais la revendication est déjà dépassée. Il faut aujourd'hui parler non plus des « trois tiers », mais des « quatre quarts ».

Tout d'abord, se faire une raison : la chute de fréquentation des cinémas (bien que la tendance se soit récemment inversée) le trop grand poids des circuits intégrés et les engagements financiers à long terme de la plupart des salles, la montée des coûts d'exploitation (copies, publicité, services), la concurrence des mastodontes étrangers, font que nous ne pouvons plus espérer une couverture supérieure à 25 % des coûts de nos films par les exploitants nationaux.

La perte de nombre de marchés extérieurs, la baisse des recettes sur ceux qui nous restent, l'essor concurrentiel de quelques nouvelles cinématographies, l'inadaptation de nos produits dans bien des cas, et l'exiguïté de notre sphère linguistique font que nous ne pouvons plus espérer trouver que le deuxième quart dans les recettes d'exportation, et encore : moins de 10 % des dites recettes servant au financement immédiat, et 15 % venant, par exemple, au paiement ou à la garantie des crédits fournisseurs.

Qu'on le veuille ou non, c'est 50 % qu'il faut trouver dans l'exploitation des techniques nouvelles et des produits dérivés, tout en améliorant nos méthodes en vue d'abaisser nos prix de revient.

La télévision joue déjà un rôle important dans le financement de notre production cinématographique. Elle doit lui apporter bien plus, mais en respectant, dans son propre intérêt, les hommes, les règles essentielles, et les prérogatives de notre métier. La vidéo-communication sous toutes ses formes (...) nous ouvre un marché immense. Déjà des avances-garanties sur droits vidéo apportent leurs pierres, si modestes soient-elles encore, à certains financements.

Parmi les produits dérivés, on peut prévoir un intérêt grandissant du cinéma institutionnel, c'est-à-dire d'une forme élargie et money-making du « non commercial »... et (horresco referens !) des sponsors de tout acabit. Le support promotionnel irremplaçable que constitue le film de fiction dans l'énorme consommation audiovisuelle de demain intéresse déjà, dans le monde, des groupes majeurs qui ne visent plus la rentabilité du produit mais la diffusion à laquelle il est promis. (...)

A deux pas des sponsors, je ne fais qu'évoquer accessoirement les effets d'un mécénat plus ou moins intéressé, qui semble poindre de divers côtés (...). Je ne vois pas que nous ayons à rougir de la possibilité de contributions de ce type, si elles ne créent aucune servitude artistique, idéologique, ou basement publicitaire.

Je ne puis moins faire, également, que de rappeler les espoirs que certains d'entre nous ont mis dans l'établissement d'un système français de tax shelter. Fort de l'expérience des autres, nous pouvons appeler de nos vœux un mécanisme qui, en drainant vers notre production des capitaux massifs, saurait imposer le respect de critères nationaux ainsi qu'une exigence de novation et de qualité.

Mais le financement des films demeurera un problème si nous n'agissons pas plus efficacement sur leur gestion et sur leur coût. Il faut faire la chasse aux fausses valeurs et aux rentes de situation ; éliminer tout ce qui coûte si cher et qu'on ne voit pas sur l'écran. Il faut surtout ôter du prix de revient d'un film les super profits initiaux : ceux des producteurs, le cas échéant (mais rares, par force) comme ceux des vedettes et réalisateurs importants.

Pour cela, il est capital et urgent de réglementer la « participation », en fixant une assiette unique, en organisant son contrôle, et en la mettant à l'abri des aléas inhérents aux entreprises. Nous avons déjà l'essentiel des instruments juridiques et pratiques (registre public, collationnement des recettes du CNC...) qui rendent applicable une telle recommandation.

J'ai été heureux à cet égard, au colloque de la Fondation Philip Morris, à Dakar, d'entendre un metteur en scène de la qualité de Philippe de Broca préconiser que tous les collaborateurs d'un film « above the line » (vedettes et réalisateur, essentiellement) ne soient rémunérés qu'au pourcentage. (...)

● **POST-SCRIPTUM.** Cet article, paru en décembre 1980 a été écrit à l'automne précédent, il y a donc plus de deux ans. Il n'a été que légèrement révisé. Rien d'essentiel ne peut encore être modifié dans ce que je décrivais alors (hélas !).

Il faut tout de même mentionner quelques faits et quelques perspectives :

- La fréquentation des salles, bien qu'elle paraisse à nouveau se ralentir, a augmenté dans des proportions bien plus grandes que prévu, profitant d'une certaine carence du programme télévisé : elle a encouragé des investisseurs étrangers à la profession jusqu'ici plus que réservés. Il faut espérer que ceux-ci ne connaîtront pas le sort du plus grand nombre de leurs prédécesseurs dans le passé.

- Dans cet essor nouveau de la fréquentation, le film français s'est taillé la meilleure part, profitant d'une certaine raréfaction des super produits américains. La recette en retour, pour la production, malgré une augmentation considérable des coûts de lancement, s'en est trouvée nettement majorée, tandis que paradoxalement les sommes disponibles au Fonds de Soutien pour le film français se sont trouvées sensiblement réduites.

- On est en voie d'instituer un certain pluralisme dans les possibilités de financement :

- d'abord, en suscitant un « pool » bancaire concurrent à celui d'UFCA/Cofiloisirs ;

- ensuite, en créant des sociétés d'investissement, ouvertes à la distribution indépendante, et financées par une contribution spéciale des salles programmées ;

- enfin, peut-être, en créant un système de caution mutuelle de la production, analogue à celui qui existe dans l'exploitation.

- On reparle même d'« abri fiscal » appliqué à la cinématographie ! Les apports financiers des techniques nouvelles deviennent de plus en plus consistants dans les pays d'économie avancée. En France, cela se limite, pour l'heure, à l'édition de vidéocassettes, mais ce secteur y est effectivement en plein développement, et les profits qui en résultent pour la production cinématographique ne sont plus négligeables.

- Le sponsoring et le mécénat tendent à prendre de l'ampleur. C'est ainsi que la Fondation Philip Morris pour le Cinéma a lancé récemment son opération « Coup de pouce » destinée à fournir à des projets de films « méritants » l'appui financier qui leur manquerait pour que leur construction économique soit sérieusement assurée...

Mais pour l'essentiel, cette heureuse évolution des choses en matière de financement des films dépend du pouvoir réglementaire notamment pour ce qui est de l'application (la Culture le 1^{er} avril 1982), - application qui, c'est le moins qu'on puisse dire, ne s'avère pas facile !

« Le financement des films aujourd'hui », Thévenet (René), *Le Film Français*, Paris, 19 décembre 1980 ; *Révisions et post-scriptum inédits*, Paris, juin 1982.

Pour un cinéma cousu main

La situation du cinéma français fait songer au landau pathétique qui glisse, abandonné, sur l'escalier géant fauché par la mitraille. Ce bébé fragile à peine octogénaire, le plus jeune de tous les arts, survivra-t-il aux grandes manœuvres de la révolution audiovisuelle ? (...)

Si les fastes de Hollywood continuent de hanter le sommeil des producteurs, des metteurs en scène et des acteurs, il convient de rappeler que cette attirance est réciproque. Le cinéma intimiste et personnel à la française, l'accès incomparablement plus facile des candidats réalisateurs à la caméra, la théorie de « l'auteur », exercent la même fascination aux États-Unis. A cette différence près que les films américains constituent, pour les compagnies « majors », le marché-test de l'évaluation de leurs films à l'exportation et de leur pénétration culturelle en Europe. En revanche, l'engouement des intellectuels et des cinéphiles américains pour le cinéma français ne dépasse presque jamais les limites de leur cénacle, et le marché américain reste pratiquement imperméable à notre culture.

Il n'empêche. On rêve chez nous de bâtir des empires cinématographiques, des majors françaises dont les films prestigieux partiraient à la conquête des oscars et des spectateurs de la banlieue de Uxson. (...)

Le cinéma français doit conserver son caractère artisanal. On répète à satiété que le cinéma est à la fois un art et une industrie. Les lieux communs parfois font de bons oracles : cet « à la fois » livre la clé du problème. Le cinéma ne peut être approché, ni du côté de l'économie, ni du côté de la culture.

Il faut agir à leur carrefour. La guerre entre Louis de Funès et Marguerite Duras n'aura pas lieu : soulagement général.

C'est la mobilisation ardente et patiente des forces créatrices de tant d'hommes et de femmes durant tant de mois autour d'un projet unique, le film, qui fait et fera sa valeur. Cet article audiovisuel de haut de gamme qu'on nous envoyait jadis, comme la haute couture, peut passer pour un luxe. Mais c'est un luxe à vingt-cinq francs qui doit être vendu dès le premier coupon détaché à la caisse.

Le cinéma, c'est un film dans une salle. La Mission de réflexion et de propositions réfute la vision manichéenne où de vilains marchands d'écrans poignarderaient quotidiennement les artistes de la pellicule dans les fauteuils des salles obscures. Un théâtre cinématographique aussi luxueux soit-il est fait pour oublier qu'on s'y trouve. Une

bobine de celluloïd, quelle que soit la beauté des images qu'elle retient prisonnière, ne renaît à la vie que projetée sur un écran. Le film et la salle sont aussi solidaires de l'avenir du cinéma que du partage de la recette. (...)

Les films se feront toujours à la main, comme on construisait jadis les automobiles. Il est vrai aussi que les « concessionnaires » du droit d'auteur organisent ensuite la diffusion des films à des millions de spectateurs. La contradiction interne de l'économie cinématographique est ici découverte. Renoncer pour autant à l'artisanat d'art, original, serait jeter la pellicule avec l'eau du bain.

Face aux léviathans inimitables venus d'Outre-Atlantique, la diversité et le pluralisme de la création, en France comme dans les autres pays d'Europe, sont la seule stratégie efficace si l'on veut conquérir une part significative du marché du siècle : l'image. (...)

Retour au carrefour de l'art et de l'industrie : ce point d'application obligé de toute politique. Le carrefour est habité par le producteur, le plus artisan des industriels, le plus commerçant des artistes.

Son métier consiste à élaborer, sur une longue période, une œuvre coûteuse dont les perspectives commerciales ne sont exactement connues que lorsque tout l'investissement est fait. Personne ne peut plus arrêter les évolutions des patineurs de la Porte du Paradis. Et les Artistes Associés en moururent. C'est l'effet du prototype.

Cette activité impossible, où l'on exige d'un artisan qu'il assure une responsabilité industrielle, dépasse à l'évidence la surface financière des producteurs, à l'exception de deux ou trois. De plus, l'investissement étant engagé en totalité avant la première recette, le recours au crédit n'est pas la maladie de l'industrie cinématographique, mais une nécessité économique.

Le producteur artisan a besoin d'un financier extérieur à lui. Mais s'agissant de création, la rencontre avec cet interlocuteur est inévitablement une réunion, réussite ou non, de sensibilités. Aussi l'essor de l'art implique-t-il la multiplication des voies d'accès à l'industrie. (...)

On a souvent répété que le phénomène rapidement baptisé « crise du cinéma » recouvrait une baisse d'audience sans diminution correspondante du chiffre d'affaires de l'industrie. Cela veut dire qu'un public plus sélectif et réduit de moitié, continue à fréquenter les salles au prix fort. Le double effet d'un nombre de spectateurs restreint et d'un prix de place très élevé a provoqué une formidable dispersion des résultats selon les films, hypertrophiant les succès, creusant les échecs.

A ce rythme de « casino », les distributeurs indépendants, habituels financiers des films, ont été peu à peu naufragés.

Seules des compagnies puissantes, et motivées par un impératif absolu d'alimentation en films, ont pu assurer la fonction d'étalement des résultats commerciaux sur des séries suffisamment longues impliquant des financements considérables. Ces compagnies étaient mieux garanties auprès des banques grâce à leurs importants avoirs immobiliers : les salles.

Telle est la logique de « l'économie de la diffusion » où comme les autres entreprises de matériel lourd, les exploitants investissent dans les programmes. (...)

« Rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma » remis à M. le ministre de la Culture le 3 novembre 1981. Jean Denis Bredin, vice-président de la Commission Moinot, chargé de mission.

Production

l'agrément des films

L'agrément qui conditionne l'octroi du bénéfice au soutien financier tient lieu d'autorisation de production. Cet agrément est délivré après consultation d'une commission qui a pour mission de donner son avis sur :

- le respect de la réglementation;
- la conformité du devis avec le scénario;
- l'existence de moyens financiers propres à assurer la couverture du devis.

Ce contrôle préalable a pour objet de recueillir le maximum de garanties sur l'achèvement d'un film et sur la rémunération de ses participants.

Certains films agréés ont pu connaître des difficultés de terminaison mais ont néanmoins pu être achevés. Il n'en a pas toujours été de même pour les films auxquels l'agrément a été refusé. D'autres films sont tournés sans que leur promoteur sollicite l'agrément. Bien qu'ils puissent néanmoins être présentés devant la Commission de Contrôle et mis en exploitation, ces films sont produits en violation de la réglementation cinématographique et souvent aussi des dispositions du Code du Travail.

films étrangers : tournage en France

La production en France de films étrangers représente un complément d'activité très appréciable pour les Industries Techniques françaises (laboratoires, loueurs de matériel, fournisseurs et surtout studios) et pour les salariés (techniciens et ouvriers). En vue d'inciter les compagnies étrangères à travailler en France, le Centre National de la Cinématographie a obtenu de la Direction Générale des Impôts que les dépenses exposées en France, à l'occasion du tournage de films étrangers, donnent droit à restitution de la T.V.A. qui a frappé ces dépenses.

Ces dispositions ont été mises en application au début de l'année 1969, la Direction Générale des Impôts ayant subordonné ses décisions de remboursement, au contrôle préalable des dossiers par le C.N.C.

En 1981 il a été soumis 10 dossiers représentant une demande de restitution de T.V.A. ramenée après contrôle du C.N.C. à 2,973 millions de francs.

Depuis l'entrée en vigueur de ce dispositif, le Trésor a remboursé aux producteurs étrangers près de 16,45 millions de francs.

Rappelons qu'en 1981, les investissements d'origine étrangères effectués dans la production de films, se sont élevés à 196 millions de francs.

l'aide aux scénarios

Les dispositions du décret du 30 octobre 1979 et de l'arrêté du 10 avril 1980 donnent la possibilité aux sociétés de production titulaires de l'autorisation d'exercice d'être bénéficiaires de subventions prélevées sur les sommes inscrites au compte de l'entreprise considérée, au titre du soutien automatique à la production.

Dans la limite de trois attributions par exercice, chaque projet retenu peut se voir allouer une subvention d'un montant maximum de 50 000 F. Une somme égale à la moitié de cette subvention est versée sur présentation d'un premier texte.

L'entreprise de production doit justifier qu'elle possède soit les droits, soit une option permettant de faire procéder au développement de ce texte et doit présenter un contrat entre elle et un ou plusieurs auteurs. Le solde de la subvention est versé au producteur sur présentation au minimum, d'une continuité développée à partir du texte initial et sur justification de l'acquisition des droits d'exploitation qui y sont attachés.

prêts bancaires garantis

Le décret du 8 mars 1968 complétant le décret du 16 juin 1959 permet d'utiliser le soutien financier pour alimenter des fonds de garantie de prêts bancaires consentis aux producteurs, aux exportateurs et aux exploitants. Pour ce qui concerne les producteurs les crédits sont consentis pour une durée au plus égale à deux ans, sont assortis d'un plan d'amortissement, et sont mis à la disposition du producteur, après délivrance de l'agrément d'investissement par le Centre national de la cinématographie.

Pour faciliter l'octroi de ces crédits, l'État a constitué auprès de ces deux établissements, un fonds de garantie alimenté par le compte de soutien : au titre de l'année 1981, les versements se sont élevés à 9 millions de francs et l'encours global au 31 décembre 1981 était de 142,870 millions de francs.

Le protocole d'accord signé le 13 novembre 1979 a pour objectif de favoriser le développement des industries techniques du cinéma et de maintenir à un haut degré de compétitivité commerciale ce secteur de l'activité cinématographique. Le système mis en place donne la possibilité pour les entreprises visées à l'article 2 du décret du 28 mars 1977 de demander l'attribution de crédits aux établissements financiers précités. Ces prêts ne peuvent avoir une durée supérieure à 10 ans et, pour en faciliter l'octroi, l'État constitue un fonds de garantie dans le cadre du soutien qu'il apporte à l'industrie cinématographique.

Distribution

soutien financier accordé aux distributeurs

Le décret du 15 septembre 1977 dispose que les subventions allouées aux distributeurs de films de long métrage sont calculées par application d'un taux de 14 % au produit de la taxe spéciale additionnelle au prix des places perçue à l'occasion de l'exploitation d'un film déterminé (19,729 millions de francs pour 1981).

Les entreprises de distribution n'auront accès au soutien qu'à la condition d'avoir investi dans des films de référence et ne pourront l'utiliser qu'en le réinvestissant dans de nouveaux films.

Est considéré comme film de référence et comme film permettant le réinvestissement des sommes inscrites au compte du distributeur, le film dont le ou les distributeurs ont participé au financement de sa production par des avances remboursables exclusivement sur les recettes, à raison d'un montant au moins égal à 10 % de son coût global.

Exploitation

primes d'encouragement à l'animation des petites et moyennes exploitations

Cette prime, instituée par le décret n° 79.928 du 30 octobre 1979, est destinée aux entreprises de spectacles cinématographiques enregistrant une recette hebdomadaire moyenne inférieure ou égale à 6 000 F, pour les aider à entreprendre ou à poursuivre des efforts d'animation permettant d'attirer un nombre accru de spectateurs.

Les salles sont réparties en fonction du niveau de leur recette hebdomadaire en 6 groupes auxquels correspond un taux dégressif de prime. Ce taux s'applique à la taxe spéciale additionnelle recouvrée au guichet de chaque salle, trimestre par trimestre. En 1981, cette aide concernait 1 555 salles.

Par ailleurs, des majorations de taux peuvent être décidées par des commissions régionales, pour récompenser les initiatives particulières en matière d'animation de certaines de ces salles.

Pour l'année 1981, les commissions régionales ont distingué 179 salles qui ont bénéficié de taux majorés de 10 à 25 %.

prêts bancaires garantis

Les mécanismes mis en place par la convention conclue le 3 mai 1977 entre l'État et la Caisse nationale des marchés de l'État et qui a été reconduite avec l'organisme responsable des Crédits d'Équipement aux Petites et Moyennes Entreprises (C.E.P.M.E.) doivent favoriser la restructuration du parc des salles, dans certaines zones caractérisées par l'insuffisance ou la vétusté de leurs équipements cinématographiques.

Le système mis en place présente un double aspect :

- constitution auprès de la C.E.P.M.E. d'un fonds de garantie alimenté par le fonds de soutien à l'industrie cinématographique.
- constitution d'une société de caution mutuelle créée par les exploitants qui présente les dossiers de prêts aux banques et aux organismes financiers spécialisés.

la recette finale

le contrôle des recettes

Institué par une loi de juillet 1939, le contrôle des recettes permet la juste rémunération des diverses parties prenantes de la recette cinématographique. Il convient en effet de préciser qu'en France la répartition de la recette, entre producteurs et distributeurs, distributeurs et exploitants et enfin entre toutes autres parties prenantes (droits d'auteurs, journaux d'actualité, techniciens et interprètes en participation) s'effectue dans la majeure partie des cas selon les contrats au pourcentage. La juste appréciation des sommes effectivement encaissées par le théâtre cinématographique (qui se trouve en bout de chaîne) est donc d'une importance vitale pour l'ensemble des branches professionnelles.

Il existe dans certains marchés cinématographiques des systèmes de contrôle de recettes analogues à celui fonctionnant en France; souvent d'ailleurs les dispositifs mis en place se sont directement inspirés du système français.

Outre la juste répartition de ce qui est dû à chacun et l'assurance pour les prêteurs de capitaux qu'ils toucheront effectivement le pourcentage correspondant à leur avance (en liaison avec le Registre Public de la Cinématographie ce contrôle rend possible un crédit cinématographique original), le contrôle des recettes apporte une connaissance précise du marché cinématographique puisque tous les renseignements obtenus sur les bordereaux établis dans les salles à l'occasion de chaque nouveau programme sont traités par ordinateur et ensuite triés selon de nombreux critères statistiques permettant des études très précises.

Répartition de la recette (format standard)
hors taxe spéciale additionnelle et timbre quittance

Les données chiffrées concernant la répartition de la recette sont présentées de façon globale et portent sur les résultats enregistrés au cours de l'année 1981.

	Montant (en millions)	% par rapport à la recette
Fisc (T.V.A.) (1)	204,074	6,72
Exploitation	1 525,321	50,20
Production/Distribution (2)	1 266,483	41,68
S.A.C.E.M.	42,487	1,399
Presse filmée	0,034	0,001
Total	3.038.399	100,

(1) Compte tenu de la perception au taux majoré de la T.V.A. s'appliquant aux programmes pornographiques ou d'incitation à la violence.

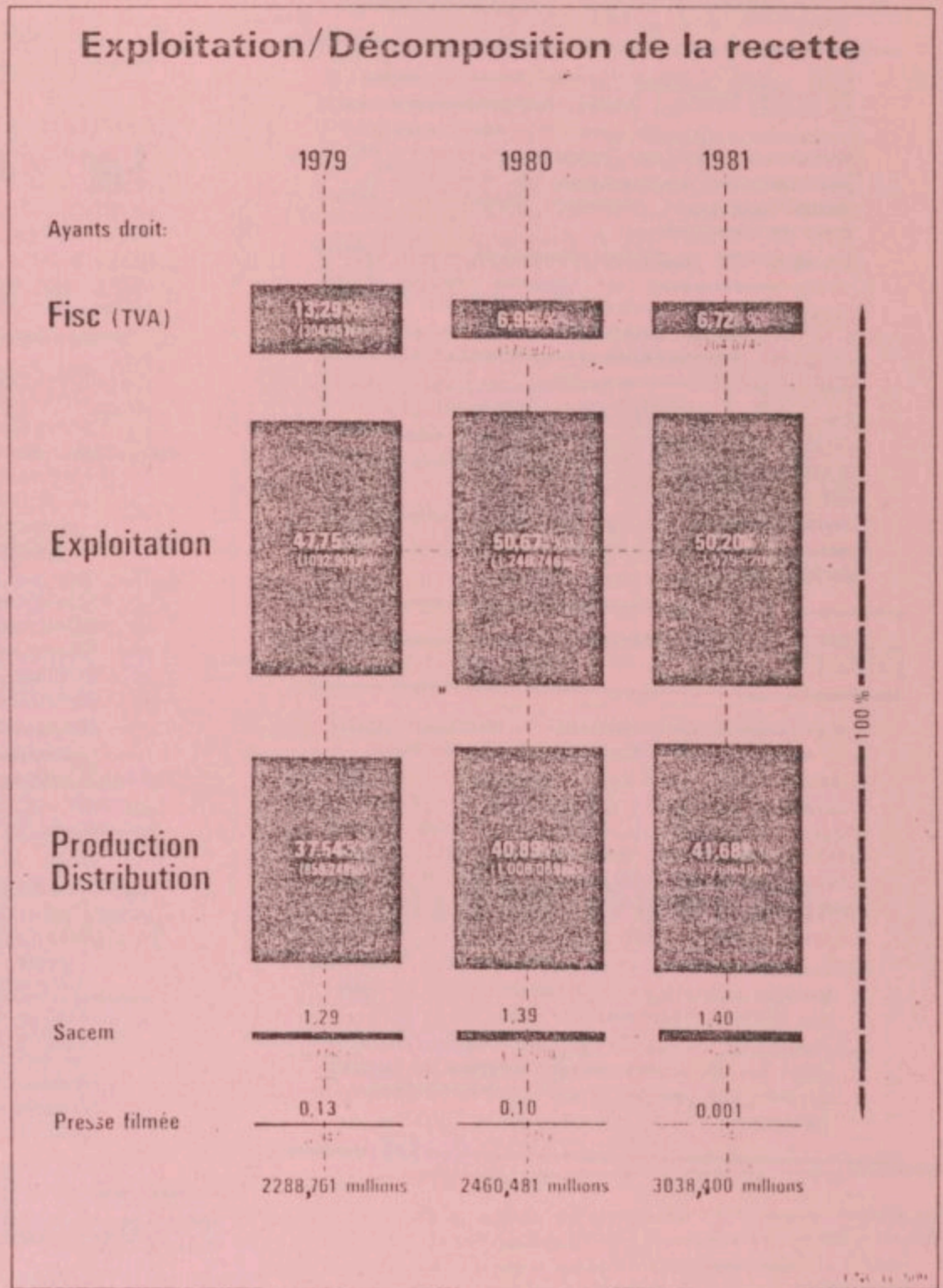
(2) La T.V.A. affectant le film est exclue. La part brute « production-distribution » (les actualités et la T.V.A. affectant le film incluses) est de 1 357.608 millions de francs.

La recette doit être lue hors taxe spéciale additionnelle et timbre quittance.

La part « production distribution » pour 1981 est la part nette : la T.V.A. qui affecte le film est exclue.

Il convient de rappeler que les droits d'entrée pour les séances cinématographiques ainsi que les locations et cessions de droits portant sur les films bénéficient depuis le 1^{er} novembre 1979 de la T.V.A. à taux réduit soit 7 % (article 14 de la loi n°78-1239 du 29 décembre 1978 portant loi de finances pour 1979).

La part brute « production distribution » (les actualités et T.V.A. affectant le film incluses) est de 1 470,592 millions de francs.



(Stat.CNC. 82/16 EXP. Tome 28)

Les communes interviennent.

Depuis quelques années, les collectivités locales (1) sont intervenues pour aider au maintien de la diffusion cinématographique dans les faubourgs, les banlieues et les campagnes et pour soutenir des actions éducatives et de développement culturel par le cinéma (ciné-clubs, Art et Essai). L'action de décentralisation en cours pourra ouvrir le champ à des initiatives nouvelles.

L'aide des communes consiste par exemple à racheter les locaux ou le droit au bail de salles commerciales qui cessent leur exploitation, à participer financièrement et par des apports en prestations et en personnel redémarrage et au fonctionnement de la salle dont elles confient la gestion à une association (2). Les collectivités locales participent pour une part importante au budget des Maisons de la Culture, des Centres d'Action Culturelle, des Maisons des Jeunes et de la Culture et d'autres institutions d'éducation populaire qui ont souvent une action très développée de diffusion du film.

La recette des salles.

Pour importantes qu'elles soient, les aides publiques ne représentent qu'une petite fraction du budget global du cinéma si l'on met à part la Taxe Spéciale Additionnelle perçue avec les entrées. Ce qui permet de produire des films et de faire tourner l'appareil de distribution et d'exploitation du cinéma en France, c'est essentiellement la recette des salles. Les recettes apportées par la diffusion de films à la télévision ou sous forme de cassettes vidéo sont d'un faible apport.

Les professionnels du cinéma groupés au sein du Bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC) considèrent que la télévision abuse de sa position dominante. Pour le BLIC, 96 % de l'audience des films est constituée par les téléspectateurs et 4 % seulement par les spectateurs en salle. Or ces derniers versent 90 % des recettes alors que la télévision n'en verse que 10 %. Certes, la télévision participe au financement de coproductions et verse une contribution au fonds de soutien, mais cela, ajouté aux achats de droits représente seulement 322 millions de francs en 1982 alors que la recette des salles s'élève à 3 629 millions dont un peu plus de 40 % vont à la production et à la distribution des films.

Quant à l'avenir...

Cette situation peut évoluer : à l'étranger il y a des chaînes de télévision qui rémunèrent correctement le passage des films à l'antenne. Dans l'avenir proche, les vidéo-cassettes pourraient être une source de recettes importantes pour le film en attendant la diffusion payante assurée par le câble...

(1) Voir page 182

(2) Voir *Cinéma Public* p. 251

LIBRES QUESTIONS
SUR LE COUPLE SALLE/CINEMA

La salle de cinéma est elle le seul lieu où l'on puisse avoir des conditions techniquement correctes de visionnement ? Est-ce vrai partout ? Est-ce que le progrès technique ne modifiera pas cette situation ?

Si l'on peut voir chez soi des films tout a fait récents sur écran mural avec un son Hi-Fi, que deviendra la fréquentation des salles ?

Que peut-on penser d'une action volontariste de la part de la profession cinématographique et des Pouvoirs Publics en faveur des salles allant à contre courant de la recherche de facilité des spectateurs ?

En matière culturelle, l'offre crée-t-elle la demande ? ou du moins l'influence-t-elle fortement ?

Peut-on actuellement influencer la programmation de toutes les salles ?
Peut-on influencer la programmation filmique de la télévision ?
Pourra-t-on influencer la diffusion des cassettes-vidéo ou de la programmation locale du câble ?

Influencer la programmation d'une ou de quelques salles n'est-il pas le seul moyen actuellement praticable pour diffuser des films qui ne le seraient pas autrement, pour répondre aux attentes de publics particuliers (femmes, ruraux, enfants, immigrés), pour maintenir l'identité culturelle nationale ou régionale, pour défendre une exigence de qualité, pour soutenir de grandes causes ?

Le visionnement collectif n'est-il pas la seule formule permettant une approche éducative vivante, des échanges de réactions, une continuité de travail avec des groupes de scolaires ?

Peut-on se passer des salles comme but de la "sortie cinéma" qui ne consiste pas seulement a "aller voir un film".
Les salles obscures ne sont elles pas le lieu d'un rite mystérieux, d'une célébration culturelle ?

R. DUJARDIN

2. PROMOUVOIR LE CINEMA

DE DIVERSES RAISONS D'AGIR

La disparition des salles de certains secteurs géographiques et la baisse de la fréquentation ont bien sûr amené des réactions mais il est quelquefois difficile de saisir les raisons, semble-t-il assez diverses, qui inspirent ces réactions. Elles peuvent être de divers ordres car la réalité cinématographique est à multiples facettes.

Certains s'inquiètent pour des raisons économiques : le cinéma constitue une branche d'activité dont le chiffre d'affaires est loin d'être négligeable pour les Comptes de la Nation. Mais d'autres se sentent peu motivés pour la défense d'une branche qui peut procurer des profits considérables à des sociétés de production, de distribution et d'exploitation que la crise économique et la crise du cinéma n'ont pas empêchées de prospérer.

On peut aussi vouloir sauver le cinéma français en tant que moyen d'expression d'une identité culturelle nationale.

Si l'on se situe par rapport au public on en est venu à parler de "droit au cinéma" sans que l'on précise toujours pour quel public on revendique ce droit. Les analyses du public des salles standard que présente périodiquement le C.N.C montrent que la baisse massive de fréquentation a laminé le public populaire. Le public économiquement et/ou culturellement favorisé (au sens de poursuite des études) a beaucoup mieux résisté. Il se trouve que certains des facteurs évoqués plus haut pour expliquer la baisse de fréquentation agissent plus fortement sur les milieux populaires : concurrence de la télévision, augmentation des prix et détérioration des conditions de vie.

Le fait que le cinéma ait une fonction hybride de distraction et de développement culturel - la séparation des deux relevant d'une alchimie douteuse - fait que le plaidoyer pour le cinéma s'appuie sur des distinctions, toujours contestables, entre un cinéma de qualité et un cinéma sans valeur culturelle. La difficulté de trancher en ce domaine explique le malaise de nombreux responsables qui ne se posent pas de problèmes sur la légitimité d'employer des fonds et autres moyens publics pour une action réputée culturelle mais en doutent quand elle est dite distractive.

Autre difficulté, apparentée à la précédente, le cinéma, même "de qualité", peut devenir simple objet de consommation si l'on n'a pas suscité chez le spectateur le développement du sens critique et de la sensibilité. De nombreux animateurs insistent fortement sur l'importance de cette action éducative à ne pas dissocier des actions de diffusion cinématographique. Certains pensent que la formation du "spectateur actif" nécessite une initiation globale à l'audio-visuel et plusieurs pensent qu'elle doit passer par la réalisation de produits tels que films ou montages.

Dernier point, le cinéma est aussi un espace intéressant dans le tissu urbain. Point de repère important dans le paysage urbain par sa valeur symbolique, par le fait qu'il polarise une démarche complexe : la "sortie au cinéma", la disparition de ce lieu de rencontre appauvrit la vie locale.

2.1 PROMOTION GEOGRAPHIQUE DU CINEMA

Le rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma remis au ministre de la Culture le 3 novembre 1981 et dénommé rapport Bredin (1) après avoir rappelé la disparition de 1.800 salles en dix ans dans les communes de moins de 20.000 habitants, préconise le maintien des salles existantes dans ces communes (rurales et de banlieue) et l'extension du réseau des salles en appuyant les initiatives publiques et le développement du cinéma itinérant. Les projets du Ministère de la Culture présentés à la Presse le 11 janvier 1983 comportent des mesures pour reconquérir un large public populaire :

- création d'une agence pour le développement régional du cinéma en vue d'aider à la création et à la rénovation de salles dans les zones défavorisées - Fiche n° 10 (2)
- politique de diffusion du film en profondeur donnant un accès plus rapide au film pour les salles insuffisamment desservies - Fiche n° 11 (3).

La notion de zone défavorisée est difficile à bien cerner. On peut la déterminer à partir du critère purement quantitatif de l'équipement en salles, et dans ce cas les zones défavorisées sont les communes rurales (moins de 2.000 habitants) les petites communes urbaines et les communes de banlieue qui n'ont pas ou plus de salles. Mais on peut aussi faire intervenir des critères qualitatifs comme le fait l'Association Cinéma/public (Voir page 251)

La mise en place de l'Agence pour le développement régional du cinéma est trop récente pour que l'on puisse porter une appréciation sur son action. Elle a pu s'inspirer du travail réalisé depuis plusieurs années dans le secteur rural, dans plusieurs petites villes de province et en banlieue parisienne.

En secteur rural

Même la grande Presse s'est fait l'écho de la remise en route de tournées en secteur rural :

on a parlé d'"Ardèche Images", du cinéma itinérant du canton de Montbenoît (Doubs), de la Vie au Grand Air à Domazan (Gard) d'Utopia (autour d'Avignon) mais il y a aussi en Provence Alpes Côte d'Azur : ciné O4, Ciné O5, Cinaigues, le Cinéma Rural Itinérant de Murs ;

(1) Voir page 185

(2) voir page 38 texte complet de la fiche n° 10

(3) voir page 42 texte complet de la fiche n° 11

QU'EST-CE QU'UNE ZONE DÉFAVORISÉE ?

Le 13 décembre 1982, CINEMA/PUBLIC adressait une lettre au ministre de la Culture pour lui faire connaître ses propositions concernant l'Agence pour le développement régional du cinéma.

Dans ce courrier, notre association donnait une définition précise de ce qu'elle entendait par « zone défavorisée » :

« C'est bien entendu, la commune, la ville moyenne, la banlieue d'une grande cité où n'existe plus de salle de cinéma.

C'est encore le lieu où la dernière salle existante est, en raison de sa vétusté ou de la volonté de son propriétaire, sur le point de fermer.

Mais c'est aussi le lieu où, en dépit de l'existence de salles(s) commerciale(s), n'est pas proposé aux habitants une alternative culturelle à la programmation standardisée des circuits d'exploitation.

C'est donc le lieu où tous les films ne sont pas visibles et où ne se développe aucune action culturelle cohé-

rente et à long terme ; où les publics ne sont pas sollicités dans leur spécificité (enfants, 3^e âge, associations, scolaires, etc.) ; où la collectivité des habitants ne prend aucune part à la définition et à la qualité de ses loisirs.

C'est enfin l'endroit où n'est pas instaurée une échelle tarifaire permettant à tous les spectateurs potentiels, et surtout aux plus défavorisés, de pratiquer le spectacle cinématographique sans difficulté budgétaire. »

Le 15 février 1983, M. Gajos, directeur de l'Agence, au cours d'un déjeuner-débat à Paris sur les perspectives et les champs d'intervention de cette structure a proposé une définition semblable de la zone dite défavorisée.

CINEMA/PUBLIC se félicite de voir aussi officiellement reconnue l'idée d'une aide de l'Etat en faveur de structures de diffusion à vocation culturelle dans des villes où peuvent exister des salles programmées par des circuits de la manière que l'on connaît... et déplore.

(CINÉMA/PUBLIC N° 2 . Mars 1983)

(Conférence de Presse de Jack Lang
Ministre de la Culture
11 Janvier 1983)

Fiche n° 10

CREATION ET RENOVATION DES SALLES

L'AGENCE POUR LE DEVELOPPEMENT REGIONAL DU CINEMA

Le rapport pour la création de l'Agence pour le développement régional du cinéma qui sera prochainement rendu public, a été remis en décembre 1982 au Ministre de la Culture par M. Jack GAJOS, chargé d'une mission de préfiguration. Ses propositions tiennent compte des enseignements retirés des actions expérimentales de diffusion du film en profondeur lancées dans plusieurs régions (Franche-Comté, Alsace, Midi-Pyrénées...). Le Ministère de la Culture est désormais en mesure de définir les objectifs et les modalités d'une nouvelle politique d'implantation de salles.

I - L'OBJECTIF : LA RECONQUETE DU PUBLIC

A - Arrêter la désaffection du public dans les zones rurales et les petites villes

48 % des français habitent dans des communes non équipées en salles de cinéma. Depuis 1973, les fermetures de salles (581) sont deux fois plus importantes que les créations (277) dans les villes de moins de 20 000 habitants ; ces salles connaissent une hémorragie constante et régulière de leurs spectateurs, plus d'un million d'entrées par an.

Il ne faut certes pas négliger les actions entreprises à l'initiative de certains exploitants dynamiques (Vendée, Bretagne) pour faire vivre le cinéma dans les zones rurales mais elles restent insuffisantes pour modifier une situation qui ne cesse de se dégrader et appelle une intervention déterminée de l'Etat.

B - Assurer une desserte de l'ensemble du territoire

Le Ministère de la Culture a décidé de mettre en oeuvre une politique de création et de modernisation de salles en zones insuffisamment desservies qu'elles soient rurales ou péri-urbaines (banlieues).

Ce programme devrait permettre par an la création d'une centaine de salles et la modernisation d'une centaine d'équipements existants et assurer en 3 ans la reconquête d'une vingtaine de millions de spectateurs. A cette fin, le Ministère de la Culture a dégagé des moyens budgétaires et met en place un instrument opérationnel.

II - UN PROGRAMME DE GRANDE AMPLEUR : 45 M.F.

A - Une action budgétaire

Pour 1983, l'Etat consent un effort sans commune mesure avec les aides jusqu'alors consenties pour l'aide à la rénovation des salles, en réservant sur le budget du Ministère de la Culture un volume d'interventions de 45 M.F. destinés à la fois aux travaux d'équipement des salles et au tirage des copies.

B - Une aide sélective

Le montant des subventions sera déterminé à l'aide de deux critères :

- l'équilibre financier du projet (existence ou non d'un marché potentiel suffisant),
- sa qualité culturelle (nature de la programmation, de l'animation...).

Le poids relatif de ces deux facteurs sera apprécié en commun en fonction des spécificités de chaque opération.

Cette aide sélective est ouverte à la fois aux exploitants privés et aux salles associatives ou municipales.

La décision appartiendra au Ministère de la Culture qui se prononcera après avoir recueilli l'avis d'une commission rassemblant des élus locaux, des représentants des professionnels et des administrations concernées, et en coordination avec les mécanismes bancaires propres à l'exploitation cinématographique.

III - UN INSTRUMENT OPERATIONNEL : L'AGENCE POUR LE DEVELOPPEMENT REGIONAL DU CINEMA

L'Agence pour le développement régional du cinéma sera officiellement créée le 10 février 1983 et confiée à M. Jack GAJOS.

A - Une structure associative et décentralisée

- cette agence conservera un statut associatif et sera placée auprès de l'Etat comme un auxiliaire du service public.
- elle disposera d'un délégué dans chacune des 11 régions d'intervention délimitées par la mission de préfiguration en fonction du circuit de diffusion des films.
- elle sera dotée d'un budget de fonctionnement lui permettant de remplir techniquement les missions qui lui sont confiées.

B - Trois priorités

1) Etablissement de cartes régionales d'équipement cinématographique

L'Agence dressera dans chacune des 11 régions une carte de l'équipement cinématographique faisant apparaître, après étude technique du terrain et enquête auprès des élus locaux, des responsables d'entreprises privées et en collaboration avec les administrations concernées, des zones de carence dans la diffusion des films. Cette carence peut être due à une absence de salles, à la vétusté des équipements actuels, ou être le fait de lacunes dans la programmation des salles existantes. Ces documents seront élaborés au cours de l'année 1983 et devraient permettre la mise en oeuvre par l'Etat, la profession et les collectivités locales d'une politique volontariste d'équipement cinématographique.

2) Assistance technique aux opérations

L'Agence contribuera au dynamisme et à la qualité de cette politique de création de salles en remplissant une mission de conseil et d'assistance technique auprès des promoteurs de projets.

Elle devrait exercer ce rôle à un double niveau :

- lors de l'élaboration des projets pouvant recevoir une aide sélective

- . examen des études de marché, des programmes architecturaux, des dossiers techniques et prise en compte de leurs qualités culturelles;
- . assistance pour le montage financier, la recherche de financement locaux ;
- . participation à la prise de décision.

- lors de la réalisation de l'opération :

- . conseil sur les modes de gestion des salles ;
- . concours technique pour faciliter les actions d'animation ;
- . action pour encourager le regroupement des salles en vue d'un meilleur accès au film.

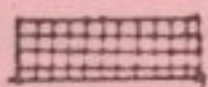
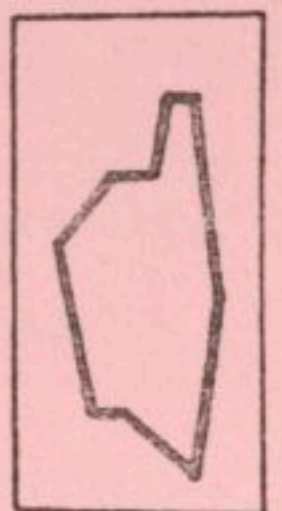
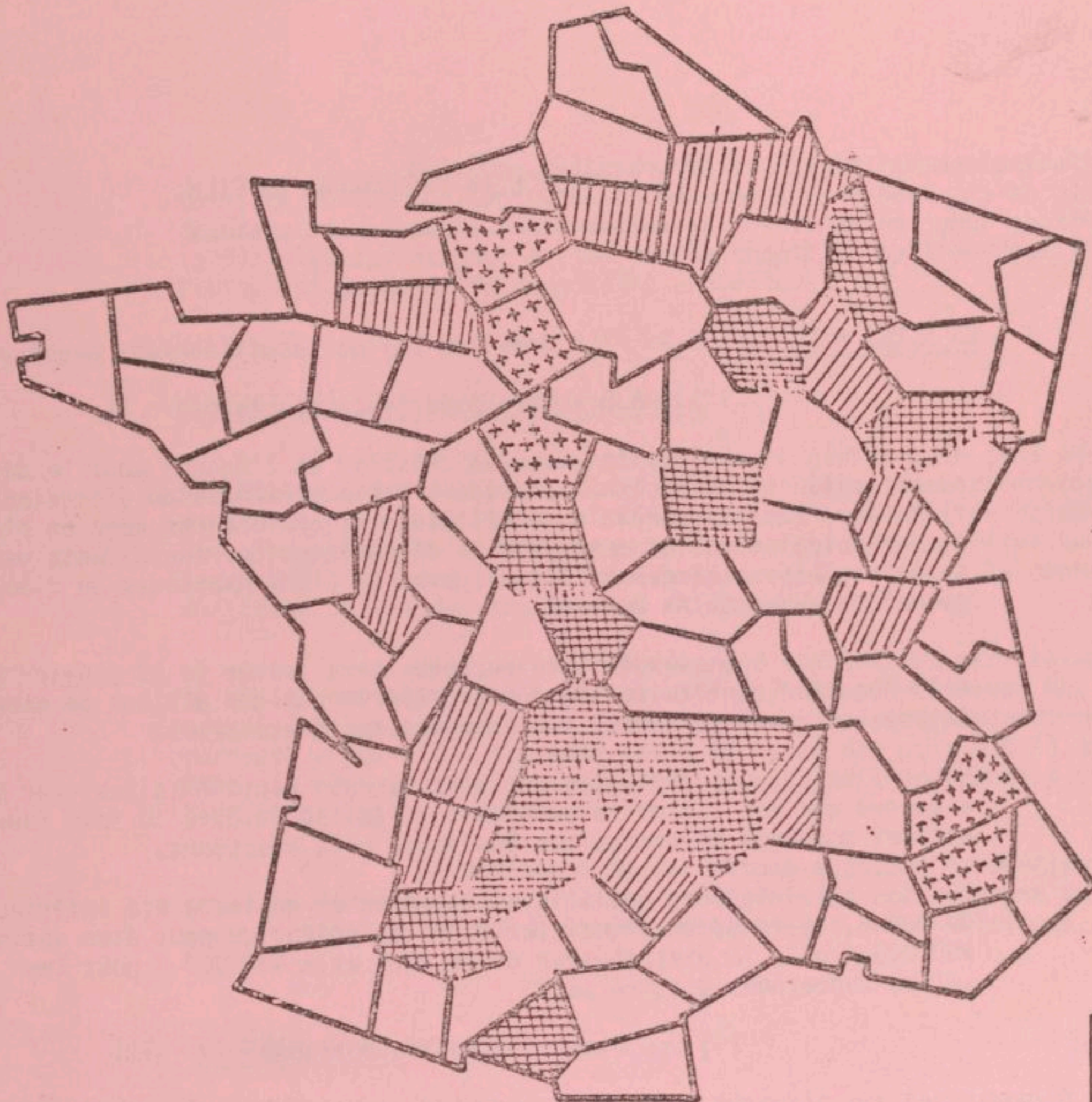
3) L'aide à la diffusion immédiate des films

L'action du Ministère de la Culture sera complétée par la prise en charge auprès des distributeurs des frais de tirage de copies de films réputés de grande audience pour une diffusion dans les salles situées dans les zones rurales.

Cette action s'inscrit soit en complémentarité des aides apportées pour la création des salles, soit comme une aide directe aux salles déjà existantes. Le mouvement affectant les copies est placé sous la responsabilité conjointe du distributeur et de l'Agence. Les crédits réservés à ces interventions doivent permettre le tirage, pour environ 10 films par an, de copies de chacun des titres.

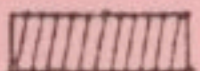
LES DEPARTEMENTS LES PLUS DEFAVORISES

SYNTHESE



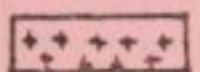
département sous-équipé, mal desservi

forte baisse de la fréquentation / moins de 20 salles / moins de 6000 fauteuils / 35 % et moins de population desservie par une salle



équipements insuffisants / mal répartis

fréquentation en baisse / de 20 à 30 salles / entre 35 % et 40 % de la population desservie par une salle



situation défavorable partiellement compensée

(Conférence de Presse de Jack Lang
Ministre de la Culture
11 Janvier 1983)

LA DIFFUSION EN PROFONDEUR DU FILM

I - UN ACCES PLUS RAPIDE AU FILM dans les salles insuffisamment desservies.

1°) Une première expérience concluante.

La mission pour la création de l'Agence pour le développement régional du cinéma a procédé à des expériences de diffusion de films dans les zones rurales en s'associant aux projets déjà en place et, principalement, en mettant à la disposition des exploitants de salles situées dans des villes de moins de 5 000 habitants un film de grande audience "l'As des as".

Une expérience analogue sera lancée le 12 janvier avec le film "Danton" dont la sortie a été préparée par des actions de promotion et des informations auprès des établissements scolaires.

La diffusion de "l'As des as" dans 48 salles avec 6 copies a montré que les salles concernées ont réalisé jusqu'à 10 fois leurs entrées moyennes hebdomadaires des douze mois précédents.

Alors que l'investissement en copies a été inférieur à 50 000 F, le rendement financier de cette opération peut être estimé à 400 000 F pour le distributeur d'une part et à 400 000 F pour les salles concernées d'autre part.

2°) Une extension de l'expérience.

En complétant le geste commercial du distributeur, la mission a donc à la fois favorisé l'accès à un film pour les petites salles et permis au public de retrouver le chemin de leur cinéma.

En outre, l'effet d'entraînement sur la fréquentation des autres films est manifeste.

Il est donc nécessaire de développer l'expérience. Il est proposé que des tirages de copies supplémentaires, dans les perspectives ci-dessus énoncées, soient effectués pour une dizaine de films porteurs par an, donnant aux salles concernées une alimentation régulière en films.

.../...

Pour une desserte qui intéresse les agglomérations de moins de 70 000 habitants, un nouveau mécanisme sera mis en place. Les dépenses résultant de cette action seront financées pour moitié par le distributeur et pour moitié par le compte de soutien dans les limites d'une dotation budgétaire annuelle.

II - LES ACTIONS VERS LE MILIEU SCOLAIRE.

Le Ministère de la Culture consacre en 1983 une dotation budgétaire spéciale (1 million de francs) aux actions cinématographiques destinées au milieu scolaire. Ainsi est mis en place, en relation avec les salles de cinéma, un programme destiné à favoriser une meilleure diffusion des films et une meilleure formation à la connaissance du cinéma auprès des spectateurs en cours de scolarité.

Déjà des expériences ont été tentées par liaison entre le milieu éducatif et les exploitants de salles de cinéma. Des salles organisent des séances spécifiques, à des horaires (mercredi matin 10 h, mercredi après-midi, dimanche matin 10 h) et des prix (10 F) aménagés. Ainsi, à plus long terme, peut être encouragée l'émergence d'un cinéma destiné prioritairement aux enfants.

Le Ministère de la Culture appuiera le développement de cette formule, en particulier en organisant une campagne de promotion, avec le concours actif de la presse écrite et radio-télévisée.

III - LE RESPECT DU PUBLIC.

Le réseau de salles français est certainement l'un des meilleurs du monde ; l'évolution de la fréquentation cinématographique et celle des divers modes de diffusion des films ont amené une exigence de plus en plus grande du public pour une bonne qualité de la projection comme des copies dans les salles.

Des actions ont déjà été menées avec les organisations professionnelles concernées, afin de satisfaire cette exigence. Le rôle de la Commission Supérieure Technique (C.S.T.) assurant une véritable assistance technique auprès des exploitants, a été renforcé.

.../...

Désormais, l'action de la C.S.T. s'exercera auprès de toutes les salles qu'elles soient nouvelles ou modifiées comme jusqu'à maintenant, ou qu'elles soient anciennes. Pour ces salles anciennes, 23 interventions ont été effectuées en 1982 et 150 sont prévues en 1983.

Les derniers mois de 1982 ont en effet connu un démarrage progressif de cette extension de la mission de la C.S.T. auprès d'un certain nombre d'exploitants. Les opérations d'assistance technique qui ont été menées consistaient, en un véritable "bilan de santé" technique des installations, avec délivrance de l'"ordonnance médicale". L'exploitant reçoit une CARTE D'IDENTITE TECHNIQUE de la salle, résumant les performances mesurées en ce qui concerne la reproduction des images et des sons et indiquant les solutions techniques pour que ces performances - au cas où elles ne le seraient pas - soient satisfaisantes.

Cette mission de la C.S.T. s'exerce dans le cadre d'un protocole signé et en complet accord avec les branches de la profession concernées, notamment la Fédération nationale des cinémas français et la Fédération nationale des distributeurs, cette dernière chargée notamment de veiller à la qualité de l'état physique des copies.

en Corse : Cinesevi ; en Languedoc Roussillon : Plateau tournant, Regain, Cinéma à deux pas, Cinétine (3 circuits), Ciné Vallée Mont Lozère, etc... La plupart des équipes qui organisent et animent ces tournées se retrouvent au Festival de Lussas (Ardèche) consacré au Cinéma des Pays et des Régions (5ème festival en avril 1983). Une première rencontre nationale des Cinémas itinérants y a eu lieu en avril 1981, rééditée en avril 1982. Il y a aussi des rencontres régionales. Une Association des Cinémas itinérants ruraux (A.C.I.R.) s'est constituée en avril 1981. Elle a son siège à Domazan (1).

Des MJC en milieu rural accueillent ou organisent des séances de cinéma. Dans la Somme, à Crecy en Ponthieu (1.600 hab.) le cinéma Cyrano avait cessé ses activités. La commune l'a racheté et en a confié la gestion à la MJC qui en fait un pôle pour l'animation de tout le secteur environnant.

La fédération Nationale des Foyers Ruraux s'intéresse au problème de très près : bénéficiant du travail de l'expérience de l'association "La vie au Grand Air" de Domazan, le Foyer rural de Murs (Vaucluse) a mis en place en février 1981 un réseau sur dix communes . La FNFR recherche les moyens de développer ce type d'action.

L'UFOLEIS (Ligue de l'Enseignement, voir page 210 ci-après) réalise dans plusieurs régions de France des opérations dénommées "Le cinéma chez nous" : en fin de semaine on fait tourner sur cinq localités cinq films récents avec présentation, par des professionnels ayant participé à leur réalisation.

Le festival "Cinéma et monde rural en Mayenne" a été créé à Laval en 1981. Il se propose de donner un panorama du monde rural au travers du cinéma, d'organiser des débats sur ce thème, de diffuser le cinéma dans le département par la mise en place de l'Association pour la promotion de l'Audio visuel en Mayenne.

Les Rencontres Cinéma - Monde rural d'Aurillac comportent des colloques sur la présence du cinéma dans le monde rural et l'image du monde rural dans le cinéma mais aussi des projections dans une douzaine de petites communes ne disposant pas de séances régulières. Le département du Cantal est de ceux où la désertification cinématographique est la plus extrême. Pour le nombre d'entrées, en 1981 il est l'avant dernier, le dernier étant la Lozère.

Le Service Cinéma du Ministère de l'Agriculture (2) se préoccupe lui aussi de la diffusion du cinéma en milieu rural. C'était un thème abordé au cours du deuxième festival du Film rural qu'il a organisé en octobre 1982 à la Cinémathèque de Chaillot à Paris.

(1) Voir page 240

(2) Voir page 239

Les petites villes

Où finit le rural ? Où commence l'urbain ?

Quels rapports entretiennent les unités urbaines avec leur environnement rural en matière de fréquentation cinématographique ?

La relation entre l'équipement en salles et le chiffre de population d'une commune ou d'une agglomération ne peut pas suffire pour rendre compte de la desserte cinématographique d'une population. Il faut donc dans chaque cas d'espèce considérer la configuration des zones d'attraction et la mobilité de la population, en particulier celle des jeunes.

Pour des appréciations d'ensemble nous devons nous contenter des données sommaires d'équipement par commune ou par unité urbaine telles que le CNC les publie (voir page ci-contre). Les communes de moins de 5.000 habitants avec presque 40% de la population française ont à peine 20% des salles et des fauteuils et seulement 5% des entrées.

En Charente, à Ruffec (4.700 hab.) une association liée à l'école privée fait redémarrer la vieille salle du Family ouverte en 1948 et qui allait fermer. Après modernisation la salle pratique l'Art et Essai et travaille avec les écoles publiques et privées.

A Créon, dans le Bordelais (à peine 3.000 habitants) l'office culturel local remet en route en fin 1980 l'unique cinéma local qui vient de fermer et que la commune a racheté.

Dans le Var, à Cogolin (4.900 habitants) et autres lieux, une équipe qui produit des films s'occupe aussi de diffusion sous chapiteau avec deux supports associatifs : le Centre méditerranéen de cinématographique et la Structure d'animation rurale et varoise. Autour d'Aigues Mortes dans le Gard c'est un exploitant indépendant qui réanime et soutient des salles de petites communes (Génohac, Lasalle, St-Jean du Gard, St-Ambroix, Vauvert).

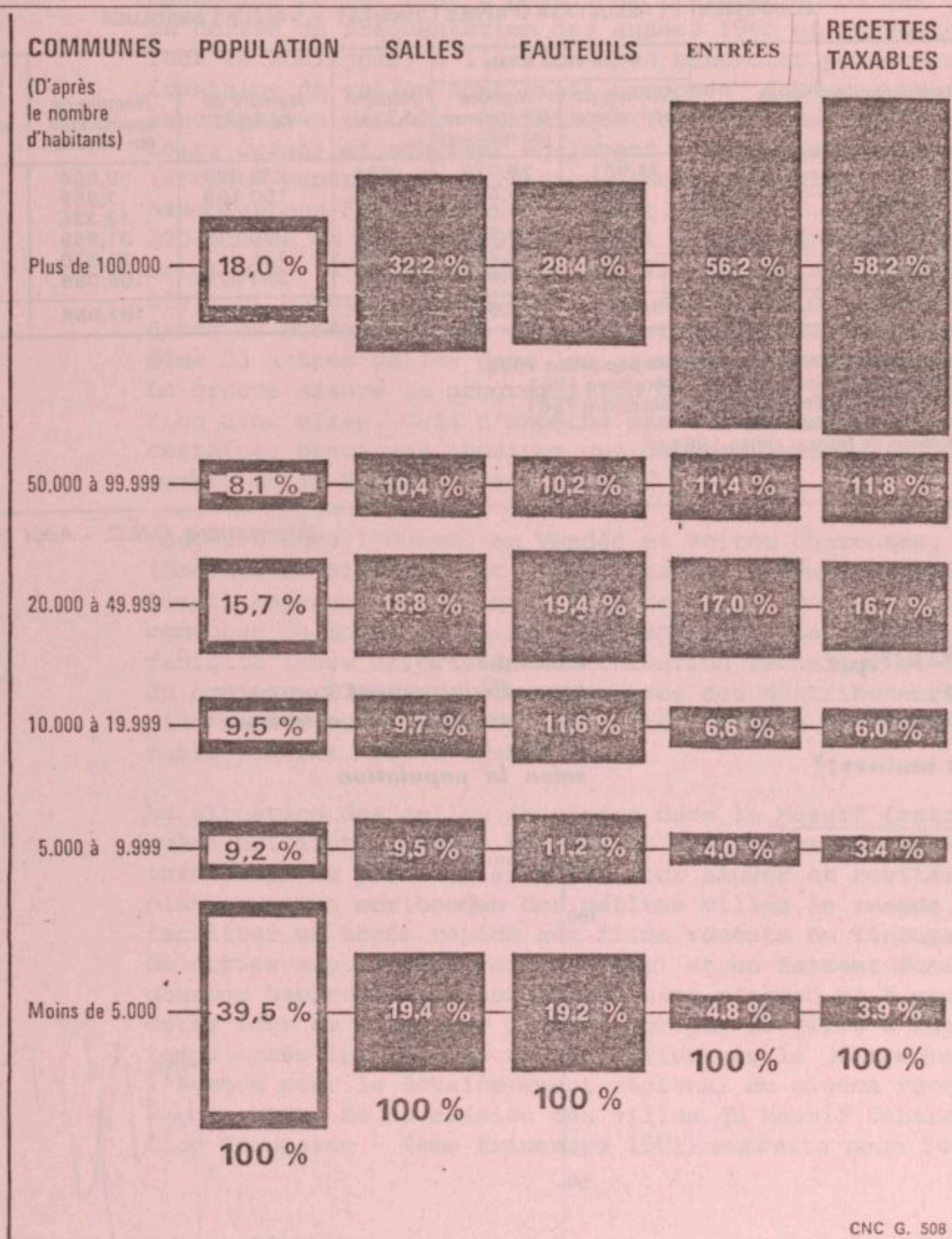
A Clermont l'Hérault (5.400 hab.) à la fin de 1979 la commune a racheté le droit au bail et le fonds de la salle du cinéma "Le Français" qui fermait et en a confié la gestion à un Office municipal qui s'occupe aussi d'action musicale. Après amélioration de l'équipement technique (35mm et cinémascope) et du confort de la salle, l'exploitation fonctionne à raison de six séances hebdomadaires : deux en milieu de semaine avec un film "difficile" et quatre séances en fin de semaine avec un film plus grand public. La salle est classée en Art et Essai, catégorie B. Le budget communal supporte le loyer et les frais d'entretien de la salle ainsi que son chauffage et les dépenses d'électricité. La directrice est rémunérée par l'Office culturel clermontais. Les recettes de la salle couvrent les autres frais d'exploitation : location et transport des films, taxes, publicité, salaires et charges sociales de personnel à temps partiel :

1981

Informations C.N.C. - Août 1982 - N° 194

équipement et exploitation

d'après l'importance des communes



Le graphique n° 508 permet de mesurer, en pourcentage par rapport à l'ensemble des communes françaises et, pour chacune des catégories, la population, les fauteuils, les spectateurs et la recette taxable.

Il souligne l'importante disproportion « équipement-résultats » qui se manifeste dans les communes qui comptent plus de 100 000 habitants et les communes dont la population est moindre.

1981
 équipement et exploitation
 d'après l'importance des communes (suite de la page précédente)

EQUIPEMENT ET RESULTATS D'APRES L'HABITAT - VALEURS ABSOLUES

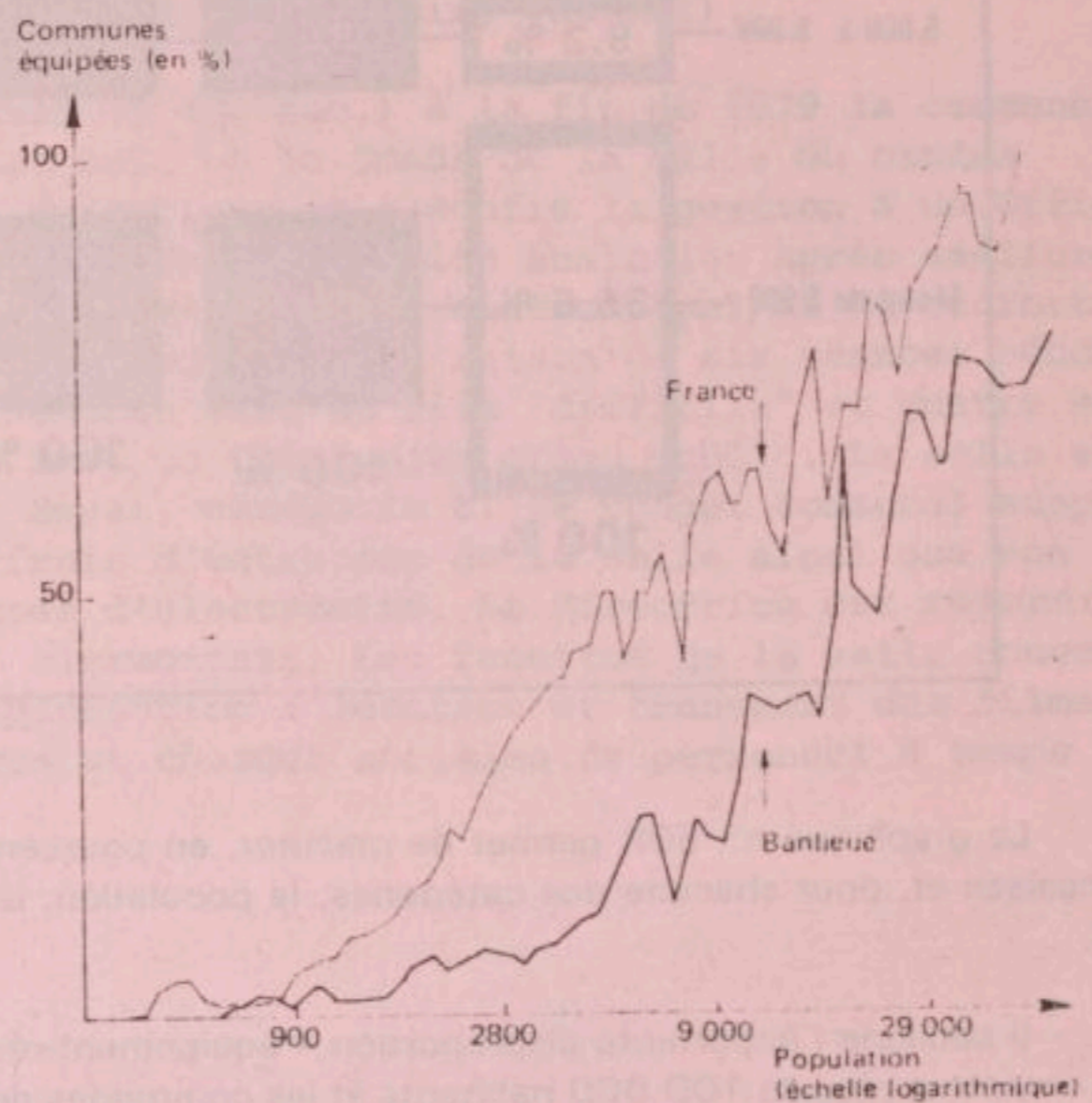
Importance des communes	Population totale		Nombre de salles	Nombre de fauteuils	Nombre de spectateurs (en millions)	Recettes (en millions de F.)
	Nombre de communes	Nombre d'habitants (en millions)				
Moins de 5 000.....	34 961	20,779	878	258 327	8,854	118,458
de 5 000 à 9 999.....	706	4,862	429	150 159	7,552	102,643
de 10 000 à 19 999.....	362	5,002	441	155 034	12,335	182,910
de 20 000 à 49 999.....	273	8,266	850	260 519	31,859	506,677
de 50 000 à 99 999.....	65	4,247	470	136 947	21,370	356,656
Plus de 100 000.....	39	9,501	1 461	380 629	105,088	1 766,066
Total.....	36 406	52,657	4 529	1 341 609	187,058	3 033,410

Nombre d'habitants (en milliers) : recensement population 1975.
 Nombre de cinémas : recensement C.N.C., décembre 1981.
 Nombre de fauteuils : recensement C.N.C., décembre 1981.
 Spectateurs (en millions) année 1981.
 Recettes (en millions de francs) année 1981.

Informations C.N.C. - Août 1982 - N° 194

(Economie et Statistique
 INSEE
 N° 150 Déc. 1982)
 "Équipement des banlieues"

Cinémas :
 taux d'équipement comparés
 de l'ensemble des communes
 et des banlieues
 selon la population



2 projectionnistes, caissière, ouvreuse, femme de ménage et divers autres frais généraux. Pour la première année d'exploitation les recettes ont été de l'ordre de 300.000 francs. Sur l'année civile 1980 on a enregistré environ 20.000 entrées.

A Bouguenais (13.500 hab.- à 10 km de Nantes) c'est aussi le soutien municipal qui aide à survivre la salle du Beaulieu, mais en Loire Atlantique, les salles elles-mêmes se sont groupées depuis plusieurs décennies ce qui leur a permis de résister moins mal qu'ailleurs à la baisse de fréquentation des années 1960 et suivantes, grâce, il faut le souligner, à l'action d'un bénévolat persévérant. Une trentaine de salles sont ainsi groupées dans une Union des salles associatives de Loire Atlantique (ex Union des salles familiales Loire Océan) et adhèrent également à la Société Anonyme SOREDIC (Société Rennaise de Diffusion Cinématographique, ex Groupement des Associations Familiales de l'Ouest, GASFO). Le GASFO réunissait 320 salles en 1958. La SOREDIC, qui a pris la suite, a une structure originale : à la base subsistent 115 salles associatives locales ; s'y sont ajoutées une quarantaine de salles d'exploitants indépendants de Bretagne, Pays de Loire et Normandie. La SOREDIC gère elle-même 33 autres salles dans les grandes villes bretonnes. Le groupe assure la programmation de toutes les salles, en concertation avec elles. Cela n'empêche pas les distributeurs de continuer certaines pratiques abusives que dénonce le Beaulieu de Bouguenais, membre de la SOREDIC (voir page 51)

Toujours dans l'Ouest, en Vendée et Poitou Charentes, la SODECSO (Société de Diffusion et d'Exploitation Cinématographiques du Sud Ouest) regroupe une cinquantaine de salles dont 35 sont dans des communes de moins de 12.000 habitants (1). La SODECSO a encouragé et facilité leurs efforts de modernisation technique et d'amélioration du confort. Elle est intervenue près des distributeurs pour un accès plus rapide aux "films de notoriété". Elle a incité les salles à se faire classer Art et Essai.

La situation des salles de cinéma dans le Massif Central n'était guère brillante lorsque la mission des Villes du Massif Central s'est intéressée au problème en 1977. Pour sauver et revitaliser les salles plus ou moins moribondes des petites villes, le remède a consisté à faciliter un accès rapide aux films récents en finançant le tirage de copies supplémentaires (en 16mm) et en faisant échec aux priorités données habituellement aux salles bien placées et à grosses recettes. Cette idée de miser sur l'effet porteur de films à succès peu de temps après leur sortie a été reprise par le Ministère ... et par l'Agence pour le développement régional du cinéma récemment créée (2) Voir le bilan de la mission des villes du Massif Central (La Documentation Française - 4ème trimestre 1981) extraits page 54

(1) SODECSO, 8, rue Gouvion BP 38 - 85000 LA ROCHE SUR YON

(2) voir page 38

Les banlieues

C'est dans l'agglomération parisienne que des communes ont commencé dès 1977 à réagir devant la situation alarmante des cinémas de banlieue. En octobre 1977, au cours du 17ème congrès de la Fédération Nationale des centres Culturels Communaux (FNCCC) devenue depuis Fédération Nationale des Communes pour la Culture (FNCC) un rapport partant de la situation du cinéma dans les départements des Hauts de Seine et de Seine Saint-Denis, a posé le problème de la responsabilité des élus municipaux devant la disparition des salles de cinéma en banlieue (voir l'article de J. Aulnette, de Gennevilliers paru dans la revue de la FNCCC de septembre 1977 et reproduit page 61

Depuis, un nombre important de communes en banlieue parisienne mais aussi dans diverses agglomérations françaises, ont pris en charge des salles de cinéma en exploitation commerciale. Le plus souvent la gestion est assurée par une association locale.

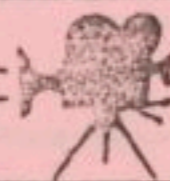
L'Association Cinéma Public (1) qui groupe un bon nombre de salles aidées par les communes constate en décembre 1982 que l'initiative publique peut, "à la place de l'entreprise privée défailante et sans doute mieux qu'elle, reconstituer le dense réseau de salles dont le cinéma a besoin, et ramener au spectacle cinématographique des millions de spectateurs perdus. La qualité de la programmation, le confort des salles, la modicité des prix, l'abondance de l'information et l'ouverture aux associations, comités d'entreprises et établissements scolaires ont défini un nouveau type d'exploitation aujourd'hui reconnu comme partie intégrante d'une politique culturelle globale dont CINEMA/PUBLIC avait jeté les bases" dès 1978.

Dès 1977 J. Aulnette dans l'article mentionné plus haut préconise le classement en Art et Essai des salles aidées par les communes, exigence de qualité liée au recours aux fonds publics pour l'aménagement et le fonctionnement de ces salles : on ne peut pas projeter n'importe quoi dans une salle "aidée".

(1) voir pp. 62 et 251

(Cité Nouvelle Bouguenais - Bulletin Municipal Janvier 1982)

CINÉMA LE BEAULIEU



En dehors des articles de fond sur le cinéma en général :

- DANS LA BRULANTE ACTUALITE DU COMBAT POLONAIS - bulletin municipal n° 44
- UN CINEMA QUI PREND PARTI POUR L'HOMME bulletin municipal n° 43
- TELEVISION & ELECTIONS, ELEMENTS DE REFLEXION - bulletin municipal n° 41
- LE CINEMA, CELA EXISTE AUSSI DANS L'OUEST - bulletin municipal n° 39

pour n'en citer que quelques-uns, il nous arrive périodiquement d'apporter aux Bouguenaisiens une information sur le fonctionnement du BEAULIEU, qui occupe une place non négligeable dans les activités culturelles de la commune.

Cela peut paraître normal et, somme toute, banal, de voir afficher chaque semaine le programme de cinéma. Mais QUI SOUPÇONNE les difficultés que nous rencontrons parfois - souvent même - entre le choix des films (à partir de critères spécifiques, redisons-le), et leur projection sur l'écran ? Loin de nous l'idée de gémir sur des détails matériels relativement faciles à solutionner malgré les problèmes qu'ils posent (copies nous parvenant en dernière minute, pellicule usée qui requiert toute la patience des opérateurs pour réussir une projection correcte, etc.)

C'est de problèmes beaucoup plus graves dont nous voulons parler aujourd'hui. Ceux qui consistent, en fait, à nous enlever la possibilité de projeter les films que nous avons sélectionnés et programmés. A partir de cas précis, voici quelques exemples :

LES EXCLUSIVITES :

exemple « La Spirale »

A l'occasion de l'inauguration du L E P « PABLO NERUDA », LE BEAULIEU avait choisi le film « La Spirale » pour participer, à sa manière, à cette « semaine chilienne ». Environ trois semaines avant la projection, alors que nous avions reçu plusieurs mois auparavant un contrat en bonne et due forme, nous apprenons de la maison de distribution qu'il n'est pas possible d'obtenir le film à la date demandée. PUISQU'IL N'ETAIT PAS ENCORE « SORTI » A NANTES... Comme si les Nantais allaient tous se précipiter au BEAULIEU voir ce film !!! (Il est vrai que c'est tellement facile de passer les ponts...)

Il a fallu l'intervention du Syndicat des Cinémas de l'Ouest pour avoir gain de cause. Pour mémoire rappelons qu'en raison de la valeur même du film, la Municipalité offrait des places gratuites aux Bouguenaisiens, ce qui n'affecta guère, renseignements pris, le succès du film lors de son passage à Nantes...

LE MANQUE DE COPIES POUR RAISON « DE SUCCES » :

exemple « Kramer contre Kramer » et « Inspecteur La Bavure »

Il arrive qu'en raison de leur succès, des films restent à l'écran des salles commerciales plus longtemps que prévu. (On ne tarit pas, comme cela, une source de revenus inespérés... c'est de bonne guerre !) Ce qui a pour conséquence, les copies restant ainsi bloquées plus longtemps au même endroit, de les empêcher d'arriver à la date prévue dans les autres salles. C'est aussi simple que cela... Alors qu'il suffirait de mettre sur le marché des copies supplémentaires pour respecter tous les contrats. Cela veut dire aussi que la maison de distribution devrait investir dans

ces nouvelles copies... Certaines le font sans hésitation, d'autres refusent. C'est ainsi qu'au dernier moment « Kramer contre Kramer » et « Inspecteur La Bavure » ont été supprimés, dans plusieurs de nos salles et re-programmés « à une date ultérieure »...

Comment faire comprendre cet état de choses à des spectateurs mécontents ?

LES PRIORITES :

exemple « Les uns et les autres »

Deux salles de notre connaissance ont failli, tout dernièrement, ne pas projeter à la date prévue le film « Les uns et les autres », en (bonne) place depuis quatre mois, sur un écran nantais, pour cause de (soi-disant) concurrence et de PRIORITE... Faudra-t-il donc attendre six mois ou plus pour avoir « le droit de passage » ? Alors que les gens de Bouguenais ont, eux, « le droit au respect » comme les autres, c'est-à-dire le plaisir de voir un film le plus vite possible après sa sortie ? Et dans le cas du film cité, en raison de la fermeture de l'été, il ne pouvait pas être programmé avant septembre. Cette fois nous avons eu gain de cause. Mais à quel prix ???

LA CONCURRENCE DE LA TELEVISION :

exemple (en décembre 80) « Lawrence d'Arabie » (en décembre 81) « Peau d'Ane »

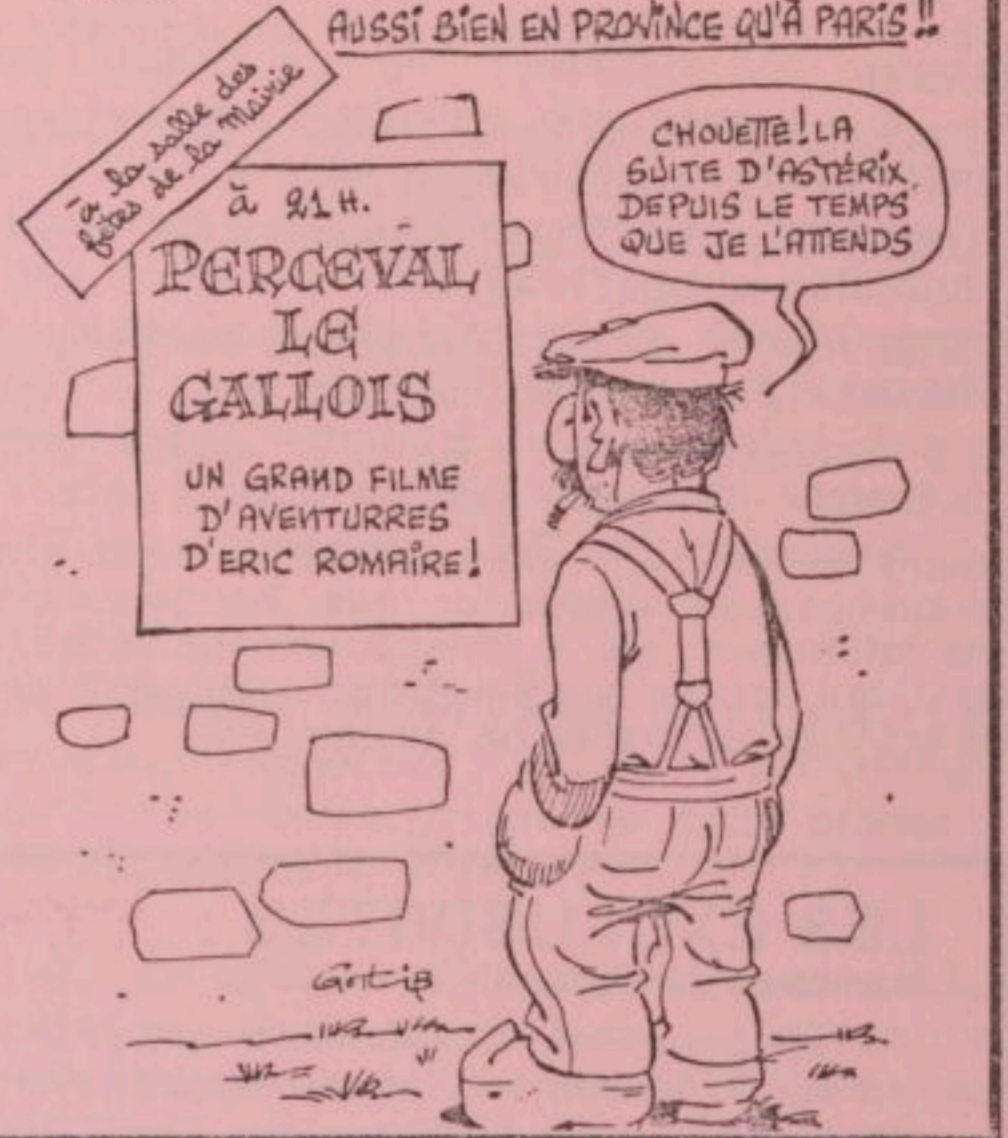
Le 25 Septembre 81 nous recevions confirmation du contrat « Peau d'Ane » programmé pendant les vacances de Noël, les 22 et 23 Décembre pour les enfants, le 30 pour les « 3^e Age ». Le 25 Novembre 81, très exactement, nous apprenions avec stupeur dans la presse que ce film serait projeté à la télévision le 22 DECEMBRE, pour un débat sur les contes pour Enfants dans le cadre des Dossiers de l'écran !...

Il paraît que, dans la même maison de distribution, fonctionnent des services qui n'ont pas de rapports entre eux... et que l'un peut signer un contrat avec des salles de cinéma pendant que l'autre traite avec la télévision...

Que peut-on faire dans ce cas ?... Ecrire au Directeur de la télé pour lui demander de choisir un autre film pour les Dossiers de l'écran ?? Ou bien, comme dans l'histoire du POT DE FER CONTRE LE POT DE TERRE... « s'écraser » et recommencer tout le travail (choix de films, publicité, etc. etc...) ?

Les Bouguenaisiens auront peut-être été déçus ! Le petit écran ne rendra jamais les merveilleuses images, la netteté, la finesse et surtout « l'ambiance » du cinéma, du grand écran. On ne redira jamais assez que le cinéma c'est aussi une fête, la « fête de la rencontre ». On peut être seul devant son poste de télé. Au cinéma on se « rencontre » ! C'est, entre autre, toute la différence ! Une différence **essentielle**, comme notre fonction culturelle face au « commercial »...

Pour une politique de décentralisation du cinéma d'Art ! Des films "difficiles" et ambitieux
AUSSI BIEN EN PROVINCE QU'À PARIS !!



Tout ceci démontre quoi, en fin de compte ?

La PLACE que nous occupons dans l'esprit des « marchands de films »... C'est-à-dire à partir du moment où le cinéma n'est considéré que comme un « produit qui rapporte », et même, n'hésitons pas à le souligner en empruntant le slogan bien connu « ÇA PEUT RAPPORTER GROS ! » ! « Ça rapporte », en tous cas, au moins autant que bien d'autres commerces, avec les mêmes avantages et les mêmes inconvénients, **concurrence y comprise**. Il y a des Directeurs de salles qui savent allier avec compétence les aléas d'une entreprise commerciale avec la qualité du produit proposé, et qui s'en tirent normalement.

Mais NOUS, qu'on qualifie souvent de « salles pas comme les autres »... (pour mémoire, il y a environ 130 « salles pas comme les autres » dans l'Ouest) NOUS, les « cinglés de la pelloche », comme nous ont surnommés certains journalistes !!! (c'est vrai qu'il faut être CINGLE pour se battre pareillement,

à longueur d'année... à contre courant d'un système basé presque uniquement sur le PROFIT) NOUS, les bénévoles... qui OSONS PROUVER que la culture en milieu populaire, grâce au cinéma, et avec des moyens dérisoires, c'est POSSIBLE !... NOUS, qui sommes finalement dérangeants, agaçants, tenaces et... prétentieux... COMBIEN DE TEMPS TIENDRONS-NOUS DANS UN PAREIL SYSTEME ?...

N'est-il pas grand temps de nous aider ? De créer pour nous un statut spécial d'ARTISANS DE LA CULTURE ?

Les mesures qui doivent être prises en faveur des associations permettront-elles notre survie ?...

Nous n'avons pas besoin d'aumônes. Mais d'une reconnaissance effective de notre « Droit à l'EXISTENCE ».

Qui entendra cet appel ?

A. JUVIN



A Clermont-l'Hérault, le second souffle du vieux cinéma

Clermont-l'Hérault est, au pays du septième art, en train de vivre une aventure pas banale. La vieille salle locale « Le Français », avec ses trois cents places, a en effet été rachetée par la ville qui l'a transformée. Déclarée au Centre national du cinéma, la salle a commencé à fonctionner après son changement de propriétaire le 1er novembre 1979. A la façon d'une salle commerciale normale, à cette différence mineure et grandissime près, qu'elle n'est plus propriété d'une personne mais d'une collectivité locale. Homologuée salle d'Art et Essai, en série B, « Le Français » est pour les Clermontois la seule salle de cinéma dans un rayon de vingt-cinq kilomètres. Au moment où dépérit l'arrière-pays, cette expérience unique dans la région, d'un cinéma racheté et exploité par une municipalité est en passe de faire des émules. Il se pourrait bien, en effet, qu'à Montagnac, sous peu, cet exemple suscite des imitations.

(Le midi Libre
31 mars 1981)

LE FRANÇAIS programme deux films par semaine. Un premier film difficile le mardi et le mercredi, précédé d'un court-métrage à 21 h 15 (places à 10 F) et un second film les vendredi, samedi et dimanche (places à 12 F et 15 F). Les séances se déroulent sans projection de films publicitaires et sans vente de bonbons ou de chocolats glacés.

« C'est un choix que nous avons voulu faire et que nous maintenons », précise Thérèse Lonné, responsable du cinéma, de son bon fonctionnement et de sa programmation qui se veut, ce qui est digne des plus grandes louanges, de qualité. La programmation du mois écoulé a, par exemple, été « Lulu », « Fame », « Le cheval d'orgueil », « Les dix commandements », « Extérieur nuit », « Le coup de parapluie », « Atlantic City » et « The bleue brothers ». Refusant délibérément toutes les œuvres de caractère douteux, la salle enregistre des résultats encourageants. 19.688 entrées en 1980 pour six séances hebdomadaires.

Ce qui est dû à l'activité de la directrice du cinéma. Thérèse Lonné occupe depuis sa création ce poste d'animation culturelle, après avoir passé treize ans à Nice. Elle est carmélite non cloîtrée, détail d'importance qui doit en faire la seule religieuse directrice de cinéma de France, sinon d'ailleurs.

Du cinéma au pays

Cet effort d'animation culturelle à Clermont-l'Hérault est évidemment l'expression d'une volonté politique définie par le Conseil municipal en place dès 1971 et renforcé après 1977. En 1978, a été créé l'Office culturel clermontois qui regroupe une dizaine d'animateurs, dont la moitié sont employés à temps partiel. Marcel Vidal, maire de Clermont, sénateur et conseiller général, considère qu'il s'agit avec la reprise de ce cinéma de « l'opération la plus originale depuis le lancement des activités ». Opération pour laquelle a été obtenue une aide financière du Conseil général et demandée une subvention d'Etat au titre de la survie du cinéma en milieu rural. Les Clermontois, habitants de la capitale de la moyenne vallée de l'Hérault n'auraient, si « Le Français » n'existait pas, aucune possibilité, à moins de se rendre à Pézenas, Sète ou Montpellier, de voir un film. La ville en a pourtant compté jusqu'à quatre autrefois et ne possède même plus de ciné-club.

La salle emploie une contrôleur faisant également office d'ouvreuse, deux projectionnistes (femmes) payées à l'heure, ainsi qu'une caissière également payée à l'heure. La première année de fonctionnement, l'équilibre financier a été atteint de justesse. Entraient, il

est vrai, en ligne de comptes, l'achat (150.000 F) ainsi que des investissements de première nécessité. Des travaux — une seconde tranche — actuellement en cours, vont permettre de procéder à une réouverture le 28 avril. Avec du succès. Et le

plaisir prolongé pour les Clermontois de voir du cinéma en restant au pays.

H.-J. S.

Notre photo : dans la salle du « Français », Marcel Vidal et Thérèse Lonné.



L'opération cinéma Massif central

Offrir des distractions de qualité fait également partie de l'amélioration des conditions de vie. Pour permettre aux habitants du Massif central de voir les mêmes films que les Parisiens, la Mission s'est lancée dans une aventure qui bouleverse aujourd'hui toutes les idées reçues parmi les professionnels du cinéma. Après plus d'un an d'expérience, les résultats ont démontré de manière éclatante qu'un cinéma commercial peut être rentable dans une petite ville.

Quel chemin parcouru depuis cette première réunion de travail, en novembre 1977, entre l'équipe de la Mission des villes du Massif central et deux jeunes clermontois qui vien-

ent de créer un petit bureau d'études : Gérard Guillaume et Bruno Fanton. Au départ une question posée par la Mission : comment faire en sorte que les petites villes du

Massif central puissent bénéficier de salles de cinéma vivantes ? Aujourd'hui : une opération qui touche plus de 80 points de projection, un afflux du public, des dizaines de milliers d'entrées supplémentaires, la démonstration que quantité de petites salles que l'on croyait vouées à une proche disparition peuvent être commercialement rentables : mais, que d'efforts et de péripéties pour en arriver là !

L'idée de départ de la Mission est simple. Pour maintenir des jeunes dans les zones rurales et les petites villes du Massif central, il faut non seulement leur offrir des emplois, mais aussi des distractions. Or, le cinéma constitue une des distractions les plus populaires et la présence d'une bonne salle est un important facteur d'animation pour une ville. La Mission charge donc Gérard Guillaume et Bruno Fanton d'aller voir ce qui se passe en matière de cinéma dans onze villes ou zones rurales, où elle a été amenée à intervenir.

Le taxi mauve se fait attendre

Après trois mois d'enquête le tableau que brossent Gérard Guillaume et Bruno Fanton n'est pas très brillant : des salles vieillottes qui passent des films longtemps après Paris, un public qui se décourage et des exploitants pessimistes quant à leur avenir. Si l'on habite Langeac, par exemple, il faut attendre plus d'un an après la sortie du film à Paris pour voir le Taxi mauve ou la Guerre des Etoiles. Mais ils ramènent également de leur enquête une conviction et une idée. Une conviction : celle que le public répond très favorablement si on lui offre dans une salle confortable les films qu'il a envie de voir. La preuve : à Saint-Eloy-les-Mines (5 700 habitants), un complexe récent de 2 salles exploité de manière



◀ Le cinéma de St-Junien rénové
Pour maintenir les jeunes
il faut aussi des distractions.

dynamique a réalisé 51 000 entrées en un an ! Un chiffre qui dépasse les prévisions les plus optimistes.

Un cinéma commercial ne pourrait-il donc pas être rentable dans de très petites villes ? Le Massif central ne représenterait-il pas pour le cinéma un potentiel inexploité ? Mais pour cela il est essentiel de pouvoir projeter les films que le public souhaite, c'est-à-dire des films récents, ceux dont on parle dans les journaux, et dont on voit les extraits à la télé.

... Et pour quelques copies de plus

Et c'est là que se situe leur idée. Pour un distributeur dont les recettes sont directement proportionnelles aux entrées réalisées par les salles auxquelles il loue ses films, il est de toute évidence plus rentable de louer un film à une salle des Champs-Élysées ou d'une grande ville, qu'au cinéma de Massiac ou d'Ambert. Il n'est donc pas étonnant qu'il faille attendre très longtemps pour pouvoir projeter un film dans des villes si petites. Mais, pourquoi ne pas proposer à un distributeur le marché suivant : au lieu de tirer 50, 80, ou 100 copies de votre prochain film, vous allez en tirer 52, 82, ou 102, et nous prendrons en charge en totalité le coût de ces 2 copies supplémentaires à condition qu'elles circulent dès le départ parmi les exploitants du Massif central. Deux copies supplémentaires cela permettrait à 20 exploitants de projeter le film dans des délais de 1 à 10 semaines après la sortie à Paris. L'augmentation de recettes que procurera à ces exploitants le passage rapide de films à succès devrait couvrir largement le coût de tirage de ces copies supplémentaires. D'autant plus que Gérard et Bruno envisagent de tirer ces copies en 16 millimètres, ce qui coûte deux fois moins cher que les copies en 35 millimètres habituelle-

ment utilisées. Quant au distributeur, un tel marché ne peut que lui faire gagner des recettes supplémentaires.

Mais, il faut pouvoir faire la démonstration de la justesse de cette idée. Or pour atteindre sa rentabilité le système qu'imaginent Gérard Vuillaume et Bruno Fanton doit réunir au moins 70 ou 80 salles. Il n'est pas possible de rassembler autant de salles du jour au lendemain. En attendant d'atteindre ce seuil, un déficit est donc inévitable. Comment le couvrir ?

Gérard de Senneville contacte alors la DATAR et le Centre national de la Cinématographie. Il expose le projet. Projeter à Marvejols ou à Saint-Flour les mêmes films qu'à Paris, cela fait aussi partie d'une politique de désenclavement. Il y a là une chance de maintenir le cinéma en zone rurale : cela vaut la peine de la courir. Il y a encore en France 4 500 écrans de cinéma au lieu de 3 422 en Allemagne et 1 606 en Angleterre. Cela veut dire que la France

a la chance de disposer encore de tout un réseau d'exploitants qui couvre la plupart des petites villes.

Ceci représente des possibilités d'animation culturelle très intéressantes. Mais ces petites salles, du fait de l'évolution des genres de vie et des modes de consommation, ne sont-elles pas condamnées à disparaître comme en Allemagne et en Angleterre ?-

La DATAR accepte de financer une étude complémentaire pour mettre au point dans le détail le système de circulation des copies imaginé par Gérard Vuillaume et Bruno Fanton. Puis, le Comité interministériel d'aménagement du territoire prend deux décisions, le 22 février 1979 : l'expérience de tirage de copies supplémentaires destinées à accélérer la circulation des films dans le Massif central aura lieu, elle durera 4 mois et son déficit sera pris en charge par le Fonds d'intervention pour l'aménagement du territoire (FIAT) ; celui-ci versera également



File d'attente à St-Flour ▶

Le public vient quand on lui offre de bons films.



Bruno Fanton

*Même dans une ville
de 5 000 habitants
un cinéma
peut être rentable*

des subventions aux exploitants du Massif central désireux de moderniser leur salle, en complément de l'aide accordée par le Fonds de soutien du cinéma.

Une vieille idée qui n'avait jamais marché

Le plus difficile n'est cependant pas d'obtenir les financements, mais de rendre le système opérationnel ! Gérard Guillaume et Bruno Fanton se heurtent en effet au scepticisme des professionnels. Faire du cinéma commercial rentable dans des villes de moins de 20 000 habitants, c'est impossible. Le 16 millimètres : vous n'y pensez pas, c'est le « serpent de mer », une vieille idée qui n'a jamais marché.

Pendant six mois Gérard et Bruno expliquent leurs idées, recensent les difficultés, imaginent des solutions. Ils n'ont pas de mal à rassembler un groupe d'une quinzaine d'exploitants prêts à tenter l'expérience, car ils y voient une chance de survie. Le système proposé résout en effet leur

principale difficulté : l'accès aux films. Les distributeurs sont par contre plus difficiles à convaincre de participer à une expérience qui va contre toutes les habitudes. Mais ils n'ont rien à y perdre ! L'un d'entre eux se décide : UGC accepte de projeter *Amityville* en première nationale au Puy le 20 février 1980. L'expérience peut démarrer. Et les autres distributeurs suivent : l'Avare sera également projeté en première nationale au Puy et à Saint-Flour, « On a volé la cuisse de Jupiter » et « Le Guignolo » commenceront leur carrière dans le Massif central en cinquième et sixième semaines après la sortie à Paris.

Et c'est le succès. La démonstration éclatante de la justesse de l'idée de départ. Monsieur Paulhan exploitant à Massiac (2 057 habitants) raconte : « d'habitude je dois parfois attendre un ou deux ans pour projeter de tels films et je fais une quarantaine ou une cinquantaine d'entrées par semaine. En projetant ces quatre films entre la cinquième et la septième semaines, j'ai fait entre 156 et 204 entrées par semaine et par film. Cela ne s'était jamais vu à Massiac ! ». De même à Saint-Flour (8 800 habitants) le nouveau cinéma Delta réalise en 5 semaines 6 158 entrées soit autant que l'ancien cinéma de la ville durant toute l'année 1977 !

Refus de priorité

Sur les 14 salles qui participent effectivement à l'expérience 11 existaient déjà en 1979. Toutes connaissent une progression de la fréquentation lors du passage des 4 films programmés dans le cadre de l'expérience par rapport à la fréquentation moyenne par film constatée durant la même période de l'année en 1979. Dans 8 salles sur 11 la progression est même très spectaculaire : entre 158 et 437 % !

Pour obtenir ce succès il a cependant fallu continuer à batailler pendant les quatre mois que dure l'expé-

rience. Le bon déroulement de celle-ci se heurte à des pratiques professionnelles et notamment celle des « priorités ». Il est en effet d'usage que les exploitants des villes importantes signent avec les distributeurs des contrats par lesquels ces derniers s'interdisent de louer le film aux exploitants des villes voisines plus petites pendant une certaine durée. Par exemple, Clermont-Ferrand dispose de priorités sur Thiers et M. Lamouroux doit attendre 8 semaines pour projeter *L'Avare*, alors qu'il pourrait disposer d'une copie. C'est ainsi qu'une copie de *L'Avare* reste inutilisée pendant deux semaines dans les locaux de la Mission, faute d'avoir le droit d'être projetée chez les exploitants qui la demandent ! Le système atteint parfois l'absurde : Bort-les-Orgues (5 612 habitants) dispose d'une priorité sur Riom-es-Montagnes (3 900 habitants). « J'aurais été prêt à mettre une copie à la disposition de l'exploitant de Bort, pour hâter la projection du « Guignolo » à Riom, explique Bruno Fanton, mais il ne disposait pas d'appareil de projection en 16 millimètres. Il nous a donc fallu attendre le mois d'août pour projeter ce film dans ces deux salles alors que nous aurions pu le faire dès le mois de mai ».

Malgré toutes ces difficultés, les résultats de l'expérience sont suffisamment convaincants pour lancer une seconde phase, plus ambitieuse. Elle s'engage en octobre 1980 dans de bien meilleures conditions que la première phase. Bien des difficultés ont été applanies, à commencer par le problème des priorités, du moins en certains endroits. Une réunion des exploitants du syndicat du Puy-de-Dôme a lieu pour discuter de ce problème. « C'est du suicide collectif que de poursuivre de telles pratiques » expliquent les partisans de l'expérience. Et le syndicat décide de réduire les priorités à 15 jours maximum.

Par ailleurs, ACS, la société qu'animent Gérard Guillaume et Bruno Fanton, est devenue crédible auprès de tous ses interlocuteurs, qui ont

compris qu'ils avaient affaire à des gens sérieux et non à des farfelus. Et l'expérience porte cette fois sur 80 lieux de projection au lieu de 14 et sur une douzaine de films au lieu de 4. Elle s'étalera sur 8 à 10 mois. Le déficit est encore couvert par l'Etat : le Fonds d'intervention culturelle, le Centre national du Cinéma et la DATAR ; mais il est convenu que cette aide ne sera plus renouvelée : le but de l'expérience est en effet de démontrer que le système mis en place est rentable pour tous les partenaires et leur intérêt est donc de s'entendre pour assurer sa poursuite. L'ultime critère de succès est donc la poursuite du système sans aide de l'Etat.

Une démonstration éclatante

Et la démonstration est à nouveau éclatante. « Trois hommes à abattre », avec Alain Delon « fait » 963 spectateurs à Thiers et 561 à Ambert : des scores rarement atteints dans ces villes. Alors qu'il était couramment admis qu'il ne pouvait pas y avoir de cinéma rentable dans des villes de moins de 20 000 habitants, l'opération Massif central démontre que le seuil de rentabilité se situe dans des villes de 5 000 habitants !

Dans un marché du cinéma en perte de vitesse (1,5 % d'entrées en moins en 1980 par rapport à 1979), le Massif central représente un secteur en expansion.

« J'ai été surpris par les résultats du Mauvais Fils dans le Massif central, avoue Serge Siritzki, directeur de ParaFrance, il a fait selon les salles, de 30 à 100 % d'entrées supplémentaires par rapport à ce qui pouvait être espéré en passage habituel. L'expérience Massif central est donc extrêmement intéressante pour nous distributeurs. »

Gérard Guillaume explique : « Les communes de moins de 20 000 habitants en dehors des agglomérations représentent 42,2 % de la population

française, mais seulement 12 % de la fréquentation des cinémas en France, soit 21 millions d'entrées. Il y a donc là une clientèle potentielle inexploitée. L'expérience Massif central montre qu'une politique dynamique permet d'améliorer considérablement les taux de fréquentation dans ces petites villes. Je suis persuadé qu'il est possible de gagner sur l'ensemble de la France 20 millions d'entrées supplémentaires. Le milieu rural constitue peut-être la grande chance du cinéma français. Il est de l'intérêt de tous — producteurs, distributeurs, exploitants —, de ne pas passer à côté.

Le coût de création d'un complexe de deux salles à Saint-Flour s'est élevé à 1,5 million de francs. Cet investissement a procuré 43 000 entrées annuelles supplémentaires au cinéma français. La création quelques mois après d'un complexe de 7 salles à Clermont-Ferrand a coûté une quinzaine de millions de francs et a augmenté d'environ 100 000 entrées la fréquentation des cinémas de cette ville. L'effort de développement du cinéma rural ne constitue-t-il pas aujourd'hui l'investissement le plus rentable pour le cinéma ? ».

Et la culture ?

La culture dans tout cela ? Lorsque la Mission des villes du Massif central explique à ses partenaires de l'administration l'intérêt de l'expérience, elle se heurte parfois à des réticences. Utiliser des subventions de l'Etat pour projeter des « films de qualité », favoriser des ciné-clubs ou des salles d'art et d'essai, d'accord, mais pour projeter « On a volé la cuisse de Jupiter » ou « Y a-t-il un pilote dans l'avion ? », non vraiment, vous allez un peu trop loin. Il faut respecter le public, l'élever et non l'abaisser.

A ce type de questions Gérard de Senneville répond : « si nous avons commencé par faire un festival du



Gérard Guillaume
*Les petites salles,
qu'on croyait condamnées,
vont-elles sauver
le cinéma français ?*

film tchèque, on ne parlerait plus de l'expérience Massif central. Pour pouvoir passer Don Giovanni à Saint-Flour, il fallait d'abord obtenir d'y projeter Le Guignolo. Avant de parler qualité du cinéma, il faut assurer sa survie. Et pour permettre aux petits exploitants du Massif central de vivre, il est essentiel de leur procurer dans des délais rapides les 15 ou 20 films qui dans une année procurent les grosses recettes. Ensuite tout est possible. Pour faire du bon cinéma, il faut d'abord qu'il existe des cinémas. Ce n'est pas mépriser le public, ajoute-t-il, que de lui offrir les films qu'il a envie de voir. Nous avons monté cette expérience pour les jeunes du Massif central : il nous faut d'abord répondre à leurs goûts. D'ailleurs les films grand public sont parfois d'excellents films ! L'analyse des résultats de l'expérience Massif central montre aussi que le public, lorsqu'il a repris goût au cinéma, demande des films de qualité. Les goûts évoluent. Et des films jugés plus difficiles marchent très bien ».

C'est ainsi que « Les fourberies de Scapin » de Coggio ont fait des

scores jamais atteints : 500 entrées à Massiac, 1 690 à Saint-Flour. Il est vrai que la projection de ce film avait fait l'objet de la part de l'équipe d'ACS d'un effort d'animation dans le Cantal, le Puy-de-Dôme, la Haute-Loire et la Lozère. Tous les établissements d'enseignement ont été contactés et grâce à des projecteurs itinérants le film a pu être projeté dans 37 communes ne disposant pas de cinémas, dont certaines ne sont d'ailleurs que de petits villages comme Cheylade (505 habitants), Loubaresse (543 habitants), ou Clavières (433 habitants)...

Deux ans d'avance

La nouvelle vitalité des salles de cinéma du Massif central et l'imagination de l'équipe d'ACS ont trouvé à s'employer dans un autre domaine que le cinéma, mais étroitement complémentaire à celui-ci. Après 18 mois d'études et de négociations, le Massif central va servir de zone pilote pour l'utilisation de la vidéo-transmission. L'existence d'exploitants de cinémas dynamiques et surtout organisés en fait un terrain très propice à une préfiguration de l'exploitation commerciale de ce nouveau moyen de communication, qui paraît particulièrement intéressant pour des villes isolées de petite ou moyenne importance.

Aussi, grâce à des liaisons terrestres, 30 villes bénéficieront en 1982 de la vidéo-transmission, deux ans avant le lancement du satellite qui permettra sa généralisation. Et pendant cette période intermédiaire, 60 programmes (30 par an) seront spécialement préparés à leur intention, afin d'expérimenter en vraie grandeur l'utilisation commerciale de ce nouveau moyen de communication. Les programmes comporteront aussi bien des spectacles destinés au grand public, que des événements sportifs ou des émissions « professionnelles ».

Grâce au dynamisme de quelques hommes, cette vieille région rurale qu'est le Massif central se trouve en pointe par rapport au reste de la France dans deux domaines : le cinéma et la vidéo-transmission. ■

Le cinéma de Saint-Flour : la qualité paye

A condition d'être dirigé par des exploitants pleins d'initiative, un cinéma commercial peut contribuer largement à l'animation culturelle d'une petite ville, sans qu'il en coûte un sou à la commune.



Le nouveau cinéma (2 salles)

Les mêmes programmes qu'à Paris... et en même temps.

43 000 entrées en un an dans une commune de 8 776 habitants, alors que l'ancien cinéma de la ville n'avait réussi qu'à faire 6 181 entrées durant toute l'année 1977 ! Un miracle ? Non tout simplement de l'intelligence et du travail. Le public aime les bons spectacles : il est prêt à venir si on les lui offre. En particulier dans une petite ville, où les distractions sont rares. Un cinéma vivant et de qualité : quelle aubaine !

C'est pourtant un pari que fait la municipalité en décidant en 1979 d'aménager deux salles de cinéma dans l'ancien tribunal. Le Rex n'a-t-il pas dû fermer récemment faute de spectateurs en nombre suffisant ? Mais, le maire, le docteur Julhes rencontre Gérard Vuillaume et Bruno Fanton, qui sont chargés par la Mission des villes du Massif central de lancer l'opération de revitalisation du cinéma dans les petites villes de la région. Pour pouvoir traiter avec

les distributeurs de films, il leur est juridiquement nécessaire d'être eux-mêmes exploitants. Pourquoi ne pas le devenir à Saint-Flour ? Marché conclu. La municipalité fera les travaux de gros œuvre et confiera l'exploitation à cette jeune équipe qui équipera les salles et versera à la commune un loyer permettant de couvrir les charges de l'emprunt que celle-ci aura contracté pour financer sa part de l'investissement. Le 5 mars 1980 Delta 1 et 2 ouvrent. En 5 semaines les nouvelles salles réalisent autant d'entrées que le Rex durant toute l'année 1977.

160 films en un an

On ne trouve pas à l'affiche de films de violence ou à caractère pornographique, mais au contraire une programmation très diversifiée et de

qualité. Il y en a pour tous les goûts. D'abord les films « grand public » que l'expérience d'accélération de la programmation engagée dans le Massif central permet de projeter à Saint-Flour en même temps qu'à Paris : « L'Avare », « On a volé la Cuisse de Jupiter », « Trois hommes à abattre » atteignent ou dépassent les 800 spectateurs par semaine. Mais également des films jugés plus difficiles : « Don Giovanni », « La Luna... ». « Nous avons un public très fidèle et en augmentation pour ce type de film, raconte M^{me} Boissière, qui gère avec son mari les deux Deltas : 150 à 200 personnes par film. » Ces derniers ne sont projetés que pendant trois jours dans la petite salle, ce qui permet de renouveler très fréquemment l'affiche. Au total, la moitié environ des films projetés dans les deux salles sont classés « Art et Essai ». Le succès commercial des Deltas est bâti sur une politique de qualité : en un an les sanflorains se sont vu proposer 160 films et parmi eux l'essentiel des films intéressants projetés à Paris pendant la même période. Cela aussi fait partie d'une politique de désenclavement !

Les excellents résultats du cinéma de Saint-Flour sont dus, non seulement à la qualité des programmes, mais également à un important travail d'animation auquel se livrent M. et M^{me} Boissière. Les portes des Deltas sont ouvertes toute la journée, même en dehors des séances. Chacun peut donc entrer dans le hall pour prendre le programme des prochaines semaines. Et à cette occasion l'on bavarde souvent avec l'un des deux gérants, qui donnent des renseignements sur les films, comme un libraire sur des livres. Il leur arrive même de déconseiller à des personnes qu'ils connaissent bien d'aller voir un film qui ne correspond pas à leurs goûts.

Connaître les spectateurs

M. et M^{me} Boissière rendent également visite aux clubs de personnes âgées, afin de connaître les films

qu'elles souhaitent voir. Les films demandés sont projetés au cours de séances spéciales qui ont lieu l'après-midi au prix réduit de 10 F. Tino Rossi est souvent à l'affiche !

« Les Fourberies de Scapin » de Coggio ont donné lieu à un travail de préparation avec les professeurs de tous les établissements d'enseignement de la ville, qui ont parlé de la pièce de Molière dans leurs classes. Résultat : 1 690 entrées, un score encore jamais atteint ! Pour la rentrée scolaire il est envisagé de projeter en version originale des films étrangers choisis avec les professeurs d'anglais, d'espagnol et d'allemand de la ville. Voici une manière de

rendre attrayante l'étude des langues étrangères ! « Il n'existe pas un public indifférencié, explique Bruno Fanton, mais des publics très variés. Le bon exploitant est celui qui s'efforce de connaître chaque catégorie de spectateurs et de répondre à ses goûts. Le choix des films, les horaires des séances, le prix des places doivent être établies en conséquence. »

Il n'est pas étonnant que dans ces conditions il y ait maintenant des « mordus » de cinéma à Saint-Flour. Et la preuve est donnée qu'un cinéma commercial peut contribuer largement à l'animation culturelle d'une petite ville. ■

M. et M^{me} Boissière

*Ils parlent
avec le public
de leurs films
comme un libraire
de ses livres.*



Pourquoi la Mission s'est-elle occupée de cinéma ?

Rien ne préparait la Mission des villes du Massif central à intervenir dans le domaine du cinéma. Issue du ministère de l'Environnement et du Cadre de vie ses champs d'action « naturels » étaient plutôt l'urbanisme, l'habitat, l'aménagement... Mais un bon cinéma au cœur d'une petite ville, c'est tout aussi important, du point de vue de l'animation urbaine, que des tâches rouges ou vertes sur un plan d'urbanisme !

Le commercial avant le culturel

La Mission a délibérément joué la carte du cinéma commercial. Non pas parce que le cinéma qui se fait dans le cadre de ciné-clubs, de collèges et d'associations est moins intéressant, mais parce que pour réussir il ne faut pas mélanger les genres et courir plusieurs lieues à la fois. La priorité était d'éviter à la majorité des cinémas des petites villes du Massif central de fermer leurs portes dans les dix prochaines années, alors qu'ils peuvent devenir un élément essentiel d'animation sociale et culturelle pour ces communes. Il était également intéressant de prouver que la culture n'est pas forcément une activité déficitaire, inévitablement financée sur fonds publics, mais qu'elle peut donner lieu à une activité rentable et donc beaucoup plus facilement durable. Mais pour cela, il fallait avoir le courage de chercher d'abord à obtenir la projection dans des délais rapides de films « grand public », avant de songer à projeter des films plus ambitieux sur le plan culturel. Pour faire du bon cinéma, il faut d'abord faire vivre les cinémas.

Pour atteindre son objectif la Mission — et c'est là un point commun à toutes ses interventions — est entrée dans la logique de ses interlocuteurs, c'est-à-dire des différentes professions du cinéma. C'est ce qui explique que, pour parvenir à offrir

des distractions aux jeunes du Massif central et donner un peu de vie le soir à des petites villes, elle ait dû obtenir un succès commercial, qui révèle à l'industrie du cinéma un marché inexploité : le monde rural.

L'opération de revitalisation du cinéma dans le Massif central a réussi parce qu'elle était de l'intérêt de tout le monde : exploitants, distributeurs, producteurs, collectivités locales. Les seuls obstacles qui empêchaient sa mise en œuvre, n'étaient pas techniques, mais relevaient de pratiques professionnelles : il a pourtant fallu batailler pendant près de trois ans pour parvenir à les lever. Ceci est également révélateur du travail de la Mission qui, dans tous les domaines où elle a agi, a toujours passé beaucoup moins de temps à mettre au point des solutions techniques et financières, qu'à régler des problèmes relevant des habitudes, de la psychologie ou des relations entre institutions.

La mise en place d'un relais est aussi caractéristique des méthodes de travail de la Mission. Celle-ci n'a pas agi directement, mais par l'intermédiaire d'une équipe qui peut aujourd'hui, maintenant que l'opération a pris une ampleur suffisante pour trouver sa rentabilité, poursuivre seule son chemin sans le concours de l'État. Une société commerciale

et une association des exploitants de cinéma du Massif central gèrent maintenant de manière parfaitement autonome le système mis en place. Dans le domaine du cinéma comme dans tous les autres, le critère ultime de réussite de la Mission est de pouvoir disparaître.

Des fonds d'Etat bien placés

L'expérience d'accélération de la programmation dans les cinémas du Massif central n'a pas coûté cher à l'État au regard des résultats obtenus. Avec un million de francs de subventions, soit le coût d'une petite salle de cinéma, il a été possible de sauver un très grand nombre de petits exploitants. Pour parvenir à une telle « rentabilité » dans l'utilisation des fonds publics, il fallait se placer, non pas dans une logique d'assistance qui conduit à maintenir sans cesse l'aide de l'État, mais dans un processus qui consiste à placer l'argent de l'État là où il peut avoir un effet décisif, démultiplicateur et durable. En l'occurrence l'achat de copies 16 millimètres, qui ne pouvait être financée par personne d'autre durant la phase expérimentale de l'opération.

En conclusion de cette action sur le cinéma, l'un des membres de la Mission fait observer : « Si nous avions connus au départ tous les obstacles que nous allions rencontrer, nous ne nous serions jamais engagés dans cette aventure. Heureusement nous n'en étions pas conscients : c'est ce qui nous a permis de surmonter successivement toutes les difficultés et de réussir ». Cette remarque pourrait s'appliquer à bien des interventions de la Mission ! ■

LE CINÉMA DANS LA VILLE :

une responsabilité nouvelle pour les élus ?

Un phénomène nouveau prend corps depuis quelques années dans la Région Parisienne : la prise en charge par des collectivités locales — de façon plus ou moins directe — de salles de cinéma sous le label "Art et Essai".

Quelles en sont les raisons et la signification ?

FACE A UNE ÉVOLUTION RAPIDE...

Naguère, il y a 25 ans par exemple, dans beaucoup de villes de banlieue existaient des Ciné-Clubs ayant souvent une grande vitalité, fonctionnant, comme il se doit, sous la responsabilité d'Associations d'inspiration diverse et rattachés à des Fédérations Nationales. Malgré leurs nombreuses difficultés, certains de ces Ciné-Clubs continuent d'ailleurs de vivre et de poursuivre leur action propre. Dans la mesure où les municipalités avaient (et ont) une sollicitude réelle à l'égard de la vie de ces Ciné-Clubs, la valeur du cinéma comme instrument proprement culturel n'était (et n'est) donc pas absent de leurs préoccupations, d'autant moins que les services culturels municipaux comportent déjà souvent des activités de cinéma.

On peut cependant remarquer que cette dimension proprement culturelle du cinéma a mis du temps à entrer comme telle dans la réflexion d'ensemble sur l'action culturelle globale. En tout cas, c'était rarement à part entière comme lorsqu'il s'agissait des autres secteurs de la vie culturelle.

La modification rapide intervenue ces dernières années dans l'industrie du cinéma a bouleversé les données antérieures. La concentration des moyens à tous les niveaux, de la production à la distribution, les chaînes, l'apparition des complexes de salles, l'exploitation commerciale sous le signe accentué de la rentabilité ont non seulement fait disparaître une multitude de salles indépendantes et dispersées, mais ont aussi "désertifié" de larges secteurs géographiques et sociologiques. Dans des banlieues importantes de la Région Parisienne, il arrive qu'il n'y a même plus une seule salle commerciale de cinéma. Pour une multitude de gens, la possibilité réelle d'aller au cinéma se heurte donc à des obstacles nouveaux : éloignement des salles, prix des places sans cesse en hausse, extension du cinéma porno, dissuasion exercée par la télé, etc... La sortie familiale au cinéma est devenue de plus en plus rare et difficile, et pour des raisons qui ne tiennent pas qu'aux transformations des rapports familiaux...

... DES PROBLÈMES NOUVEAUX

C'est dans ces conditions — même si elles sont ici un peu trop brièvement esquissées — que des municipali-

tés en sont arrivées à se poser d'une façon nouvelle et plus ample la question de leur responsabilité à l'égard du cinéma et de son rôle culturel, l'absence du cinéma commercial contribuant du même coup à mettre en évidence l'absence du cinéma comme instrument de culture, comme art propre à ce temps dont les gens ont besoin, sont privés et qui compte dans la vie sociale d'une cité.

D'où la recherche de moyens pour combler cette carence et la dimension nouvelle de la réflexion sur le rôle du cinéma. En sont sorties diverses expériences et voies de solution ; en particulier l'extension du nombre de salles sous gestion plus ou moins directement municipale ou relevant d'organismes culturels à vocation large (Maisons de la Culture, M.J.C., Centres Culturels, C.A.C., etc...) avec des objectifs et un rôle convergent.

Le cinéma "Art et Essai", dans l'ensemble de la distribution cinématographique, est apparu et paraît souvent le plus propice à la création de ces salles malgré son caractère commercial qui, à divers égards, entre en contradiction avec les objectifs poursuivis par ces collectivités (et même avec ceux fixés statutairement aux salles d'Art et Essai).

Ces salles d'Art et Essai, relevant d'organismes culturels locaux, sont encore peu nombreuses. Leur vitalité et leur développement se heurtent à de multiples obstacles : elles n'ont ni statut particulier ni place reconnue, pas plus du point de vue de l'État que dans l'organisation professionnelle et commerciale du cinéma représentée par le C.N.C. et ses réglementations. Elles n'effacent pas le rôle des Ciné-Clubs ; elles conservent un public qu'on pouvait penser perdu pour le cinéma ; elles l'étendent souvent à de nouvelles couches sociales ; elles le diversifient par la mise en œuvre d'une animation ; elles recourent à des moyens humains et matériels professionnels ; elles ont le souci de montrer le cinéma qui se fait d'autant plus que leur critère d'activité n'est pas d'abord de caractère lucratif... Et elles répondent à des besoins que, là encore une fois, les collectivités locales se trouvent actuellement réduites à assumer seules.

C'est autour de ces considérations qu'une trentaine de villes de la Région Parisienne se sont trouvées représentées à l'initiative de Gennevilliers en Juin dernier pour une journée d'Étude en présence de Jack RALITE, vice-président de notre Fédération et rapporteur de la Commission du Cinéma à l'Assemblée Nationale. Le travail de réflexion se poursuit en vue d'élaborer une plateforme définissant une identité, des orientations et des revendications communes. En vue d'apporter aussi leur contribution au Congrès de Perpignan. Avec la conviction que ces problèmes ne sont pas propres à la seule Région Parisienne...

J. AUI NETTE

(FNCCC Informations - Sept. 1977. Fédé. Nat. des Centres Culturels Communaux)

EDITORIAL

(Cinéma/Public n°2 - mars 1983)

L'enquête lancée courant février par CINEMA/PUBLIC auprès des salles municipales et associatives permettra de situer avec précision la place occupée en 1983, dans l'industrie cinématographique, par la diffusion culturelle du cinéma à but non lucratif. Les résultats en seront publiés le 26 mars à Trappes, au cours de la journée organisée par CINEMA/PUBLIC. Il est possible, toutefois de faire connaître certains chiffres qui ont d'ailleurs été communiqués à M. le ministre de la Culture.

De mars 1977 à février 1983, les communes ont poursuivi ou entrepris un énorme effort financier pour que le cinéma vive dans les zones défavorisées :

— 200 millions de francs ont servi à construire ou rénover des salles,

— 500 millions de francs en ont assuré le fonctionnement.

C'est donc plus de 700 millions de francs en six ans qui ont été engagés par les collectivités locales pour la reconquête du public populaire abandonné par l'entreprise privée.

Une première enquête effectuée en 1981 par CINEMA/PUBLIC auprès d'une centaine de salles subventionnées par des communes avait fait apparaître les chiffres suivants, valable pour l'année 1980 :

— plus de 2 millions d'entrées,

— 10 millions de francs versés aux distributeurs de films,

— 3 millions de francs de participation au fonds de soutien à l'industrie cinématographique.

Il est raisonnable d'estimer que les résultats qui seront connus à Trappes le 26 mars dépasseront, et de beaucoup, les chiffres ci-dessus déjà éloquentes sur le « poids » économique que pèsent, dans l'industrie du cinéma, les salles municipales et associatives.

Le rapport sur « la modernisation ou la création de salles et la diffusion du film dans les zones défavorisées », présenté fin juin 1982 au ministre de la Culture par M. Jack Gajos, aujourd'hui directeur de l'Agence pour le développement régional du cinéma, confirme par ailleurs qu'il reste beaucoup à faire pour assurer la couverture

PARLONS CLAIR

du territoire en salles. Il précise en effet que : « près d'un Français sur deux est privé du spectacle cinématographique faute de salle proche de son lieu d'habitation ». Il confirme également que : « De 1970 à 1981, dans les unités urbaines de moins de 20 000 habitants, les fermetures (de salles) sont supérieures aux ouvertures ».

De cette situation d'abandon d'un Français sur deux, la toute puissante Fédération Nationale des Cinémas Français (F.N.C.F.) porte non seulement la responsabilité mais, mieux encore, la revendique fièrement.

Elle se plaint en effet à rappeler que le « parc de salles du cinéma français (est) le plus moderne et le plus dense du marché occidental ». Ainsi donc, l'étouffement de centaines d'exploitants indépendants, la soumission quasi totale de l'initiative privée aux impératifs de rentabilité financière dictés par les circuits détenteurs des capitaux, la miniaturisation des écrans et leur concentration dans un nombre toujours réduit de lieux de projection, l'augmentation du prix des places, la standardisation des films, tout cela serait à mettre à l'actif d'une « politique » qui a réussi par ailleurs à priver de cinéma un Français sur deux.

La F.N.C.F. parle clair : elle met en avant son « riche » bilan des années écoulées pour revendiquer la priorité sur les 45 millions de francs de subvention d'Etat gérés en 1983 par l'Agence pour le développement régional du cinéma et destinés à la création et à la rénovation de salles dans les zones défavorisées.

CINEMA/PUBLIC, à son tour, parle clair : les communes rurales, les ban-

lieues ouvrières, les villes moyennes aujourd'hui privées de cinéma le sont parce que les grands circuits en ont décidé ainsi. Or, des communes, des associations, mais aussi des entreprises privées encouragées et aidées par des subventions locales ont refusé cette décision. Grâce à elles, des dizaines de salles ont permis à des millions de spectateurs de retrouver, dans les meilleures conditions de confort, d'information culturelle et de prix, le plaisir du spectacle cinématographique.

CINEMA/PUBLIC, carrefour de toutes les initiatives d'origine publique de diffusion culturelle du cinéma, revendique, en leur nom, ce premier bilan, provisoire mais déjà riche, d'une politique de reconquête du public populaire. A l'heure où l'Etat s'engage à son tour dans cette politique d'intérêt national, CINEMA/PUBLIC affirme que l'aide des pouvoirs publics doit aller, en priorité, à tous ceux, collectivités locales, associations, exploitants privés, décidés à s'engager, en toute indépendance, dans une action à long terme tenue résolument à l'abri des « champions » de la rentabilité financière et aussi résolument attachée à développer sans cesse les rentabilités culturelles, artistiques et sociales de ce qui, le cinéma, doit devenir, enfin, un art plus qu'une industrie.

CINEMA/PUBLIC, au sein de l'Agence pour le développement régional du cinéma où il doit avoir sa place, fera clairement valoir ce point de vue.

Jacques PINTURAUULT.

2.2. PROMOTION EDUCATIVE ET CULTURELLE DU CINEMA

Si, pour la clarté de l'exposé nous avons traité à part de l'aspect géographique de la promotion du cinéma, nous n'avons pas pu faire abstraction de l'aspect qualitatif : faire revivre des salles à la campagne, dans les petites villes et dans les banlieues, oui, mais pour quelle programmation et avec quelle mise en valeur des films ? Nous arrivons ainsi au coeur du problème, rejoignant notre souci de base énoncé dans l'introduction, celui d'une véritable éducation populaire et d'un authentique développement culturel.

Cinéma à l'école

L'adjectif éducatif qualifiant le cinéma évoque d'abord le cinéma à l'école : on peut simplement projeter des films dits "éducatifs" illustrant les diverses matières du programme ou bien aborder le cinéma comme un langage à maîtriser permettant d'accéder à un patrimoine original et varié constitué sur plus de quatre vingts ans dans presque tous les pays du monde. L'important est l'attitude de l'enseignant. Même avec un film surtout destiné à illustrer un cours, comment juger de la valeur informative du document si l'on ignore comment il a été réalisé et comment il est structuré ? Avec tout film se pose donc la question du langage cinématographique. Mais de même qu'en littérature avec l'analyse de texte, devant un film on risque parfois de s'enfermer dans la technique et de ne pas aboutir vraiment à l'oeuvre elle-même. Nous retrouverons ce problème à propos des ciné-clubs (voir page 64)

Dès les années 1920, les Amicales laïques, rattachées à la Ligue de l'Enseignement, ont été parmi les promoteurs du cinéma "éducateur" organisé au service de la classe en liaison à l'échelon national avec le Musée pédagogique. On s'y intéressait aussi au cinéma pour lui-même.

Dans l'enseignement privé, la Fédération du cinéma éducatif, fondée en 1932 faisait un travail similaire.

Depuis la Libération, l'action pour le cinéma en milieu scolaire prend souvent la forme du ciné-club. Il existe même à Saint-Gratien (Val d'Oise) un ciné club au collège Jean Zay qui utilise des films en anglais pour l'apprentissage de la langue et la connaissance de la civilisation anglaise et américaine.

Le Ministère de l'Education nationale de son côté a tenté de faire une place au cinéma dans le monde scolaire. Le premier texte relatif à un "enseignement du cinéma" dans les établissements scolaires date de 1963. C'est une circulaire signée par le directeur général de l'organisation et des programmes scolaires.

Le texte (voir page 82) fait allusion aux ciné clubs et aux "résultats fort importants enregistrés à l'occasion des discussions qui suivent la projection des films". D'autres textes ont paru en 1977 et 1978 (page 82)

On connaît des initiatives qui ont fait une large place au cinéma en collège et lycée : au C.E.S. intégré dans le Centre Educatif et Culturel d'YERRES (Essonne), dans le foyer socio-éducatifs d'un lycée de Rouen et cela s'appelait Archimède Film, dans les écoles élémentaires et les établissements secondaires privés mais aussi publics du Finistère avec Film et Culture . L'Education au Film en milieu scolaire rejoint d'autres initiatives : formation d'ensemble à l'audio-visuel, opérations Jeune Téléspectateur Actif , activités para scolaires ou même extra scolaires comme celles des Ateliers Super 8 , ou les actions menées par des Maisons de la Culture en direction des enfants et des jeunes comme au Havre ou dans la Seine Saint Denis

Au ministère de l'Education, c'est une des tâches de la Mission d'Action Culturelle en milieu scolaire que de promouvoir des activités cinématographiques. Le Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP voir page 238) qui a pris la suite en 1976 de l'OFRATEME s'occupe des réalisations éducatives en Super 8 et 16 mm.

Il dispose d'une cinémathèque. Avec l'Institut National de Recherche Pédagogique (INRP) il patronne les Rencontres audiovisuelles de la rue d'ULM qui sont destinées prioritairement aux enseignants, élèves et étudiants et accueillent la Ligue de l'Enseignement, la Cinémathèque Universitaire, la Cinémathèque Française, l'Ecole Normale Supérieure et Saint-Cloud, le CNRS audiovisuel, etc...

Les Ciné-clubs

Pour une réalité et un vocable qui datent d'une soixantaine d'années on peut s'étonner que l'on parle d'essoufflement. Il semble que les Ciné clubs soient victimes de leur succès et que les cinémathèques, l'Art et Essai, les ciné clubs télévisuels et autres émissions aient repris avec des moyens considérables ce que le public cherchait antérieurement au ciné-club. Mais pour autant la démarche Ciné-club, la rencontre ciné-club, la formation ciné-club sont elles périmées ?

Sur les dix fédérations de ciné-clubs habilitées en 1965 (Arrêté du 3 mai, J.O du 19 juin) huit sont toujours actives en 1983 :

- Ligue française de l'Enseignement (UFOLEIS)
3, rue Récamier - 75007 PARIS - Tél. (1) 544.38.71
- Fédération Française des Ciné-Clubs (F.F.C.C.)
6, rue Ordener - 75018 PARIS - Tél. (1) 209.17.12
- Fédération Loisirs et Culture Cinématographiques (F.L.E.C.)
24, Bd Poissonnière - 76009 PARIS - Tél. (1) 246.65.36

- Fédération Film et Vie
24, rue de Milan - 75009 PARIS - Tél. (1) 874.79.41
- Coopérative Régionale du Cinéma Culturel (C.R.C.C.)
12, rue de Rome - 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 60.17.09
- Fédération Jean Vigo
8, rue Lamrck - 75018 PARIS - Tél. (1) 254.04.56
- Union Nationale des Inter Ciné Clubs (U.N.I.C.C.)
42, rue Cardinal Lemoine 75005 PARIS - Tél. (1) 354.35.91
- Fédération d'Associations de Ciné-clubs (F.A.C.)
78A rue de Sèvres - 75341 PARIS Cedex 07 - Tél. (1) 783.49.83

Nous donnerons quelques indications particulières sur chaque fédération dans la partie Intervenants (voir page 210 et suivantes). Ces huit fédérations agréées ont une instance de liaison interfédérale sans structure formelle ni personnalité morale propre dans le cadre de laquelle leurs représentants échangent des informations et se concertent sur leurs problèmes communs et leurs relations avec la profession cinématographique et avec les Pouvoirs Publics.

Une structure commune, la Coordination des fédérations de ciné-clubs (COFECIC) a été créée en 1979 pour négocier et réaliser l'acquisition des droits non commerciaux et pour faire exécuter les travaux techniques nécessaires (tirage de copies, sous-titrages) pour certains films intéressant toutes les fédérations.

Plusieurs fédérations ont créé leur propre agence de distribution commerciale et peuvent ainsi distribuer certains films à leurs membres, aux exploitants commerciaux et aux autres fédérations de ciné-clubs : la fédération Jean VIGO a CICLOP FILMS, l'UFOLEIS a CITE VOX, la FLEC a OCS FILMS et l'UNICC a UNICITE.

Les fédérations de ciné-clubs publient périodiquement le catalogue des films dont elles détiennent les droits non commerciaux. Ces films sont demandés non seulement par les ciné-clubs adhérents mais aussi pour des séances non commerciales organisées par des établissements publics et par des associations sans but lucratif. Les ciné-clubs de base perçoivent parfois assez mal la spécificité et les finalités profondes de la fédération à laquelle ils ont adhéré et se comportent souvent à son égard plus en clients qu'en associés.

Pour la première fois en 1983 un Festival International des Ciné-Clubs a été organisé du 9 au 16 mars à Poitiers avec la participation de près de cinquante pays. Le programme comporte :

Présentation de films inédits,
Confrontation de pratiques de diffusion,
Promotion du court-métrage et du film pour les jeunes et les très jeunes,
marché du film.

La fédération internationale des ciné-clubs, responsable du Festival est née à Paris dans l'immédiat après-guerre. Elle regroupe 76 fédérations nationales dans les cinq continents (toutes les fédérations françaises^{ne} sont pas membres de la fédération internationale). Elle ouvre à La Chaux de Fonds en Suisse, courant avril 1983, un Centre International de Documentation.

En France, on constate que divers éléments de la démarche des ciné-clubs ont été repris en dehors de la formule même : sélection de films de qualité, reprise de films anciens, mise en perspective par rapport à un auteur, à un pays, à un genre, présentation documentée, contacts avec les auteurs, les réalisateurs, les acteurs, les techniciens, organisation de débats. Avec les salles à gestion associative les ciné-clubs ne sont plus les seuls à ne pas avoir de but lucratif. Les problèmes des ciné-clubs rejoignent maintenant ceux de tous les partenaires privés et publics qui oeuvrent à la promotion éducative et culturelle du cinéma dans un combat pour rendre accessible au plus grand nombre un cinéma de qualité.

Les intentions de l'Etat à l'égard des ciné-clubs ont été énoncées par le Ministre de la Culture le 11 janvier 1983 dans la fiche n° 12 du dossier de sa conférence de Presse, définissant une politique d'animation cinématographique. On y oriente les ciné-clubs, organes associatifs du cinéma, vers les jeunes et le secteur scolaire, les actions de formation et la promotion de cinématographies difficiles (voir page 200).

Les textes reproduits page 85 et suivantes permettent de mieux situer le phénomène Ciné-club :

- 1° Le manifeste de la journée du 30 mars 1981 :
"six heures pour les Ciné-clubs" p. 85
- 2° Un historique des Ciné-clubs, tiré d'une brochure éditée par le Centre National de Documentation Pédagogique en 1980. p. 86
- 3° Les textes qui régissent la diffusion de la Culture par le film, c'est-à-dire les ciné-clubs. P. 90
- 4° Plusieurs extraits de la revue de l'UFOLEIS, de 1974 et 1977 sur l'animation en Ciné-club, le langage cinématographique et le fond et la forme. p. 91

Extraits du rapport
du Stage Ecole et Cinéma
Cannes 22-23 mai 1982
Ministère de l'Éducation Nationale
avec des Fédérations de Ciné-Clubs

IV - CINEMA ET ENSEIGNEMENT

EXPOSE INTRODUCTIF

Cet exposé a pour objet les relations entre l'enseignement et le cinéma.

Quelques points essentiels :

1) L'intérêt porté très tôt au film comme moyen d'enseignement (création d'une cinémathèque spécialisée au Musée pédagogique en 1921) et, en revanche, l'indifférence longtemps marquée par l'enseignement à l'égard du cinéma - art et culture : le mouvement ciné-club prend son essor dans les années 20, mais il faut attendre l'après 2ème guerre mondiale pour qu'il se développe dans le cadre scolaire (ciné-clubs de jeunes) ;

2) Ce développement entraîne alors une prise de conscience des enseignants : il n'est plus possible de négliger/mépriser le cinéma, d'enseigner Corneille et Molière et d'ignorer Eisenstein et Chaplin.

A l'ENS de St Cloud, au CIEP de Sèvres, dans les CRDP, dans les mouvements pédagogiques (Freinet, CRAP), cette prise de conscience se développe, prend forme (l'intervenant cite des textes issus de journées d'études du CIEP de Sèvres, en 1949, (textes qui sont toujours actuels), et aboutit notamment à la création d'une Association pour la promotion du cinéma dans l'Université (1956).

Le Président de cette association inspire la circulaire ministérielle du 31 mai 1963 relative à l'enseignement du cinéma, (circulaire Capelle), circulaire qui définit des objectifs, esquisse des moyens d'action et met en évidence la nécessité d'une formation des professeurs ainsi que d'une collaboration avec les fédérations de ciné-clubs.

3) La place accordée au cinéma dans les programmes d'éducation artistique des classes de 6ème et 5ème (1977) et de 4ème et 3ème (1978) est bien en deçà des objectifs définis en 1963.

Cependant les expériences menées et encouragées dans le cadre des 10 %, des PACTES et des PAE... montrent que le cinéma peut occuper une place essentielle dans les stratégies et dans les pratiques pédagogiques, si l'on ne se contente pas de l'"Utiliser" (choix des films sous le seul angle thématique), mais si l'on s'intéresse aussi à sa spécificité et à sa richesse expressives.

4) Alors qu'il est de plus en plus fréquemment fait référence au cinéma (textes, photos) dans les manuels scolaires, alors que les sujets du baccalauréat impliquant des connaissances cinématographiques sont de plus en plus nombreux (*), il est surprenant que le "7ème Art" n'ait pas encore été véritablement pris en compte par/dans l'enseignement. Sauvegarder le plaisir que procurent les films, l'imaginaire dont ils sont porteurs ne saurait empêcher qu'ils soient aussi objets d'étude.

Des propositions sont nécessaires. Lesquelles ?

TRAVAUX DE LA COMMISSION

1) S'appuyant sur l'exposé introductif et sur leurs propres expériences, plusieurs participants déplorent la médiocrité de la place faite officiellement au cinéma dans l'enseignement. Certes les initiatives pédagogiques sont nombreuses, mais elles sont le fait de professeurs cinéphiles, le plus souvent liés à une fédération de ciné-club, et surtout elles dépendent pour une grande part du bon vouloir d'un chef d'établissement du soutien d'un IPR.

La place considérable occupée par le cinéma dans les loisirs des jeunes (***) rend impérative sa prise en compte dans l'enseignement.

2) Sous quelle forme ? sous celle d'une nouvelle discipline, avec des programmes et des horaires ? Ces participants manifestent la plus grande réserve à l'égard d'une semblable hypothèse. On se refuse en particulier à envisager que le cinéma soit "traité" comme l'a été la littérature (histoire découpée en tranches, méconnaissance des oeuvres, utilisation systématique de morceaux choisis, etc...).

3) De ce point de vue, l'expérience des ciné-clubs semble à la fois positive et insuffisante.

Positive parce qu'elle place l'élève en présence de l'oeuvre, sans filtre didactique susceptible de briser le plaisir et l'émotion qui naissent de ce contact.

Insuffisant parce que l'étude de l'oeuvre, dans le cadre du ciné-club, est seulement esquissée.

.../...

(*) Cf l'étude parue dans le Bulletin de l'AAPPEC, n° 4, oct.nov.déc. 1981, Montpellier

(**) Les jeunes assurent 49 % des entrées dans les cinémas (statistiques du CNC et enquête du Centre d'études des supports publicitaires).

4) D'autres initiatives se sont fait jour et notamment la collaboration avec les salles d'art et d'essai.

Sur ce point, Christine Letzgas, Direction des salles Alpha à Schiltigheim dans la banlieue de Strasbourg rend compte d'une expérience de collaboration avec l'enseignement qui bénéficie du soutien du rectorat et du CRDP.

D'autres exemples de ce genre sont rapportés.

Cependant, ce type de collaboration n'est pas sans inconvénients : prix des places, déplacement des élèves, etc...

5) Il est donc indispensable de prévoir une véritable insertion du cinéma dans l'enseignement.

Cette insertion pose de nombreux problèmes : place dans le temps scolaire, obtention des films, achat de "classiques" par la cinémathèque de l'enseignement public, inadaptation des locaux scolaires aux projections...

Sur le plan pédagogique, il ne peut s'agir que :

- d'un travail suivi, et non ponctuel ;
- d'un travail mené en interdisciplinarité.

Ce travail pourrait s'intégrer dans un ensemble plus vaste, dans lequel on distinguerait trois niveaux : la classe, le ciné-club, l'association socio-éducative.

Un préalable est rappelé : la formation des professeurs.

6) Les participants émettent quelques voeux auxquels il semble possible de donner une suite immédiate.

Ils souhaitent que le Ministère organise à nouveau un stage en 1983.

Ils souhaitent également :

- que la cinémathèque de l'enseignement s'ouvre plus largement aux films utilisables pour un enseignement du cinéma (films sur le cinéma, "classiques"...))

- que le CNDP (et sur le plan régional, les CRDP) apporte son aide à la confrontation entre les expériences pédagogiques d'enseignement du cinéma (édition de documents rassemblant ces expériences, organisation de rencontres régulières entre les professeurs etc...)

Jacques CHEVALIER

Extraits du rapport
du Séminaire École et Cinéma
Maison de la Culture de Brest, 9.11 Déc. 1982
Ministère Éducat. avec FFCC et VFOFIS

PRESENCE DU CINEMA A L'ECOLE

Organisé par le Ministère de l'Éducation Nationale :

Mission de l'Action Culturelle et des Cultures et Langues Régionales,
Mission des Techniques Nouvelles, de l'Innovation Pédagogique et de la
Formation

Avec la collaboration de la

Fédération Française des Ciné-Clubs,
L'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son

un colloque sur le thème du rôle et de la place de l'expression
cinématographique dans la formation des enseignants s'est
déroulé les 9, 10 et 11 décembre 1982 à la Maison de la Cul-
ture de Brest.

La préparation du Séminaire, son organisation et la rédaction
du présent compte rendu ont été assurés par Karine MICHEL-PAULSEN (MACCLR)
et Marion DUCARRE (MITIF).

Une aide importante lors de la préparation a été apportée par les
deux Fédérations de ciné-clubs en la personne de Jean Claude DUPONT et
Jacques PETAT et par Annette BON (Centre National de Documentation Pédago-
gique) ainsi que Marc VERNET (Institut National de la Recherche Pédagogique)
et Guy GAUTHIER (Ligue de l'Enseignement).

La Maison de la Culture de Brest a assuré la logistique de l'ensemble
des travaux.

Ce séminaire a regroupé environ une cinquantaine de participants,
enseignants, spécialistes du cinéma à l'école et des questions audiovisuel-
les (cf. liste des participants).

Il fait suite à un colloque organisé à l'intention des enseignants
du secondaire, par le Ministère de l'Éducation Nationale (Mission de
l'Action Culturelle et des Cultures et Langues Régionales et Service
d'Information), avec sept fédérations de ciné-clubs, qui s'est tenu à
Cannes, du 20 au 23 mai 1982.

Le séminaire de Brest s'est déroulé sous différentes formes :
exposés (Melle ETEVE et M. GAUTHIER) suivis d'une discussion, débats
généraux, visionnement de films (avec l'intervention de M. DOUCHET),
travaux en commissions suivis de synthèses, bilan de clôture (cf. le
programme des journées).

Les lignes de forces suivantes se dégagent des travaux :

1. La nécessité d'un texte légitimant le cinéma à l'école

En l'absence d'une réglementation cohérente dans ce domaine
(cf. intervention de Melle ETEVE et liste des textes officiels), ce texte
tenant compte des expériences d'éducation au cinéma déjà réalisées pourrait
fournir un espace de liberté permettant une généralisation progressive,
fondée sur le volontariat.

Cette éducation au cinéma deviendrait une partie spécifique d'une
initiation à l'audiovisuel.

2. Les approches possibles

S'il n'a pas semblé opportun de faire du cinéma une discipline d'enseignement, il est apparu nécessaire de prévoir pour le cinéma un ensemble de dispositions portant sur les lieux d'enseignement, la définition de plages horaires, la formation des enseignants et la participation des professionnels et des universités à la formation.

3. L'éducation au cinéma

Le cinéma est à la fois un art en soi utilisant des matériaux propres, porteur d'une histoire spécifique, ayant donné lieu à des discussions théoriques particulières, entretenant des relations complexes avec d'autres formes artistiques (peinture - théâtre - musique - littérature - arts plastiques) et aussi un véhicule "médiatique" intéressant plusieurs disciplines scolaires et pouvant, de ce fait, se constituer en tant qu'outil pédagogique transdisciplinaire. Cette dualité entraîne 3 constatations essentielles :

- a) L'impossibilité de constituer le cinéma comme discipline d'enseignement dans le système éducatif,
- b) la nécessité d'éduquer au cinéma en tant que tel pour qu'il puisse être utilisé de façon pertinente en tant qu'outil pédagogique,
- c) à la fois autonome et transdisciplinaire le cinéma apparaît comme un champ privilégié d'ouverture du système éducatif au monde professionnel et d'initiation fondamentale au fonctionnement des media.

4. Le cinéma, plus que tout autre secteur du champ audiovisuel est l'occasion d'une ouverture de l'école sur l'extérieur, conçue comme un enrichissement réciproque.

C'est la position notamment du secteur des fédérations de ciné-clubs, qui souhaitent elles-mêmes une redéfinition de leurs rapports avec le Ministère de l'Education Nationale (et plus globalement du secteur associatif culturel).

Les avis sont plus partagés en ce qui concerne l'opportunité d'un travail avec le secteur cinématographique commercial tout en retenant l'idée que la salle de cinéma est le lieu le plus approprié d'étude. La question de l'accès aux films pour le monde scolaire impose que soit négocié, avec le Ministère de la Culture, un aménagement de la réglementation actuelle du cinéma non-commercial.

5. La formation des enseignants

La formation initiale ne doit s'adresser, de même que la formation continue, qu'aux seuls enseignants volontaires, généralement regroupés en équipes sur des projets pédagogiques précis (cf. rapports des commissions sur la formation).

6. Les participants insistent sur le fait qu'il ne peut exister un modèle unique régissant l'enseignement du cinéma, ni un "schéma universel de formation" avec des contenus de formation rigides.

Diverses lectures du film ont été proposées, divers modes d'analyse ont été suggérés (cf. notamment l'intervention de M. GAUTHIER "Que faire de la théorie du cinéma dans la pratique pédagogique ?" et l'intervention de M. DOUCHET à partir de l'analyse de "la cinquième victime" de Fritz Lang).

L'idée de stratégies complémentaires en matière d'explication des films doit être retenue, en mettant un accent tout particulier sur la fonction pédagogique du dialogue avec l'élève et sur la nécessité de disposer "d'animateurs", professionnels du cinéma, appartenant ou non à l'Education Nationale.

De même, la question des types de films à proposer aux élèves (chefs d'oeuvre, films grand public, films récents, films anciens) a été abordée ainsi que celle portant sur l'utilisation de supports explicatifs comme la vidéo ou les textes sur le cinéma.

EN CONCLUSION

L'enseignement du cinéma a toute sa place dans les activités mises en oeuvre par l'institution éducative.

Il existe aujourd'hui :

- . des corps de doctrine permettant des approches différenciées en matière d'analyse ;
- . un ensemble de pratiques allant du simple ciné club d'établissement à l'approche plus riche et plus novatrice des projets d'action éducative (PAE) ;
- . des hommes ressources à même de démultiplier la formation. (ces personnes ressources étant à la fois dans l'institution éducative au sens strict comme le réseau CNDP/CRDP/CDDP, au sens large, les universités, dans le secteur associatif comme celui de la Ligue de l'Enseignement UFOLEIS/OROLEIS, dans la Fédération Française des ciné-clubs et dans le secteur professionnel, voire dans le secteur commercial -art et essai, maisons de la culture-).

Pour aller plus avant, il est proposé :

1. D'actualiser les textes en vigueur, de façon à légitimer les activités existantes et à préciser les dispositifs possibles (PAE) pour une extension possible ;
2. de préciser, en liaison avec le Ministère de la Culture (CNC) et les fédérations de ciné clubs, les conditions d'accès aux documents ;
3. de veiller à ce que chaque programme académique de formation (PAF) propose une offre de formation basée sur la mise en oeuvre des ressources humaines internes et externes au système éducatif.

La rencontre, prévue à Cannes en 1983, pourrait être centrée sur l'étude précise de la mise en oeuvre, dans quelques académies volontaires, d'un dispositif de formation (PAF) et d'actions (réseau de PAE).

Jacques BOULENC.

Jean VALERIEN.

RAPPORTS ENTRE ENSEIGNEMENT ET AUDIOVISUEL A TRAVERS LES TEXTES OFFICIELS

La politique du Ministère de l'Education Nationale concernant l'audiovisuel se situe principalement de 1948 à 1977 et concerne : le cinéma, la télévision, l'enseignement des arts plastiques.

Elle s'exprime par le canal du bulletin officiel ou par celui du courrier direct adressé aux Recteurs, Inspecteurs d'académie, etc... notamment pour l'expérience de l'Initiation à la Communication Audiovisuelle (ICAV) et du Jeune Téléspectateur Actif (JTA) ainsi que par la voie des "objectifs, horaires, programmes, instructions".

Après une phase de reconnaissance du cinéma comme art et culture en 1963, et une période d'équipement des établissements scolaires en téléviseurs de 1965 à 1970, une relative absence de textes frappe en matière d'audiovisuel. Il faut attendre 1977 pour voir apparaître l'audiovisuel dans les programmes.

Pourtant, parallèlement, le nombre de sujets au baccalauréat concernant le cinéma ou les oeuvres cinématographiques augmente en même temps que se développe sa présence dans les manuels scolaires.

CINEMA

1948 Un texte essentiellement administratif, dont l'esprit a été inspiré par le mouvement des ciné-clubs, permet d'organiser concrètement des cercles d'études du cinéma, dans le cadre des activités dirigées.

Ils comprennent des débats, des exercices pratiques (prise de vues, montage) et intègrent dans la bibliothèque de l'établissement des ouvrages sur le cinéma.

Parallèlement, une circulaire prévoit l'obtention de subvention pour l'achat d'appareils de projection et une autre les relations avec les exploitants.

1952 Prêt et aide aux enseignants et aux chercheurs qui désirent tourner des films éducatifs.

Création de la Cinémathèque Centrale de l'enseignement et de cinémathèques associatives.

Achat et location de films par les établissements scolaires.

1954 Réaction administrative au développement des achats "sauvages" sous la forme de deux circulaires (31 mars et 2 juin 1954).

1963 La circulaire du Recteur Capelle prévoit l'enseignement du cinéma, pour lutter contre "l'influence subie" par la jeunesse.

Il s'agit, à travers l'étude des grandes oeuvres cinématographiques, de renouveler méthodes et contenus.

L'exemple est pris sur les ciné-clubs qui contribuent à développer le sens critique, à apprécier la valeur esthétique et psychologique des grandes oeuvres en même temps qu'ils permettent l'étude du langage cinématographique.

Des stages sont organisés avec Jeunesse et Sports, l'IPN, le CIEP de Sèvres, le CAV de St Cloud et l'Association pour la promotion de la culture cinématographique.

TELEVISION

1958 Utilisation de la télévision scolaire, dont la contribution à l'enseignement ne sera effective "que dans la mesure où elle sera intégrée aux activités scolaires et utilisée comme un moyen de documentation par les professeurs".

Apparition sous forme positive de difficultés :

- . rapport de l'émission au degré d'avancement de la classe,
- . problèmes de locaux et d'horaires.

1959 Rappel et difficultés :

- . information préalable des professeurs,
- . parc d'appareils de télévision à développer.

Instruction de 1963

La télévision scolaire se tourne vers les jeunes professeurs, les maîtres auxiliaires pour combler les lacunes de la formation des enseignants.

La documentation écrite s'affine.

Les émissions documentaires sont conçues comme des illustrations des programmes.

Un contrôle des résultats est prévu par l'Inspection Générale, dans une perspective expérimentale.

Circulaire 1963

Toujours liée à la crise du recrutement, la télévision y est définie comme un moyen moderne d'expression efficace qui peut aider les jeunes professeurs, mais aussi aider à se renouveler les professeurs de grande expérience.

Circulaire 1964

Réaffirme l'éloge du médium, élargit les objectifs : enseignement pour les classes mais aussi les élèves isolés et les travailleurs, situe le maître comme "meneur de jeu".

Note de 1972

sur l'équipement de circuits fermés de télévision pour la formation des maîtres.

Pour la première fois, il est fait mention des modifications sociales liées à ce moyen : 1ère mention des "technologies éducatives" qui sont intégrées dans des modifications plus vastes (méthodes, formation).

Objectifs :

- . confrontation pédagogique,
- . micro enseignement,
- . études du comportement,
- . appropriation des moyens techniques.

Question de l'équipement d'unités mobiles qui ont été intégrées dans les CRDP.

Rien, au total, sur la télévision grand public.

L'EDUCATION ARTISTIQUE

Dans les horaires, objectifs, programmes, instructions.

Circulaire du 29 avril 1977

Ressources audiovisuelles et éducation artistique

. audiovisuel comme support de connaissances, approche encyclopédique des autres arts,

. audiovisuel comme objet de réflexion.

Pour lutter contre la fascination qu'exercent le son et l'image, une attitude active s'impose, qui demande des efforts et en particulier ceux du maître :

"ces conditions remplies, toute image pourra être expliquée en classe comme un langage non littéraire"...

. audiovisuel comme moyen d'expression personnelle :

Ne pas se borner à "consommer" mais "faire".

Méthode progressive :

- . manipuler les projecteurs,
- . manipuler les caméras,
- . s'enregistrer pour se mesurer et se connaître,
- . travailler en groupe pour une création originale.

A L'ECOLE MATERNELLE

Les images sont le plaisir et la joie des enfants qu'elles séduisent par leurs couleurs à partir de livres illustrés de la bibliothèque, plusieurs messages sont possibles selon le niveau de lecture :

- . représentation analogique de la réalité,
- . récit illustré,
- . lecture fantasmatique.

A L'ECOLE ELEMENTAIRE

1977 Cycle préparatoire

- . activités de production, individuelles ou collectives,
- . attention portée à ce qui est produit,
- . initiation à la lecture de l'image, y compris dans le domaine de l'audiovisuel.

1978 Cycle élémentaire

Activités d'éveil à dominante esthétique.

Domaine des créations plastiques à propos d'un document :

- . dégager les caractéristiques,
- . s'interroger sur les relations entre intentions et constats,
- . s'essayer à des réalisations analogues.

1977 Classes de 6ème et 5ème Le Cinéma

A partir de courts métrages sur la naissance du cinéma :

- . faire faire des exercices pratiques de décomposition et de reccmposition du mouvement, . introduire la notion de genre, avec la photo d'abord,
- . amener à la réalisation, recherche des musiques d'acccmpagnement.

Classes de seconde, première, terminale

Lecture et utilisation de l'image : des activités d'analyse et de manipulation placent l'élève en situation de récepteur, d'émetteur et d'émetteur récepteur.

Possibilité de déconstruction de fonctionnement, de détour de sens.

A la suite de cet exposé, un participant remarque que les périodes de "vide textuel" sont aussi des périodes d'intégration et d'équipement.

En effet, les documentalistes sont invités à réaliser avec les élèves des carnets d'accueil sous forme de diaporamas, films 8 mm, Super 8 (circulaires 15.07.1975 et 7.07.1976).

Bien que les textes sur les Projets d'Activités Educatives et Culturelles (P.A.C.T.E), puis sur les Projets d'Actions Educatives (P.A.E) ne fassent pas mention expresse du cinéma (circulaires 289 du 11.09.1979, 215 du 27.05.1980, note de service 305 du 24.08.1981), de nombreux projets montrent que dans les établissements scolaires, le cinéma a une place importante.

Christiane ETEVE

TEXTES OFFICIELS

I . CINEMA NON COMMERCIAL

Centre National de la Cinématographie : décret du 28 décembre 1946.

Règlementation du secteur non commercial de la cinématographie : arrêté du 6 janvier 1964 (BO No 5 du 30.01.1964).

Secteur non commercial de la cinématographie : décision réglementaire No 50 du 9 juin 1964 (BO No 18 du 13.05.1965).

Délivrance des visas de contrôle aux films destinés à des représentations non commerciales et aux films publicitaires : arrêté du 30 juillet 1964 (BO No 18 du 13.05.1965).

Habilitation à diffuser la culture par le film : instruction du 19 octobre 1964 (BO No 18 du 13.05.1965) et instruction du 3 mai 1965 (BO No 25 du 01.07.1965).

Application du statut du cinéma non commercial : circulaire No 66.97 du 3 juin 1966 et circulaire No 68.477 du 8 mars 1968.

Cinémathèques régionales

Diffusion des films par les centres régionaux de la Jeunesse et des Sports : arrêté du 30 décembre 1954 et circulaire du 13 janvier 1955.

II CINEMA ET PROJECTION FIXE

Distribution des films

Cinéma scolaire de l'académie de Paris : circulaire du 3 février 1948.

Subvention pour acquisition d'appareils de projection fixe et d'appareils cinématographiques d'enseignement : circulaire du 18 mars 1948.

Locaux scolaires utilisés par des exploitants professionnels : circulaire du 1er juillet 1948.

Production et acquisition des films d'enseignement par le Ministère de l'Education Nationale ; acquisition des films d'enseignement par les établissements scolaires ; régime de distribution des films par les cinémathèques de prêt : instruction du 30 janvier 1952.

Achat de copies de films : circulaire du 31 mars 1954.

Fourniture de films cinématographiques aux lycées et collèges : circulaire du 2 juin 1954.

Cinémathèque centrale de l'enseignement : abonnements, locations : instruction 74 118 du 26 mars 1974 (BO No 14 du 04.04.1974).

Enseignement du cinéma

Enseignement du cinéma : circulaire du 31 mai 1963 (BO No 24 du 13.06.1963).

III ENSEIGNEMENT PAR RADIO ET TELEVISION

Utilisation de la télévision scolaire (second degré) -: circulaire du 21 juillet 1958 et circulaire du 10 juillet 1959 (BO No 25 du 30.07.1959).

Premier cycle : circulaire du 25 janvier 1964.

Emissions de radio et de télévision scolaires pendant l'année 1963-1964 : instruction du 14 juin 1963 (BO No 25 du 20.06.1963) et circulaire du 14 juin 1963 (BO No 25 du 20.06.1963).

Equipement des écoles primaires en postes de radio à modulation de fréquence : circulaire 66 433 du 13 décembre 1966 (BO No 48 du 22.12.1966).

Recommandation relative aux circuits fermés de télévision pour la formation des maîtres : note du 10 janvier 1972 (BO No 6 du 10.02.1972).

IV HORAIRES OBJECTIFS - PROGRAMMES - INSTRUCTIONS

L'école maternelle, représentations iconiques	:	1977
Contenus de formation à l'école élémentaire	:	
cycle préparatoire		1977
cycle élémentaire		1978
Classes de 6ème et 5ème : éducation artistique (cinéma)	:	Arrêté du 17.03.1977
Ressources audiovisuelles et éducation artistique	:	Circulaire 77-165 du 29.04.1977
Enseignements artistiques des classes de seconde, première, terminale	:	Arrêté du 1.10.1973

V AUDIOVISUEL ET CENTRES DE DOCUMENTATION ET D'INFORMATION

Coordination des responsabilités à l'égard des CDI : circulaire 75.119 du 12 mars 1975.

Tâches des responsables des CDI rentrée 1975 : circulaire 72.242 du 15 juillet 1975.

Tâches des responsables des CDI rentrée 1976 : circulaire 76.223 du 7 juillet 1976 (BO No 29 du 27.07.1976).

Fonctions des responsables des CDI : circulaire 77.070 du 17 février 1977.

VI PACTE ET PAE

Projets d'activités éducatives et culturelles relevant de l'autonomie pédagogique des établissements du second degré :

Année scolaire 1979 1980 : circulaire 79.289 du 11 septembre 1979 (BO No 35 du 20.09.1979).

Année scolaire 1980 1981 : circulaire 80.215 du 27 mai 1980 (BO No 21 du 29.05.1980 et BO No 24 du 19.06.1980).

Projets d'actions éducatives

Année scolaire 1981 1982 : note de service 81.305 du 24 août 1981 (BO No 31 du 03.09.1981).

Année scolaire 1982 1983 : note de service 82.249 du 11 juin 1982 (BO No 22 du 17 juin 1982).

LE CINÉMA DANS L'ENSEIGNEMENT

Circulaire du 31 mai 1963

Le premier texte relatif à un « enseignement du cinéma » dans les établissements scolaires est une circulaire du 31 mai 1963, signée par J. Capelle, directeur général de l'organisation et des programmes scolaires. On notera, dans ce texte, l'allusion aux ciné-clubs et aux « résultats fort importants (...) enregistrés à l'occasion des discussions qui suivent la projection des films ».

Parmi les influences que subit actuellement la jeunesse du fait des progrès techniques, une des plus considérables paraît être celle du cinéma. Bien qu'elle reste encore écartée de nos programmes, la connaissance critique des grandes œuvres cinématographiques ne peut qu'accroître utilement l'action éducative et culturelle de notre enseignement en lui apportant un renouvellement des contenus et des méthodes.

Déjà, dans les établissements où existent des ciné-clubs, des résultats fort importants ont été enregistrés à l'occasion des discussions qui suivent la projection des films. Elles permettent aux animateurs de ces réunions, après une libre confrontation des opinions des jeunes spectateurs, de faire appel à leur sens critique.

L'utilité de semblables séances est double. Elles donnent tout d'abord aux élèves l'entraînement nécessaire pour apprécier exactement la valeur esthétique et dramatique des films par rapprochement avec des œuvres littéraires et artistiques similaires. En outre, l'analyse psychologique des œuvres projetées et de leurs incidences sociales doit conduire les élèves à réfléchir sur la valeur humaine de ces spectacles.

J'appelle, cependant, votre attention sur la nature de l'enseignement du cinéma. Il ne s'agit pas en effet d'un cours supplémentaire de littérature par l'image, mais d'une explication des moyens techniques utilisés pour exprimer certains thèmes. Cette étude portera sur les conditions matérielles de réalisation des films, les prises de vues et les montages de films, le langage et les moyens d'expression employés, l'histoire du cinéma et ses différents genres, ses rapports avec les autres formes d'art, etc.

Dans les cas exceptionnels où les ciné-clubs ne pourraient pas subvenir à leurs besoins, les chefs d'établissement qui auront organisé un foyer socio-éducatif auront la faculté de solliciter l'aide du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports.

La circulaire n° 1002 du 13 mars 1962 assimile, en effet, ces foyers aux associations d'éducation populaire et, à ce titre, le Haut-commissariat est autorisé à leur accorder l'aide financière prévue par le décret du 6 janvier 1959, article 47 et la circulaire subséquente du 21 mars 1959. Je vous signale au surplus que des rémunérations pour heures d'activités dirigées peuvent être accordées aux maîtres qui acceptent d'assurer l'organisation et le fonctionnement de ces différents clubs de formation cinématographique.

Des journées d'études et des stages sont organisés par le Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports ainsi que par l'Institut pédagogique national avec le

concours du Centre international d'études pédagogiques de Sèvres, du Centre audio-visuel de Saint-Cloud et de l'Association pour la promotion de la culture cinématographique dans l'Université. Ils s'adressent à tous les éducateurs soucieux d'utiliser au mieux les possibilités offertes par cette technique d'enseignement et de culture.

Tous renseignements relatifs au matériel de projection, aux films et à l'équipement des établissements peuvent être demandés à l'Institut pédagogique national et à ses centres régionaux ou aux services départementaux du Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports.

Les dirigeants des ciné-clubs s'adresseront utilement pour les renseignements de caractère général à l'Association des professeurs pour la promotion de la culture cinématographique dans l'université (1, rue Léon-Journault, à Sèvres, (Seine-et-Oise), ou à l'une des fédérations de ciné-clubs agréées par le Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports.

Arrêté du 17 mars 1977

Cet arrêté, paru au *B.O.* du 24 mars 1977, définit les nouveaux programmes des classes de sixième et de cinquième en ce qui concerne les arts plastiques.

Le dernier chapitre du texte est consacré au cinéma, dont on notera qu'il est ainsi, pour la première fois en France, présent dans des programmes scolaires.

A partir du visionnement de courts métrages sur la naissance du cinéma, faire faire aux élèves dès la première année de collège des exercices pratiques de décomposition et recomposition du mouvement.

Introduire la notion de genre (documentaire, fiction, etc.) à propos de films, d'émissions de télévision.

Faire pratiquer des exercices d'apprentissage technique (jeux à partir de photos, d'affiches, de bandes dessinées, de spots, de posters...) pour faire saisir la structure de l'image, par là, ses limites et son pouvoir.

Expliquer, avec des exemples pratiques, comment se fait un film (synopsis, script, découpage, travelling, cadrage, truquage, mixages...) en indiquant les différents procédés de fabrication, etc.

Avec la photo d'abord, amener progressivement l'enfant à la réalisation personnelle (petits films de deux à trois minutes, muets et continus).

Rechercher des musiques d'accompagnement de certaines séquences; commenter bruitages et musique d'œuvres réelles.

Initiation concrète aux problèmes de sonorisation, enregistrements au magnétophone (commentaire « off », dialogues, etc.).

Commentaires simples de films célèbres, à la portée des élèves, et sur lesquels ils pourront s'exprimer d'eux-mêmes.

Circulaire n° 77-165, du 29 avril 1977

Cette circulaire parue au *B.O.* du 9 juin 1977, définit les objectifs de l'éducation artistique dont les programmes sont présentés dans l'arrêté du 17 mars 1977. Elle expose également des « Instructions » qui comportent, en annexe, un texte intitulé « Ressources audio-visuelles et éducation artistique ».

I. - L'audio-visuel comme support de connaissances

Le mot « connaissance » doit être ici entendu dans son sens le plus large. Le disque « donne à entendre » un chant, une musique. La photographie « donne à voir » un visage, un paysage. Le cinéma donne tout ensemble à voir et à entendre un documentaire, une histoire vraie, une création imaginée.

Le matériel audio-visuel est de plus en plus économique et maniable, de par sa généralisation et sa miniaturisation. On peut l'utiliser partout et le transporter partout, au bénéfice de petits groupes comme à celui de plusieurs centaines de personnes.

Sur le plan de la qualité même de la vision ou de l'audition, ses avantages sont souvent notables. Certes, rien ne remplace la visite à une exposition de peintures ou l'assistance à un récital. Mais la photographie peut mettre en évidence tel détail de dessin ou de couleur que la vision directe ne permettait pas d'apercevoir. Grâce au disque ou à la bande magnétique on parfait l'écoute, en la répétant à loisir, de tel fragment de concerto, de tel mouvement d'une symphonie.

L'audio-visuel autorise une approche pour ainsi dire « encyclopédique » de tous les arts dans le temps et dans l'espace, qu'il s'agisse d'un chant grégorien ou d'une œuvre d'Armstrong, d'une sculpture d'aujourd'hui ou d'un bas-relief maya. Chacun peut ainsi se constituer, pour reprendre l'expression d'André Malraux, son propre « musée imaginaire ».

Il convient enfin d'ajouter que certains moyens audio-visuels, comme par exemple la photographie et surtout le cinéma, sont porteurs, non seulement du contenu culturel qui leur est confié, mais encore de leur propre signification en tant qu'arts.

II. - L'audio-visuel comme objet de réflexion

Il est malheureusement certain que dans notre civilisation contemporaine le son et l'image exercent une sorte de fascination qui fait qu'on les absorbe très souvent de façon passive. Les descriptions d'une telle passivité abondent, et l'audio-visuel en a subi, dans les milieux pédagogiques, un réel discrédit.

C'est oublier que l'audio-visuel peut au contraire être l'occasion d'une considérable activité réflexive et critique de la part d'élèves même très jeunes, à condition que le maître soit lui-même disposé à cette attitude d'effort, ce à quoi devra l'aider sa formation technique, psychologique et pédagogique. Ces conditions remplies, toute image pourra être expliquée en classe comme un langage non littéraire, d'un point de vue formel, intellectuel, esthétique, sociologique, etc. Les sons pourront être identifiés, comparés, confrontés, de la même manière et dans une même intention sémiologique.

C'est ainsi que l'éducation esthétique, s'appuyant sur une fréquentation critique des moyens audiovisuels, deviendra véritablement une éducation par l'art, en permettant à l'élève de se prémunir contre les agressions quotidiennes qu'il subit, dans les domaines de la publicité, de la politique ou de la vie sociale, de la part de la presse, de la télévision, du cinéma. L'éducation esthétique donnera à l'enfant, c'est-à-dire à l'homme qu'il sera bientôt, une chance supplémentaire de contrôle du monde où il vit, de maîtrise de soi-même, en fin de compte de liberté.

III. - L'audio-visuel comme moyen d'expression personnelle

Les élèves apprendront à manipuler eux-mêmes le matériel d'utilisation des media constitué par l'électrophone, le projecteur de diapositives, le projecteur de films. Il est inutile de dire à quel point cet apprentissage contribuera à leur formation manuelle et technique.

Puis on les initiera à l'usage du matériel de production représenté par le magnétophone, la caméra photographique, la caméra cinématographique, etc. Ils ne se borneront plus à « consommer » de l'audio-visuel, mais ils se mettront à en « faire ». C'est ainsi qu'ils prendront en charge, au moins partiellement, la réalisation de certains documents nécessaires à leur travail. C'est ainsi, également, qu'ils découvriront la possibilité de s'exprimer eux-mêmes par des sons et par des images.

C'est sur ce dernier point, relatif à l'expression et, dans les meilleurs cas, à la création individuelle ou collective, qu'il convient ici d'insister. Dans le domaine sonore, l'élève commencera très simplement par enregistrer sa propre voix, ou un air qu'il chantera, ou une poésie qu'il dira. Il apprendra ainsi à se mesurer, à se connaître mieux. Puis ces enregistrements pourront mettre en cause un groupe de camarades qui se répartiront les tâches en « ateliers », qui organiseront et élaboreront quelque chose de nouveau dont ils percevront l'originalité en ayant la fierté de l'avoir fait naître. Ce qu'on propose pour les sons peut l'être aussi pour les images. Rapprocher, comme André Malraux y a réussi, le sourire de Bouddha et celui de la cathédrale de Reims est déjà une opération créatrice. L'audio-visuel, sous toutes ses formes, offre en ce sens des virtualités d'une richesse extrême. Il favorise sans nul doute l'interdisciplinarité active des arts entre eux, comme celle des arts avec les autres matières d'enseignement.

Arrêté du 16 novembre 1978

Cet arrêté (*B.O.* n° spécial 4 bis, 11 janvier 1979) fixe le programme d'éducation artistique des classes de quatrième et de troisième des collèges. Voici le dernier chapitre de ce texte, qui porte en titre « Photographie-Cinéma ».

Il importe de donner aux enfants, de plus en plus sollicités par le spectacle cinématographique et télévisé, les moyens de connaître, comprendre et juger.

Dans ce but :

— on initiera les élèves à la prise de vues (cadrage, utilisation de différentes focales, explication de différents phénomènes lumineux...), au développe-

ment et au tirage (noir et blanc);
— on mènera de pair, en 4^e et 3^e, le visionnement critique et l'approfondissement des apprentissages techniques.

Il conviendra, plus particulièrement, de situer le cinéma dans les grandes étapes de son développement technique (le muet, le parlant; le noir et blanc, la couleur, les formats).

On entreprendra en 3^e l'étude des principaux genres cinématographiques (burlesque; western; film symbolique, fantastique...).

A travers le visionnement de quelques grands classiques du cinéma, on pourra introduire la notion d'auteurs.

Au niveau de la pratique, on fera passer l'enfant du film continu au film monté; on introduira le son; on pourra, éventuellement, passer à la vidéophonie.

LES CINÉ-CLUBS VIVENT VIVE LES CINÉ-CLUBS

Depuis cinquante ans, depuis Louis Delluc, Léon Moussinac, Jean Lods, André Bazin et Georges Sadoul, les Ciné-Clubs assurent la formation du spectateur de cinéma, par leurs séances, leurs stages et rencontres, leurs revues. Ils créent, par la permanence de leur action, un public dont on dit qu'il est le plus exigeant du monde.

Que sont-ils, ces Ciné-Clubs ?

- Ils sont une des formes les plus vivantes de l'association, conçue comme une entreprise désintéressée, indépendante mais combative et consciente de ses responsabilités.

- Ils rassemblent ceux pour qui LE CINÉMA EST UNE FÊTE, le film une œuvre à goûter ENSEMBLE.

- Ils sont la source à laquelle les jeunes, sans cesse renouvelés, viennent puiser leur premier amour, leur première connaissance du cinéma.

- Ils sont partout où un groupe décide un jour de choisir librement son cinéma : ils sont dans les quartiers, dans les villages, dans les banlieues, les entreprises, les écoles...

Ils forment ce « grand chantier » où beaucoup d'hommes travaillent, veulent et peuvent confronter leurs méthodes et associer leurs forces.

- Ils constituent à la fois une MÉMOIRE VIVANTE DU CINÉMA et un instrument d'EXPLORATION. Ils diffusent des œuvres de long et court métrage que n'osent ou ne peuvent distribuer les circuits commerciaux car ils ne sont pas enfermés dans la rigidité des règles de rentabilité immédiate. Ils laissent à l'œuvre le temps de vivre au-delà de l'événement ponctuel de sa « sortie », lui donnant la possibilité de s'affirmer avec le temps et de conquérir sa juste place. Tel film, mort-né pour avoir manqué son premier rendez-vous avec le public, a, ainsi, trouvé son audience véritable dans le patient travail des Ciné-Clubs.

- Leur travail original a reçu une reconnaissance internationale et, chaque année, depuis longtemps, de nouveaux pays reprennent à leur compte l'action des Ciné-Clubs français et vivent la même expérience.

- Leurs animateurs sont souvent devenus cinéastes, critiques, gérants de salles, distributeurs.

- Leur action a suscité celle des Salles d'Essai qui, souvent, réutilisent avec bonheur une même approche du film.

- Par leur rôle démultiplié, par leur modestie même, loin des tumultes publicitaires, par leur vocation sans cesse réaffirmée, ils se savent IRREMPLAÇABLES.

Ils savent aussi qu'ils ne sont pas seuls.

Ils veulent mieux faire entendre leur voix et vous demandent d'y joindre la vôtre.

Texte adopté par les 5 fédérations (FFCC, FLEC, Fédération Jean Vigo, UFOLEIS, UNICC), le 28 janvier 1981, comme Manifeste de la journée du 30 mars : « 6 heures pour les Ciné-Clubs ».

1.1 - REPÈRES HISTORIQUES

Le terme « ciné-club » est apparu il y a soixante ans : durant ces soixante ans, les ciné-clubs se sont largement et diversement développés. Ils constituent aujourd'hui un secteur important des activités culturelles et des activités cinématographiques (voir 1.3. : « L'activité des ciné-clubs »).

Il faudrait ajouter à ce bilan historique la présence d'émissions de type ciné-club (l'une d'elles a même adopté le terme) sur deux chaînes de télévision : le vendredi (Antenne 2) et le dimanche (F.R. 3) en soirée.

En janvier 1920, Louis Delluc, qui fut, l'un des fondateurs de la « critique de cinéma », lance l'idée et le terme de « ciné-club ». Dans un manifeste célèbre, il écrit : « il y a le Touring-Club. Il faut aussi le Ciné-Club... » Et, annonçant la publication d'une revue portant ce titre, il en définit ainsi les buts : « Le journal du ciné-club aidera aux rapports du public et des cinématographistes, favorisera les enthousiasmes, les efforts de tous les jeunes et organisera des manifestations de tous ordres pour le développement de la cinématographie française. »

Fondateur, en avril 1921, du Club des Amis du Septième Art, Canudo est surtout préoccupé de l'étude du « caractère esthétique du cinéma » qu'il s'agit « d'affirmer par tous les moyens », indique-t-il au premier point de son programme. C'est l'élite intellectuelle — alors réticente — que Canudo désire rallier au cinéma; c'est à elle qu'il s'adresse essentiellement; c'est pour elle qu'il veut créer des salles spéciales, différentes des « salles populaires », « afin de mettre un frein au nivellement par le bas ».

Une certaine opposition, on le voit, se dessine déjà, parmi les tenants de l'éducation cinématographique, entre deux conceptions, l'une restreinte s'adressant aux « cinéphiles avertis », l'autre plus large, ouverte au public.

Mais en 1920-1921, les programmes que pouvaient offrir les premiers clubs à leurs adhérents étaient à peu près identiques. Que ce soit le Ciné-Club ou le Club des Amis du Septième Art, les manifestations ne diffèrent guère.

La première manifestation de Ciné-Club se déroule en juin 1920 au cinéma La Pépinière : elle réunit deux conférences, l'une d'Antoine, l'autre d'Émile Cohl. La première séance de projection de films a lieu le 14 novembre 1921, au Colisée; elle groupe un montage d'actualités : la vie et la mort du toréador El Gallito, et le film expressionniste allemand de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*.

En 1924, on assiste à un regroupement des clubs existants. Le Club des Amis du Septième Art fusionne avec le Club français du Cinéma qui, sous la direction de Léon Moussinac, avait succédé au Ciné-Club de Louis Delluc. C'est le Ciné-Club de France,

animé conjointement par Germaine Dulac, Jacques Feyder et Léon Moussinac. Le Club français du Cinéma s'attache essentiellement à faire connaître ou à réhabiliter des œuvres méprisées par les distributeurs et ignorées du public, à diffuser les films de l'avant-garde française, ou les bandes interdites par la censure, tel le célèbre *Cuirassé Potemkine*.

A cette dernière tâche vont s'attacher tout spécialement les Amis de Spartacus, qui, créés à Paris, se développèrent rapidement en banlieue et en province jusqu'à grouper 80 000 adhérents d'origine surtout prolétarienne. Les films projetés, pour la plupart soviétiques, les options politiques du mouvement entraînèrent sa dissolution par ordre du ministère de l'Intérieur. Mais, en quelques mois, les Amis de Spartacus avaient démontré de manière éclatante qu'il était possible d'intéresser à l'art cinématographique de très larges couches populaires.

Le développement des ciné-clubs en province (Montpellier, puis Nice, Marseille, Lyon, Reims, etc.) imposait la constitution d'un organisme national. En 1929, la première Fédération des ciné-clubs est fondée; Germaine Dulac en assure la présidence.

Signalons encore, en 1936, un nouvel effort en direction du public populaire : le mouvement Ciné-Liberté, issu du Front Populaire, qui parvint à grouper quelque cent mille adhérents, mais qui n'eut qu'une existence éphémère.

Même ainsi réduite à ses dates essentielles, l'histoire du mouvement ciné-club révèle une oscillation constante entre deux tendances quant aux buts recherchés :

1° Accent sur une « culture cinématographique », sur une initiation esthétique spécifique au septième art, et, parallèlement, effort éducatif limité à la création de groupements restreints, certains iront jusqu'à dire de « chapelles ».

2° Initiation au cinéma comme partie d'une culture plus vaste, accent mis sur le cinéma « art de masse », et, conjointement, volonté d'y intéresser le plus grand nombre, tout particulièrement parmi les couches populaires de la nation.

Résoudre cette contradiction, tel fut depuis la guerre le but essentiel du mouvement ciné-club.

Cinéma et éducation des adultes. Parallèlement à la création des premiers ciné-clubs, d'autres tentatives culturelles se font jour dans le domaine du cinéma-véhicule de culture, ou, plus précisément et plus étroitement encore, moyen d'enseignement. L'éducation des enfants par le film est alors le souci dominant, mais l'éducation des adultes vient bientôt la compléter.

Les différents congrès nationaux du cinéma éducatif (le premier eut lieu à Paris en 1922, à l'initiative de la Direction générale de l'Enseignement technique) eurent essentiellement pour objet l'utilisation du film comme moyen d'enseignement dans le cadre scolaire. Cependant d'autres préoccupations se font jour. C'est ainsi qu'en 1931, dans le questionnaire envoyé aux usagers des cinémathèques et offices régionaux pour la préparation du congrès de Paris, une question est ainsi rédigée : « Le cinéma peut-il aider à la propagande sociale, laïque, etc. ? A la formation du citoyen ? » Un vœu du congrès affirme également la nécessité d'intensifier « l'emploi du film dans la lutte contre les fléaux sociaux et en faveur de l'éducation ouvrière ». C'est aussi sur « la propagande sociale, pacifiste, laïque par le cinéma » qu'insiste un rapporteur, M. Cauvin, directeur de l'Office du Cinéma éducateur de Lyon.

L'intérêt nouveau porté au cinéma comme moyen d'éducation populaire s'accompagne d'une indécision certaine quant aux méthodes pédagogiques à utiliser. Le rapporteur du congrès de 1931, M. Henri Focillon, professeur à la Sorbonne, résume bien cette situation lorsqu'il déclare :

« N'oublions pas que, le seuil de l'école une fois franchi, l'œuvre des éducateurs n'est pas terminée. Le post-scolaire, c'est encore le scolaire sur un plan plus souple, adapté à l'homme, à sa condition, à son habitation, aux dangers qui le menacent et contre lesquels la société doit l'armer... Nous voici dans le vaste silence des campagnes, au village, dans la monotonie des travaux et des jours... Jadis, la veillée repliait le paysan sur le trésor des traditions anciennes, sur les souvenirs de l'activité familiale, sur la rumeur des épisodes locaux. Le cinéma post-scolaire le rattache à l'énormité et à la diversité du monde, non par brusques à-coups, non par des évidences brutales et sans choix, mais avec goût et discernement. C'est aussi la matière d'une pédagogie toute spéciale, qui ne mérite plus ce nom puisqu'il s'agit d'hommes et non plus d'enfants. Mais il appartient encore aux éducateurs de la préciser et de l'appliquer ».

Si les problèmes pédagogiques de l'éducation populaire cinématographique ne furent systématiquement étudiés que beaucoup plus tard, l'organisation du cinéma post-scolaire connut à cette époque un premier et important développement. L'adoption du format 16 mm sur le plan international en 1934 le favorisa (1).

(1) Voir à ce sujet : M.-C. Lebrun, *Cinéma éducateur et format réduit*, *Manuel général de l'Instruction publique* 29 décembre 1934. L'auteur, alors directeur-adjoint du Musée pédagogique, évoque dans cet article la « bataille du format réduit ».

En 1929 les offices régionaux du cinéma éducateur qui existaient alors étaient groupés en une fédération nationale.

TABLEAU DE L'ACTIVITÉ DES OFFICES EN 1929.

Offices	Nombre d'usagers	Films « standard » détenus
Clermont-Ferrand	185	566
Lille	730	1 642
Lyon	915	3 165
Nancy	255	480
Nîmes	144	442
Paris	270	350
Saint-Étienne	254	751

En 1933, l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque est constituée, sous forme d'une section spécialisée adhérente à la Ligue de l'Enseignement. Voici ce qu'on peut lire à ce sujet dans le numéro de novembre 1933 de *Cinéma et Éducation* :

« La Ligue de l'Enseignement, en son congrès de Pentecôte, a voulu donner une coordination meilleure et une vie nouvelle aux offices du cinéma éducateur. Après accord avec eux, et sur le rapport de M. Joseph Soleil, elle a adopté les statuts d'une section nationale du Cinéma éducateur laïque (U.F.O.C.E.L.) dont le siège est au siège de la Ligue, 3, rue Récamier, à Paris, et dont les buts se trouvent ainsi définis :

La section ainsi constituée fait partie de la Ligue de l'Enseignement, déclarée d'utilité publique, dans les conditions prévues par le règlement de la Ligue. Elle a pour attributions de coordonner l'action de ses membres, d'étudier en commun les moyens de diffusion et de perfectionnement du Cinéma éducateur, d'établir et de réaliser un programme d'action, soit pour la recherche de modèles d'appareils, soit pour la constitution de collections officielles de films d'enseignement, d'éducation, de récréation populaire, de propagande laïque ».

En 1952 est créé le dernier office du cinéma éducateur, celui de Strasbourg. On peut lire à ce sujet dans le numéro 56 d'*Image et Son* (rubrique « La vie de l'U.F.O.C.E.L. ») : « Le réseau des offices est complet, l'Office régional de l'académie de Strasbourg a, en effet, été définitivement constitué le 16 octobre, à la diligence des trois fédérations des Œuvres laïques du Bas-Rhin, du Haut-Rhin et de la Moselle... L'Office va consacrer son activité à l'étude, la diffusion et le développement des moyens techniques audio-visuels : cinéma, télévision, radio, phonogrammes... Ainsi se trouve complété le réseau des offices du Cinéma éducateur U.F.O.C.E.L. qui couvre désormais tout le territoire métropolitain ».

En 1953 enfin, sous l'impulsion de son commissaire général M. M.-C. Lebrun, l'U.F.O.C.E.L. se transforme pour étendre son activité à toutes les techniques audio-visuelles, mises au service de l'éducation populaire dans le cadre post-scolaire. Le nouvel organisme, toujours constitué au sein de la Ligue de

l'Enseignement, dont il reste l'une des sections spécialisées, prend le titre d'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et par le son (U.F.O.L.E.I.S.). Il ajoute à sa section cinématographique une section nationale de télévision et une section nationale de radiophonie.

Dans son rapport moral au congrès U.F.O.L.E.I.S. 1953, M. Lebrun appréciait ainsi les activités éducatives qui sont à l'origine de cette transformation de l'U.F.O.C.E.L. : « On ne répétera jamais assez combien l'humble et patient travail des animateurs de l'U.F.O.C.E.L. dans les petits villages, dans les bourgs, dans les quartiers des grandes villes, est riche de conséquences. Grâce au cinéma utilisé non pas comme un moyen commercial, mais comme un moyen de culture, grâce aujourd'hui à la télévision, elle aussi envisagée du point de vue éducatif, l'U.F.O.L.E.I.S. contribue... à la formation culturelle, et finalement humaine, de plusieurs centaines de milliers d'ouvriers, de paysans, d'employés, d'enfants et d'adultes de notre pays... ».

Cinéma pour la jeunesse. Les pionniers de l'éducation des adultes par le cinéma furent aussi soucieux des problèmes posés par les rapports entre cinéma et jeunesse. C'est ainsi que les offices régionaux du cinéma éducateur et les organismes relevant de la Ligue de l'Enseignement s'attachèrent de tout temps à offrir aux enfants et aux jeunes spectateurs des séances composées de films qui fussent adaptés à leur âge. Il s'agissait de « distraire sainement », parfois d'éduquer en distrayant.

Au fur et à mesure du développement du cinéma comme « loisir commercial », des préoccupations, le plus souvent d'ordre moral, se font jour. En 1910, pour la première fois, un congrès international réuni à Bruxelles se préoccupe de définir un véritable cinéma pour la jeunesse. Des propositions faites, les pouvoirs publics ne retiendront que les mesures concernant l'interdiction de certains films aux mineurs de moins de seize ans.

Cependant, « dès 1919, Mme Lahy-Hollebecque s'adressait à la fois aux pouvoirs publics et aux éducateurs et cherchait, au-delà de la solution négative des interdictions autoritaires, un complément positif indispensable (2) ».

Dans les années qui suivent, le problème du cinéma pour la jeunesse sert de thème à de nombreux congrès d'associations familiales ou éducatives, à de multiples démarches et débats parlementaires.

Le 7 mai 1936, un décret signé du ministre de l'Éducation nationale, Jean Zay, précise les modalités d'un contrôle cinématographique moins rigoureux et basé sur des données éducatives plus précises. Il s'agit encore, néanmoins, d'un texte « répressif » ; les problèmes de la production et de la diffusion de films spécialement conçus pour la jeunesse ne sont toujours pas résolus.

(2) Raoul Dubois, *Esquisse d'une histoire du cinéma pour la jeunesse en France, Camaraderie*, n° 63-64, janvier 1957.

C'est à ce moment pourtant que les premières initiatives se font jour. Dans un cadre limité (il s'agit d'une expérience unique, purement parisienne), Mme Sonika Bô crée le Ciné-Club Cendrillon, le premier des ciné-clubs pour enfants. Marie Lahy-Hollebecque — qui, au congrès de la Ligue de l'Enseignement (mars 1936) a consacré un important apport aux loisirs des jeunes et singulièrement au cinéma — fonde, sous le patronage de la Ligue, le mouvement Ciné-Jeunes.

En mai 1937, dans la *Revue du Cinéma éducateur*, M. Claude Bellanger, secrétaire général de « Ciné-Jeunes », donne du ciné-club de jeunes cette définition que les animateurs actuels ne désavoueraient certainement pas :

« Quant aux clubs « Ciné-Jeunes », ils grouperont les enfants habitués, fidèles des séances données dans le cinéma le plus proche de leur domicile et de leur école. Des fêtes, des visites de studios, des réunions animeront ces clubs, dont les membres éliront leur bureau, sous la conduite et la surveillance d'un aîné... Ainsi habitués à considérer le cinéma, non comme une distraction quelconque, mais comme « leur » chose, à laquelle ils participeront activement, les enfants développeront bientôt leur esprit critique, ne se laisseront plus fausser leur goût par l'accoutumance des productions stupides, que leurs parents voient sans sourciller ni protester jamais ! Nos petits amis de « Ciné-Jeunes » formeront alors le public le plus exigeant qui soit et c'est tant mieux... Le triple but de « Ciné-Jeunes » : organiser des séances ; initier la jeunesse à tout ce qui concerne l'art et la technique du cinéma ; orienter la production cinématographique vers la réalisation de films spécialement destinés à la jeunesse... »

Ce sont ces idées que l'on retrouve, en 1947, dans le premier manifeste du Comité français du Cinéma pour la Jeunesse, présidé par le professeur Wallon, assisté de Mme Lahy-Hollebecque et de M. Lebrun.

La Libération a d'ailleurs marqué le point de départ de nombreuses initiatives en faveur du cinéma pour la jeunesse, dont une expérience de production spécialisée (« L'Écran des Jeunes »). Une certaine anarchie, la dispersion qui ont marqué tous ces efforts n'ont nullement empêché un développement considérable des séances spécialisées. Certes, le problème de la réalisation de films pour jeunes et celui de leur diffusion commerciale n'ont pas été résolus. Mais, sur le plan de l'utilisation culturelle des films, les succès remportés sont considérables.

A l'image du regretté Jean Michel, fondateur de la Fédération des ciné-clubs de jeunes, de nombreux professeurs et instituteurs se sont consacrés à l'éducation cinématographique de la jeunesse. Pour lutter contre l'influence néfaste des mauvais films, ils ont estimé qu'une « saine distraction » cinématographique ne suffisait pas, mais qu'il était nécessaire de recourir aux grandes œuvres du cinéma, expliquées, commentées, débattues. C'est, selon l'expression de Jean Michel, à la formation du « spectateur-enfant » qu'ils se sont attachés, estimant que « le cinéma est un

instrument exceptionnel de formation intégrale de l'enfant, à condition que cette formation soit active... ».

J. Chevallier, *Le Cinéma* [chap. XLV, pp. 1117-1134], in: *Encyclopédie pratique de l'éducation en France*. — Paris: S.E.D.E.: I.P.N., 1960.



Les ciné-clubs, vu par le directeur général du C.N.C., en 1948

Au Congrès de la Fédération française des ciné-clubs en juillet 1948, M. Fourré-Cormeray, directeur général du Centre national de la cinématographie, venu saluer les congressistes, prononça un important discours dans lequel il souligna l'intérêt porté par l'État aux ciné-clubs.

« Je tiens à remercier les membres des ciné-clubs pour leur dévouement à la cause du cinéma. En répandant la culture cinématographique, en faisant aimer d'un large public les œuvres essentielles, les ciné-clubs facilitent de façon sûre la tâche de ceux qui sont chargés de défendre le point de vue français dans les négociations internationales. En effet nous avons toujours soutenu, et nous soutenons encore aujourd'hui, que chaque nation doit avoir les possibilités de s'exprimer par tous les moyens, par toutes les techniques existant dans le monde. Le cinéma est aujourd'hui le véhicule de pensée le plus populaire et le plus moderne.

Les ciné-clubs nous permettent de donner une illustration de ce point de vue. L'importance et le développement pris par votre organisation prouvent en effet que l'art cinématographique est compris et goûté par une masse toujours plus grande de spectateurs. Les pouvoirs publics d'un État ne sauraient se désintéresser d'une telle manifestation de l'esprit, ne pourraient permettre que cette manifestation risque de disparaître. Au lendemain de la Libération, certains esprits chagrins pensaient que les ciné-clubs étaient engouement passager, œuvre de snobisme. La continuité de leur essor prouve qu'ils répondent à une nécessité... »

(Reproduit dans *L'Écran Français*, n° 161).



1.2 - LES TEXTES OFFICIELS

LA RÉGLEMENTATION DES CINÉ-CLUBS

Les séances de ciné-club et assimilées ont fait l'objet en 1949 (décret du 21 septembre 49) d'une réglementation. Ce « statut du cinéma non-commercial » a été annulé (pour vice de forme) par le Conseil d'État, le 15 juillet 1957, mais ses dispositions essentielles ont été reprises avec quelques modifications dans des textes ultérieurs : décret du 6 août 1963, arrêté du 6 janvier 1964.

Le Centre national de la cinématographie les a regroupées et présentées sous le titre « Règles à observer par les associations affiliées à une fédération habilitée à diffuser la culture par le film ».

Voici ce texte :

SÉCURITÉ

Il est rappelé que les séances de projection ne peuvent avoir lieu que dans des locaux répondant aux règlements de sécurité.

Chaque association doit, avant de commencer son cycle de séances, se mettre en rapport avec les autorités municipales compétentes.

DOMAINE DU « NON-COMMERCIAL »

Le décret du 21 septembre 1949 régissant le secteur non commercial du cinéma a été annulé par le Conseil d'État.

Au *Journal officiel* du 5 septembre 1963 paraissait le décret n° 63-906 du 6 août 1963 qui, complétant les dispositions de l'article 15 du décret du 28 août 1946 portant règlement d'administration publique relatif aux modalités générales d'application du titre I^{er} du code de l'industrie cinématographique, délimitait ce qui devenait, à nouveau, le « cinéma non commercial ».

A savoir les :

- séances organisées par les services publics à caractère non commercial,
- séances gratuites (c'est à dire sans aucune participation aux frais),
- séances privées organisées par les associations habilitées à diffuser la culture par le film,
- séances publiques et payantes organisées exceptionnellement par les associations et les groupements légalement constitués agissant sans but lucratif, dans la limite de quatre par an et par association ou groupement.

Les associations habilitées à diffuser la culture par le film organisant des séances privées sont astreintes à un certain nombre de règles précisées dans :

- 1) l'arrêté du 6 janvier 1964 (*J.O.* du 21 janvier 1964)
- 2) la décision réglementaire n° 50 du 9 juin 1964
- 3) instructions conjointes du Ministre d'État chargé des Affaires culturelles et du Secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports du 19 octobre 1964
- 4) l'arrêté du 30 juillet 1964 du Ministre de l'Information.

Séances exceptionnelles

Ces séances étant publiques, doivent faire l'objet d'une déclaration préalable adressée au directeur général du Centre National de la Cinématographie, déclaration qui doit mentionner la date, le lieu, le film et le prix prévu des places.

D'OU

LES OBLIGATIONS SUIVANTES :

Arrêté du 6 janvier 1964

- a) Toute association doit être en possession d'une carte délivrée conjointement par le Secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports, et le directeur général du Centre National de la Cinématographie. Cette carte doit être présentée à toute réquisition des représentants des pouvoirs publics (article 3).
- b) Il est interdit à une association de se programmer directement auprès des distributeurs. Seule la fédération est habilitée à signer les contrats de fourniture des films (article 3, article 4 de la décision réglementaire n° 50).
- c) Les séances sont exclusivement réservées aux adhérents munis d'une carte nominative, et à leurs invités non payants (article 3).
- d) Un bordereau de déclaration de programme intégralement rempli doit être adressé dans la semaine qui suit la séance au siège de la fédération de rattachement, soit aux organismes locaux ou régionaux de cette fédération (article 4).

Décision réglementaire n° 50

- a) Aucune association n'a le droit de présenter des films de long métrage dont le visa date de moins de quatre ans, sauf dérogation accordée sur avis d'une commission (articles 1 et 2).
- b) Interdiction d'utiliser :
 - le matériel publicitaire des distributeurs,
 - les affichettes d'un format supérieur à 40 × 60 cm,
 - les méthodes de la publicité commerciale (article 4).
- c) Les cotisations doivent être perçues pour un ensemble d'au moins trois séances de projection. Les cartes d'adhérent doivent porter la mention du paiement de la cotisation et donnent au titulaire, pour l'ensemble des séances de projection considérées, libre accès à ces séances de projection, sans qu'il puisse y avoir lieu à aucune autre perception à quelque titre que ce soit (article 5).

Instructions conjointes

- a) Au cas où une association ou un groupement assimilé exerce une activité dans plusieurs établissements, il ou elle doit posséder une carte pour chacun des départements où s'exerce cette activité, avec indication des localités correspondantes (paragraphe 3).
- b) Aucune association, aucun groupement, ne peut être affilié à plusieurs fédérations (paragraphe 3). L'association ou le groupement radié pour quelque titre que ce soit est tenu de restituer sa carte au service départemental de la Jeunesse et des Sports (paragraphe 3).

Arrêté du 30 juillet 1964

Tous les films présentés doivent être munis d'un visa de contrôle.

QUELLE ANIMATION ?

La Revue du Cinéma. Image et Son

N° 281. Février 1974.

par Alain Marty

La recherche pour la recherche n'est pas notre objectif ; c'est bien pour répondre à certaines exigences de l'animation en ciné-club que nous avons abordé une théorie sur le film. Une fois l'analyse faite, qu'en faisons-nous ? C'est par référence à notre analyse sur le film "Le Boucher" que nous aborderons les problèmes soulevés par l'animation.

Ce qui nous a conduit à nous lancer dans une recherche sur la théorie du fait filmique, c'est d'abord notre insatisfaction devant ces deux dialogues de sourds, seul choix de l'animation traditionnelle.

Cette animation repose en fait sur ce qui est un faux problème, le fond et la forme, car, ni l'un ni l'autre n'existent ni séparément, ni conjointement.

LES CINE-CLUBS ESTHETIQUES OU TECHNIQUES : L'ETUDE DE LA FORME

L'étude de la forme provient du désir (louable en soi) de ne pas s'envoler hors du film. Mais ce louable désir dans sa réalisation concrète a vite fait de se transformer en un ramassage de quelques éléments propres à ce film pour essayer d'en décrire l'utilisation.

Aucun ciné-club ne se dit esthète ; cependant, la discussion s'embourbe trop souvent dans le "j'aime telle scène, tel élément du film et pas celui-là". En restant au niveau des goûts (alors qu'il faudrait expliquer aux spectateurs pourquoi ils ont aimé cela ou non), la discussion devient en sorte une juxtaposition de monologues. Chacun défendant sa position, attaque celle du voisin à l'aide de souvenirs cinématographiques ou culturels. Dialogue de sourds.

Certaines animations croient résoudre ce problème en portant la discussion sur la technique du film. En général, on privilégie les signifiants spécifiques (panoramiques, travelling, montages...) croyant trouver là "la langue", c'est à dire le système du film. Cela provient d'une confusion sur les séries qui composent le film ; en privilégier une (le visuel), c'est nier l'existence des séries linguistique et sonore. Plus encore, c'est ne retenir du visuel que les signifiants spécifiques, alors que ceux-ci n'exis-

tent que par rapport aux autres signes qui composent l'image.

Plus rarement, l'étude de la forme se fait sur le bruit, la musique..., croyant y trouver l'organisation du film, alors qu'ils ne font que le parcellariser en ignorant les séries visuelle et linguistique et surtout en ne posant pas le discours filmique dans son espace et dans son temps.

La spécificité du discours filmique est de rendre homogène tous les signifiants qu'il intègre et cela dans les trois séries qui le composent. **C'est cette organisation qu'il nous faut trouver dans l'espace-temps du film.** Les animations centrées sur la technique sont peu nombreuses, mais elles ont le mérite de rester dans le film. Seulement, elles s'y noient.

LE CINE-CLUB ENGAGE : L'ETUDE DE FOND

La plupart des animateurs veulent atteindre la signification totale du film. On comprend l'intérêt et nous le partageons (c'est d'ailleurs l'objet même de notre recherche) de chercher à savoir ce que signifie le film, de le replacer à son époque, d'essayer de définir la fonction qu'il exerce sur le public... Faut-il encore que l'on soit certain de parler du film et non de quelques éléments que l'on aura privilégiés (thèmes) et sur lesquels on fait de la littérature. Mais la notion même de fond (ou de contenu) renvoie à la croyance que l'idée existe en soi, en dehors de la matière, que ce qui l'exprime n'est pas expressif et qu'elle est indépendante de lui. C'est dire combien il est peu rigoureux de croire qu'on peut définir la signification du discours filmique sans passer par tous les éléments qui le composent dans ses trois séries.

En l'absence de ce nécessaire parcours, le fond ainsi généreusement attribué au film ne repose que sur quelques éléments. De là, les interminables discussions sur le fond du film où chacun défend le thème trouvé à partir de quelques éléments et reste sur ses positions. Autre dialogue de sourds.

Devant ce désastre, l'animation tend de plus en plus à poser le film comme un prétexte à discussion. Pourtant, la grotesque émission "les dossiers de l'écran" devrait servir d'exemple à contrario. Qu'importe, il faut forcer les gens à discuter. Couronnement suprême, des débats avec des personnalités (de différents horizons, bien sûr !) sont organisés en parallèle avec le sujet du film. **C'est le règne des spécialistes dans un domaine qui n'est pas le leur.** Le film est bien loin. Pas si loin. Il est dans la conscience des spectateurs, il n'en a pas mieux fonctionné, nous verrons cela plus loin.

Précisons bien que nous ne critiquons aucunement les débats organisés autour de certains sujets. Dans l'état actuel de l'animation en ciné-clubs, c'est même certainement un moindre mal. Ce que nous prétendons seulement, c'est que ce n'est pas le rôle des ciné-clubs. C'est en fait, l'expression d'une incapacité à poser leur spécificité et à se définir dans la lutte par rapport à la culture. Le film impose une représentation sociale aux spectateurs en répondant à un besoin inconscient et leur impose une pratique sociale. Et cette réponse passe d'autant plus facilement que nos discoureurs auront l'impression d'avoir exercé leur esprit critique sur le film.

Ces deux types d'animation ont ceci de commun que, noyés dans la fausse problématique fond-forme et n'ayant pas les moyens de la dépasser (il serait bon de poser les responsabilités qui ne sont pas seulement les leurs), s'avèrent incapables par leur animation de faire en sorte que tous les spectateurs soient concernés et de leur permettre ainsi une prise de conscience sur la fonction du film, c'est à dire finalement, sur leur conditionnement.

C'est ce double refus de l'animation traditionnelle qui nous a fait réfléchir sur le film. Il fallait tenter d'expliquer pourquoi un film plaît ou non, pourquoi les spectateurs ont retenu certains éléments, admis parfaitement les autres (ils les ont introjectés). Qu'est-ce qui fait que ces spectateurs se reconnaissent inconsciemment dans cette représentation sociale qu'est le film ? Pourquoi ce besoin ? Sont-ils mystifiés ou non ?

NOTRE ANIMATION

La recherche de la signification du film et de sa fonction fait appel à de nombreux principes théoriques (sémiologiques et sociologiques), mais notre analyse ne dépend pas seulement de quelques principes froids et objectifs. Nous aimerions y insister. Notre recherche en tant qu'analystes est, en définitive, à l'aide

de ces principes théoriques, une lente exploration dans l'inconscient social dont nous sommes porteurs, dans nos schémas de raisonnement qui enferment notre activité mentale, dans notre conditionnement que nous ne désirons jamais admettre et encore moins qu'il nous soit dévoilé. Ce sont donc des obstacles à franchir, des résistances à vaincre, des victoires sur soi-même à remporter. La partie, c'est à dire l'analyse, est toujours dure. L'issue pas toujours victorieuse, jamais en tout cas totalement. Il faut nous forcer à remarquer ce qui nous semble évident et demander à l'évidence des comptes.

C'est pourquoi notre recherche a besoin d'un contrôle. Le premier contrôle est le fait que c'est le travail d'un groupe, ayant en commun des principes théoriques, ce qui nous permet une vérification réciproque et évite les affirmations gratuites. Le deuxième contrôle est la discussion en public. Ce qui est décisif, c'est notre argumentation qui doit convaincre. Il s'agit d'être en mesure d'expliquer aux spectateurs la fonction du film. Mais ce n'est que parce que l'analyste s'est dans sa recherche, remis en question, qu'il a découvert en lui même cette conception de la réalité qui correspond à celle du film, qu'il sera en mesure d'en faire prendre conscience au public. S'il ne se sent pas concerné, le public ne se sentira pas concerné par ses propos. Chaque spectateur devra s'interroger (et l'animateur doit pouvoir l'aider dans cette interrogation) sur la conception de la réalité définie par le film. N'est-elle pas aussi la sienne au plus profond de sa conscience ?

Dans le film "le boucher", il doit s'interroger longuement sur la signification du film, sur cette représentation sociale et sur la sienne propre. N'est-il pas, ne se sent-il pas dans un environnement social tragique et insoutenable ? Ne se sent-il pas supérieur aux autres et n'a-t-il pas peur d'un nivellement par le bas ? N'est-il pas d'accord avec le rôle dévolu aux éléments des couches moyennes comme moteur de l'histoire, cette conception de l'Etat au-dessus de la réalité sociale, totalement impuissant même dans son expression la plus répressive ? Sa pratique sociale n'est-elle pas faite de renoncement, de repliement sur soi, face à une réalité qu'il ne croit pas pouvoir changer ? Tous ces éléments dans leurs relations reflètent une certaine conception de la réalité. Il s'agit de la mettre en évidence et de demander enfin à l'évidence de se justifier.

La grande erreur serait de croire que l'analyse du film et l'animation qui en découle est dans sa signification en dehors de sa fonction. La signification n'est qu'une étape nécessaire pour appréhender cette conception sociale qui est dans l'esprit des spectateurs et dont il s'agit de leur faire prendre conscience. Comprendre surtout à quel besoin réel et profond répond le film, leur faire remarquer ce qu'ils ont admis parfaitement, parce que considéré par eux comme normal et évident.

LA PEDAGOGIE : UN MOYEN OU UNE FIN ?

Il y a bien sûr un problème pédagogique. Il faut que les résultats de l'analyse soient communiqués à la conscience des spectateurs. Mais la pédagogie n'est qu'un moyen, pas une recette. Il faut définir la pédagogie utilisée selon l'âge, le public, le lieu, le temps dont on dispose, le film à débattre... L'objectif à atteindre par ces moyens pédagogiques est de faire prendre conscience aux spectateurs de leur acceptation inconsciente de la représentation sociale qu'est le film et, éventuellement, de la mystification dont ils sont à leur tour, les victimes.

En d'autres termes, ce que nous critiquons, c'est l'habitude de poser, en général, comment diffuser un film (comment aborder la discussion) sans qu'on ait défini au préalable ce qu'est un film et ce qu'est sa fonction. On sera alors réellement en mesure de définir l'animation en ciné-club. Faute de cela, la pédagogie devient une fin en soi : il s'agit de faire parler des spectateurs, qu'ils s'expriment. C'est le règne du mensonge du spontanéisme, reflet déformé du film à travers des impressions individuelles. L'accès à la connaissance scientifique est effort, mais dans ce domaine, double effort parce qu'il s'agit de remettre en question notre propre conception de la réalité. Laisser le spectateur redire ce que lui a dit le film, sans lui faire prendre conscience de ce conditionnement, c'est, non le servir, mais l'abandonner. Notre conception est tout autre. Cela ne veut pas dire que nous voulons faire taire les spectateurs. Cela signifie qu'il faut amener une prise de conscience des spectateurs sur le fait qu'ils acceptent inconsciemment cette représentation sociale qu'est le film. C'est le caractère explicatif de nos résultats qui permettra aux spectateurs de comprendre notre conception de l'animation et de participer à l'analyse proposée en la précisant. Ils seront d'autant plus motivés pour discuter.

La difficulté essentielle est de ne pas imposer autoritairement nos résultats mais de faire prendre conscience aux spectateurs de la nécessité d'une telle recherche. Il faut intégrer les réactions du public, les remarques parcellaires des spectateurs mais de telle sorte que le film apparaisse bien comme ce bombardement convergent qu'il est et qui a pour but de nous faire admettre la problématique du film et reconnaître à travers sa représentation, les changements qui bouleversent notre insertion sociale. Il s'agit de faire en sorte que l'on rompe avec le point de vue parcellaire de chaque spectateur, afin de l'amener à une prise de conscience globale du film, c'est-à-dire de la signification du conflit réel qu'il représente et des normes de conduite qu'il impose.

On conçoit que la pédagogie est un moyen qui varie selon les possibilités du public pour atteindre l'objectif défini, à savoir faire prendre conscience aux spectateurs des mécanismes inconscients qui leur ont permis d'adhérer ou non au film. Cette mystification admise par les uns, refusée par les autres, permettra une discussion réelle dans la mesure où le film sera le moyen de vérification et d'approfondissement, pour tous les spectateurs, de ces mécanismes, à condition, répétons-le, que l'animateur se sente lui-même concerné.

QUELLE LAICITE ?

Nous sommes bien convaincus que ce que nous demandons c'est d'aller tout simplement à l'encontre de toute une série d'habitudes, solidement établies, alors que la critique traditionnelle du film contrôle pratiquement toutes les revues et les journaux, favorisée en outre par des conceptions culturelles bien enracinées en nous.

Nous comprenons parfaitement le souci des animateurs, des éducateurs, de ne pas imposer leur point de vue, leur vision du monde, à leur public, surtout si celui-ci est formé de jeunes. Mais ce que nous refusons, c'est que le choix soit posé dans les rapports animateur/public, alors que dans un ciné-club, le choix se pose film/public.

Le film est un objet de connaissance, pas un dépotoir à impressions, pas un prétexte à discourir. Notre théorie rend-elle compte ou non de l'existence du film et de son fonctionnement ? Permet-elle un enrichissement de la connaissance et une meilleure appréhension de la réalité ? C'est cela qui est décisif. Dans ce cas, si le film fonctionne comme nous le prétendons, la vraie question d'une véritable animation est : « Est-ce que l'animateur luttera ou non contre le conditionnement du film dans la représentation sociale qu'il impose aux spectateurs ? » Permettra-t-il aux spectateurs d'en prendre conscience et de s'en défendre ? Au nom de quoi l'animateur se donne-t-il le droit d'escamoter le rôle que joue le film dans le niveau de conscience des spectateurs ?

Ce n'est pas à nous animateurs qu'il appartient de choisir de faire de la politique ou non sur le film. A partir du moment où le film est projeté, ce dernier a une action politique sur les spectateurs. Rien ni personne ne peut escamoter le problème. L'animateur fera-t-il prendre conscience de cette fonction, ou laissera-t-il le film fonctionner sans intervenir ?

Ce qui est tout simplement en cause c'est la conception que l'on doit avoir de la laïcité.

La laïcité ne devrait jamais servir de prétexte à cette démission qui consiste à laisser fonctionner le film sans intervenir. La laïcité bien au contraire se doit d'amener les spectateurs à prendre conscience de cette repré-

sentation sociale que le film leur impose inconsciemment afin qu'ils puissent éventuellement la critiquer. La non-intervention n'est pas seulement le résultat d'un manque de rigueur dans l'analyse, voire d'un refus de s'engager, elle consiste en fait, malgré son masque d'apolitisme, en un choix politique réel, celui que nous impose le film, trop souvent celui de l'ordre établi, à travers la conception qu'il nous donne de la réalité.

La laïcité ne devrait pas non plus servir de paravent à toute action qui prétend en théorie affranchir le spectateur mais qui dans la pratique n'atteint jamais l'essentiel, à savoir la représentation sociale du film se contentant de décrire le film, dans ce qu'il a de plus évident, voire de s'attarder sur quelques-uns de ses éléments, de telles pratiques permettent au film de fonctionner d'autant mieux que les spectateurs auront mobilisé leur esprit critique sur des points tout à fait accessoires.

En réalité, ces deux conceptions de l'animation ont en commun, quelle que soit leur profession de fois, un identique mépris des spectateurs. La première parce qu'elle les laisse conditionner sans réagir, la seconde parce qu'elle leur donne la fausse impression d'avoir réellement discuté du film. On conçoit que la laïcité ne peut être qu'étrangère à de tels errements.

La laïcité c'est le véritable respect du spectateur sans totalitarisme ni démagogie. A notre sens ce respect présente un double caractère.

Le premier étant de comprendre que la représentation sociale du film n'est pas évidente, qu'elle est difficile à cerner, qu'elle est complexe, d'autant plus qu'elle repose sur des mécanismes non conscients : **un travail préalable sur le film est donc indispensable pour la définir.** En l'absence d'un tel travail, les spectateurs ne pourront pas atteindre la représentation sociale du film, les changements sociaux que celui-ci leur fait accepter, les normes de conduite sociale qu'il leur impose. Le respect dû aux spectateurs est donc par conséquent de leur fournir les moyens de parvenir à cette prise de conscience.

Le deuxième caractère du respect dû au public est de lui imposer l'analyse du film sans

verbiage mystérieux, ni démagogie opportuniste. Ce n'est que le caractère explicatif des résultats proposés par l'animateur, qui permettra aux spectateurs de comprendre l'intérêt d'une telle discussion et de participer à l'analyse proposée. Il faudrait avoir un grand mépris du public pour imaginer ne serait-ce qu'une seconde, que l'animateur peut imposer n'importe quel propos sur le film. Le film est le témoignage irréfutable et les spectateurs pourront critiquer les résultats proposés selon que ceux-ci intègrent ou non les éléments du film, selon en définitive le degré de cohérence de l'analyse par rapport au film qu'ils viennent tous de voir. Par expérience, nous savons qu'ils le font.

L'animateur n'a donc pas à imposer ses conceptions politiques aux spectateurs mais à les amener à une prise de conscience de la représentation sociale du film. Ce chemin parcouru, chacun des spectateurs, y compris l'animateur, sera en mesure de dire s'il est d'accord avec la représentation et la pratique sociale du film : il pourra ainsi en discuter. **C'est ce que nous entendons par laïcité** dans le cadre de l'animation d'un ciné-club.

Chacun de nous peut avoir un engagement dans une organisation politique ou syndicale, mais notre action spécifique à l'intérieur de la Ligue de l'Enseignement ne peut se confondre avec celle-là. Cela ne veut pas dire que nous devons tout accepter et ne rien faire. Cela veut dire que nous devrions dégager une base unitaire dans le domaine de l'action culturelle qui soit capable de répondre aux nouvelles nécessités auxquelles sont confrontées les associations d'éducation populaire. Cette base unitaire est à notre sens l'expression d'une laïcité toujours vivante qui consiste en une libre confrontation des idées pour une meilleure connaissance de la réalité. Il ne faut pas que cette base unitaire ne reste qu'un vœu pieux. C'est dire l'importance que nous accordons en ce moment à la publication de certains travaux, aux échanges d'informations, aux rencontres... qui permettront de dégager une base unitaire correspondant à une véritable laïcité, dans la perspective que nous venons de tracer.

Sur le langage cinématographique

La Revue du Cinéma . Image et Son
N° 314 . Février 1977.

Négligeant beaucoup la récente querelle de vocabulaire qui a lieu à propos de la notion même de « langage » appliquée à des systèmes de communication autres que le langage humain, le terme de « langage cinématographique » s'est imposé — quantitativement parlant — ces dernières années de la même manière que le « langage de l'image » par exemple. En fait, il existe à cela des enjeux idéologiques qui dépassent la simple intention de rigueur intellectuelle ou celle de la pure pédagogie. Pourtant, il ne faut pas manquer de souligner que cette notion de « langage » constitue historiquement une réponse de l'animateur ou du chercheur à l'intuition qu'il a de la difficulté à trouver la signification du film.

Une confusion inconsciente : la conception naïve du « langage »

Depuis de nombreuses années, le terme « langage » envahit le discours de ceux qui se préoccupent de théoriser leur pratique des produits audio-visuels : des critiques, des théoriciens, des animateurs parlent de « langage de l'image », « langage de la publicité », « langage de la télévision », etc. Si les uns et les autres font explicitement référence au système de communication verbale, c'est-à-dire au langage humain, de deux choses l'une : ou bien ils ont une conception erronée du langage humain, ce qui leur permet d'y assimiler tout autre système de communication, ou bien c'est leur conception des systèmes de communication audio-visuelle qui est, elle, erronée. En fait, on peut remarquer que leur erreur ne connaît pas d'exclusive, elle se nourrit dialectiquement des deux hypothèses proposées.

Ainsi, de quelque ouvrage s'intitulant « langage cinématographique » qu'il s'agisse, l'auteur définit son objet dans sa préface à la fois comme *ensemble de signes*, ce qui n'est pas compromettant mais qui ne suffit pas à caractériser le « langage » (humain), et comme *code assimilé par les spectateurs grâce à leurs visionnements antérieurs de films*. La première définition part d'une conception naïve, banale du langage, la seconde d'une conception erronée du système du film, qui voudrait donner à ce dernier une véritable *langue* qu'il utiliserait régulièrement. Rappelons que le langage est une combinaison dialectique, entre la langue ou code, « trésor » dont parlait Saussure, possédant ses lois d'organisation et d'évolution, ce qui garantit à cette langue une certaine stabilité et la pratique individuelle et collective de cette langue, qui va puiser à son « trésor ». Il s'agit donc simultanément d'un appauvrissement de la vision du langage humain et d'une systématisation abusive des mécanismes d'expression filmique. D'autre part, si nous poursuivons la lecture d'un des ouvrages dont nous parlons, nous voyons que ce « langage cinématographique » se réduit

très vite à une nomenclature, c'est-à-dire à une liste de correspondances entre des *procédés techniques spécifiques* (cadrages, angles, montage, etc.) qu'utilise le cinéaste, et des unités de sens. Le théoricien commet donc là deux erreurs qui s'entretiennent mutuellement :

1. Réduire la « langue » du cinéma, si langue il y avait, à des codes provenant d'une seule partie de l'expression filmique (procédés techniques spécifiques au cinéma).
2. Croire que cette « langue » existerait parce qu'elle ne comporterait que ces *procédés*.

Du reste, le caractère spécifique de certains procédés s'avère ne pas résister toujours très longtemps à l'analyse : on sait, par exemple, que la bande dessinée, le roman-photo ou l'affiche ne se privent pas d'utiliser l'éventail des cadrages ou des angles. Quant au montage que certains persistent à envisager comme *élément syntaxique (1) spécifique et fondamental*, c'est manquer singulièrement de discernement pour ne pas le voir comme élément commun à tout moyen d'expression fondé sur des relations spatio-temporelles : les formes littéraires, musicales, et maintenant cinématiques utilisent le collage, le bout-à-bout — dans un ordre qui participe à déterminer la signification de l'œuvre — des éléments pertinents. Nous ne cherchons pas à nier le montage, nous voulons seulement lui redonner sa place.

Il n'est d'autres langages que le langage verbal

Pour sortir de cette confusion, il nous faut bien revenir à la conception scientifique du langage humain, celle qui est née au début de ce siècle avec Saussure. Rappelons-la très schématiquement : le langage est à la fois langue (ou code) et parole (ou pratique individuelle du code). La langue constitue un « trésor social », c'est-à-dire un système relativement stable dans lequel on peut utiliser la parole pour se réaliser.

De ce fait le cinéma est bien loin du langage humain. C'est ainsi que la *paradigmatique* (catégorie (2) des choix d'éléments pouvant se substituer à tout élément de la chaîne du film) est absente puisque la catégorie de ses choix est infinie : tandis que dans la phrase « La marquise sortit à cinq heures » je puis remplacer « marquise » par la catégorie bien précise des substantifs (tous ceux qui peuvent effectuer l'action de sortir), que dire de la catégorie d'éléments qui pourraient remplacer un élément d'un plan dans un film ? Je ne vois point une « langue » du cinéma qui pourrait me permettre ou m'interdire de remplacer ledit élément par celui de mon choix.

De même, failira-t-je à une « langue » si je conçois le montage, c'est-à-dire l'agencement des instants du film considéré dans son déroulement (c'est la *syntagmatique* du film) autrement que dans des films que j'aurai pu voir ?

En fait, c'est chaque film qui construit sa propre langue (ses propres codes) et l'impose le temps de sa propre durée. *Il n'a de langue que celle qu'il se fixe, et de parole que son propre développement.*

Le langage humain est original aussi, par rapport à tous les autres systèmes de communication, sur le fait, on le sait, qu'il est doublement articulé :

1. D'abord phonétiquement, en ayant le pouvoir de multiplier ses unités sonores par combinaison de sons en nombres finis (phonèmes).

2. Morphologiquement, par son pouvoir de créer des unités minimales de sens par combinaison. Le langage humain garde cette caractéristique de parole en parole (de discours en discours), ce que le cinéma ne conserve pas de film en film.

Précisément, on ne peut déterminer dans un plan cinématographique un élément signifiant l'action d'un personnage, et un autre élément signifiant ce personnage. Le plan signifie que ce personnage est en situation d'effectuer une certaine action ; il ne signifie pas qu'à moitié, il signifie globalement ou pas du tout. On ne peut donc séparer, au cinéma, un élément de sa mise en situation. C'est à ce titre que l'on pourra souligner l'hérésie de la dernière page de garde du livre « Cies et

codes du cinéma » d'Y.R. Baticle, qui porte en gros caractères cette mention : « Cinéma = image + mouvement ».

A cette proposition nous substituerons : « Cinéma = image en mouvement ».

A ce même titre on peut remarquer que la matière sonore est totalement absente de sa formule.

Les implications du « langage cinématographique »

Conscients ou non de ce que la notion de « langage cinématographique » soulève comme problèmes théoriques, ceux qui l'utilisent dans le cadre soit de préoccupations purement spéculatives, soit de pratique de créateur, soit encore de pratique d'éducateur ou d'animateur, ont en commun au moins ce mérite implicite : tenter de dépasser la théorie d'une vision aléatoire, exclusivement subjective et individualiste du film. En effet, toute conception de langage, même naïve, suppose un minimum de reconnaissance des références communes entre les spectateurs du même film. Par la même, elle s'oppose à l'idée d'une prééminence de relations privilégiées entre le film et chaque spectateur de mystérieuses résonances, mystérieuses parce qu'irrationnelles, entre l'œuvre et chaque individu (3).

Voilà pour le côté positif.

Le côté négatif, c'est bien sûr la double erreur conceptuelle dont nous venons de parler, qui concerne le langage humain et une application inadéquate de ce dernier comme modèle à l'objet film. Pourtant, ces erreurs innocentes ou non, de la part de ceux qui les pratiquent, ne peuvent faire oublier que le mot « langage » possède depuis plusieurs années toutes les séductions, il est une sorte de *gage de sérieux*, un *label de scientificité* — à bon marché du reste, car des travaux très anciens ou de conceptions très anciennes se sont vus travestis avec un *vocabulaire nouveau* jamais défini (structure, codes, signe, discours, etc.) (4). Ainsi, par curiosité, jetons un regard sur les dépliants publicitaires de manuels de classe, ce n'est qu'un assaut de « langage », « sémiologie », péle-mêle au milieu de noms de collections aux titres évocateurs : message, média, communication, avec des déclarations du type « pour une prise de conscience du monde moderne indispensable aux éducateurs » (5). Il va sans dire que tout cela répondra aux problèmes qui se posent objectivement à eux !

Enfin, on ne peut oublier certains enjeux idéologiques à certaines périodes historiques :

- le système éducatif d'une bonne partie du monde d'économie libérale a, en englobant l'étude du cinéma dans les structures traditionnelles des catégories universitaires, décomplexé son intelligentsia vis-à-vis du film (cf. les mouvements du « Film d'Art » des la période du muet, ou des salles « Art et Essai » qui eurent pour but de conquérir un nouveau public — les intellectuels en particulier — qui répugnait à fréquenter un spectacle populaire, voire forain à ses débuts). Les étudiants qui se préoccupent de cinéma doivent s'inscrire dans la section générale relevant des « Lettres » ou de l'« Histoire de l'art » ;

- des cinéastes soviétiques comme Eisenstein ou Koulechov entendaient bien « concurrencer » le verbe humain par le cinéma (en somme un nouveau langage contre l'autre, où excellait la classe dominante du vieux monde) en apportant une alphabétisation de pédagogie populaire équivalente à celle que constituèrent par exemple les vitraux du Moyen Âge, toutes proportions gardées du rôle historique qu'ils jouèrent.

Langage filmique et langage cinématographique

Un atavisme est attaché à la notion de grammaire. Pour la majorité des gens, actuellement encore, il n'est de grammaire que de grammaire normative, c'est-à-dire celle du « bon usage ». Cet atavisme s'explique par le fait que c'est la conception grammaticale la plus ancienne, la plus vivace dans l'enseignement, qui a pour souci l'unification d'une pratique linguistique pour une meilleure communication entre les individus. Cependant, aveuglé par cette conception exclusivement normative, on risque d'oublier la perspective descriptive que la linguistique moderne nous a apportée : cette perspective, destinée à mettre en évidence l'état de la langue réellement parlée à une époque donnée, nous montre que la langue évolue — même si cette évolution est lente et qu'elle comprend en elle-même les lois de sa propre évolution. A fortiori, on voit combien cette perspective peut être opératoire avec une « langue » extrêmement fluctuante, cette fausse « langue » du cinéma. Notre projet ne sera donc pas de déterminer une « langue » cinématographique valable pour le présent (et l'avenir) c'est-à-dire pouvant permettre de lire des films.

Ce que nous proposons, au mieux, d'établir avec rigueur, c'est le système de codes de *chaque film particulier*. Les langages filmiques seront donc aussi nombreux que les films considérés.

Quant à un « langage cinématographique », il ne pourra être posé que comme virtuel, que comme *principe a posteriori*, puisqu'il ne pourrait, en principe, que s'obtenir par recoupement des « langages » de tous les films ! Tout au plus pouvons-nous poser un principe de *codes cinématographiques a posteriori*, et repérer des constantes d'emploi sur des groupes relativement restreints de films. Cependant, on peut s'interroger sur l'utilité autre qu'historique de ces derniers travaux, puisqu'ils ne peuvent, au mieux, que *vérifier* certaines stabilités d'emploi des codes mais non *servir de clé* à l'investigation des films.

Ainsi, les perspectives pratiques s'annoncent comme diamétralement opposées : tandis que les conceptions que nous avons critiquées ici impliquaient des démarches centripètes (de l'extra-texte vers le texte), la nôtre implique une démarche centrifuge (du texte vers l'extra-texte).

Serge Champenier

(1) *Syntaxe* : mode d'ordre et de relation entre les éléments de base d'un discours. Ex : la postposition des adjectifs de couleur en français est une loi syntaxique coutumière ; l'antéposition appartenant aux discours démarqués (poétique, affecté, emphatique, etc.).

(2) *Catégorie* : groupe d'éléments possédant un critère d'unité.

(3) Voir les articles d'A. Marty, « La notion d'auteur », « Cinéma et communication » et de J.D. Lafond, « Une animation pour quoi faire ? ».

(4) Par code, nous entendons l'instance qui organise le système du film. Cependant, cette notion est suffisamment dominante, en particulier en sémiologie filmique, pour qu'elle soit l'objet d'une discussion lors d'une prochaine fiche.

(5) La référence qui peut être dénotée comme appartenant aux Editions Magnard n'est pas pure coïncidence.

le fond et la forme

Nous vous proposons ce mois-ci deux textes sur « Le fond et la forme ». Il ne s'agit absolument pas de textes se répondant l'un l'autre, mais de deux approches complémentaires du même concept.

L'animation en ciné-club dépend étroitement des conceptions théoriques, plus ou moins inconscientes, sur le film. Une des plus répandues et certainement la plus affirmée est celle qui consiste à considérer le film dans son fond et sa forme.

Cette conception fond/forme est tenue pour acquise. Si les deux termes, un peu vieillissés, sont en voie de disparition, la croyance en cette dualité n'a pas disparu pour autant. Ils sont remplacés par des mots très voisins : l'essentiel persiste, car ce n'est pas seulement un problème de terminologie.

Pourtant, l'appréhension par le fond (ou le contenu) et la forme (ou expression) manifeste de la part de ceux qui s'y réfèrent, une volonté très affirmée de parler du film en tant que tel, de le considérer comme un objet ayant sa propre réalité et pouvant être appréhendé. Affirmons notre accord avec cette intention. Seulement, ce n'est pas une question de bonne volonté mais de théorie. La vraie question est de savoir si le fond et la forme sont des outils opératoires pour appréhender le film.

La pratique en ciné-club

La plupart des animateurs et du public veulent trouver très rapidement le sujet, les thèmes abordés dans le film. C'est par le contenu que l'on essaiera parfois de renvoyer le film à la société qui l'a produit et/ou qui le consomme. Par ce contenu certains essaieront de poser la fonction politique, voire idéologique du film.

L'étude de la forme provient du souci qui est aussi le nôtre de ne pas s'envoler hors du film. Considéré comme moyen d'expression, celui-ci sera abordé par le choix et l'ordonnement des plans, des mouvements de caméra, des angles de

prise de vues, du bruitage, c'est-à-dire en définitive, par ce qu'il est convenu d'appeler la technique cinématographique. Éventuellement, on jugera le film sur l'adéquation ou non entre le contenu et la manière dont sont utilisés les images et les sons.

Que dire de ces deux conceptions de l'animation en ciné-club ? Que dire de ces deux façons d'appréhender le film ? Observons ce qui se passe dans la pratique, c'est-à-dire en discussion en ciné-club, essayons de comprendre d'où viennent ces difficultés pratiques, essayons de poser la problématique fond/forme sur un plan théorique, c'est-à-dire tout simplement, confrontons ces deux termes à leur objet : le film.

Discussion sur le fond

Remarquons tout d'abord que l'unanimité est loin de se faire en discussion sur le « sujet » du film. Chacun des spectateurs défend sa conception du thème abordé selon lui dans le film et reste sur ses positions. Beau dialogue de sourds.

Devant ce désastre, l'animation tend de plus en plus à poser le film comme un prétexte à discussion. Couronnement suprême, on copie « Les dossiers de l'écran » en organisant un débat, sur un sujet imposé à l'avance, avec des personnalités de différents horizons comme on dit. C'est le règne des spécialistes, mais un règne dans un domaine qui n'est pas le leur. Le film est oublié, il est loin. En fait, en cherchant bien, il est tout près. Il est aussi dans l'inconscient du public. Ce type de discussion, en ne répondant pas à la question concrète sur la nature du film et de son fonctionnement, permet d'autant plus à celui-ci de réussir son processus de communication à notre insu.

En réalité, le fond ainsi généreusement attribué au film ne repose que sur quelques éléments. Le procédé est toujours le

même : relier certains éléments entre eux, c'est-à-dire les privilégier, les tenant ainsi pour significatifs, en excluant tous les autres, tenus pour neutres, non porteurs de sens. Cette croyance du fond renvoie à la croyance que l'idée existe en soi, en dehors de la matière, que ce qui l'exprime n'est pas expressif et qu'elle est indépendante de lui.

En fait, cette notion de fond repose aussi sur l'idée de la transparence du sens dans un film. Celui-ci est tenu pour évident ; il n'est pas nécessaire de le rechercher.

Nous affirmons le contraire : le sens réel du film, la signification originale, celle qui fonctionne sur le public n'est jamais évidente : il faut la rechercher d'autant plus que le film s'adresse à notre inconscient. Mais il ne faut pas rechercher cette signification dans tel ou tel élément (dans une clef) mais dans ce tout qu'est un film, dans cet ensemble d'éléments sonores et visuels qui le constitue.

Ainsi, s'attachant précisément à ce que l'on ne remarque pas, mais que le spectateur a enregistré, nous serons beaucoup plus en mesure de lutter contre le fonctionnement non conscient du film.

Discussion sur la forme

Aucun ciné-club à notre connaissance ne se déclare esthète. Cependant, la discussion s'embourbe trop souvent dans les « j'aime telle scène, tel élément du film et pas celui-là ». En restant au niveau des goûts (alors qu'il faudrait que le public comprenne ce qui fait qu'il a aimé ou non le film), la discussion devient une juxtaposition de monologues. Chacun défendant sa position, attaque celle du voisin à l'aide de souvenirs cinéphiliques ou culturels. Autre dialogue de sourds.

Certains animateurs croient pouvoir sortir de cette conception subjective en por-

tant la discussion sur la technique du film (plans, angles de prise de vues, mouvements de camera, montage...). Cette conception du film en tant que produit technique repose en réalité sur une conception radicalement fautive, celle du langage cinématographique. Nous consacrerons prochainement une fiche à cette question. Retenons pour l'instant que le langage cinématographique repose sur la croyance que chaque plan, chaque angle de prise de vues, chaque mouvement de camera, chaque type de montage... a un sens bien déterminé et que leur emploi détermine l'organisation du film. En d'autres termes, le cinéma aurait sa langue, c'est-à-dire ses propres unités, stables, en nombre fini, s'organisant selon des combinaisons stables et en nombre fini, comme le langage verbal. Tout montre qu'il n'en est rien. Les éléments visuels et sonores s'organisent bien dans le film mais il appartient à chaque film de définir sa propre organisation. Les éléments techniques n'ont pas de sens en eux-mêmes, il n'en ont comme les autres que selon les relations qu'ils instaurent avec les éléments visuels et sonores.

C'est ce qui explique que les discussions portant sur la technique débouchent nécessairement sur une énumération et parfois sur une grammaire des procédés utilisés et on jugera éventuellement le film selon qu'il obéit ou non à ces normes. Mais ces normes ne sont jamais admises par tous, de là ces interminables discussions ne débouchant sur rien.

Ces deux types d'animation ont ceci de commun que, noyés dans la fautive problématique fond-forme et n'ayant pas les moyens de la dépasser, elles s'avèrent incapables dans le cadre de la discussion de faire en sorte que tous les spectateurs soient concernés, c'est-à-dire de les amener à une prise de conscience sur la fonction du film, sur ce qu'ils ont en commun, c'est-à-dire un conditionnement à leur insu par le film.

Que l'on nous comprenne bien, il ne s'agit pas de rejeter la responsabilité de cet état de fait sur les animateurs ou sur le public. Il s'agit bien au contraire de leur donner les moyens de dépasser ce blocage et d'aller plus loin.

S'il y a blocage, c'est qu'il n'y a pas connaissance véritable de l'objet dont on veut parler : le film — chaque film est composé de simultanéités d'éléments visuels et sonores qui se succèdent. Ce sont ces simultanéités (espace) et ces

successivités (temps) qui constituent le film.

La séparation, la dichotomie fond-forme apparaît ainsi comme la négation du film. Rompant le déroulement des simultanéités du film, isolant quelques éléments, parcellarisant le film, considérant des éléments comme neutres, cette dichotomie empêche d'appréhender le film comme un ensemble ayant son propre espace-temps. Elle détruit l'objet qu'elle prétend analyser. Postuler une communication et ou une signification c'est recourir à la sémiologie. Celle-ci n'est qu'une généralisation de tous les systèmes de communication entre les hommes. Toutefois un système de communication s'impose par la variété des messages qu'il peut transmettre : le langage verbal, en outre la linguistique qui se propose de l'étudier a atteint un degré particulièrement avancé dans ses résultats.

Pourquoi la sémiologie ?

L'intérêt majeur de la linguistique est de nous montrer que tout mot, tout signe se compose de matérialité physique, ou signifiant (image acoustique ou visuelle) et de signifié (le sens). Le signe linguistique n'est donc réductible ni à l'un, ni à l'autre ; il est l'union des deux.

La sémiologie nous permettra de concevoir le film dans sa matérialité physique et sa signification. Si le film est constitué d'éléments sonores et visuels, il est autre chose qu'une suite de fréquence lumineuse ou sonore : il est porteur de sens. Il n'est donc plus question de séparer les constituants physiques du sens en les énumérant et de considérer le sens indépendamment de sa matérialité physique.

L'analyse consistera à poser le film à partir de ses simultanéités et de sa successivité, comprendre leur rapport réciproque, dégager ainsi l'organisation, c'est-à-dire la signification du film. Il s'agira, en fait, de montrer comment tout élément participe à la signification du film.

En d'autres termes, la sémiologie, à condition toutefois qu'elle respecte le film dans son propre espace-temps, devra nous permettre de considérer le film en tant que produit original de signification.

Cette recherche de la signification satisfait, nous serons en mesure d'aller plus loin. Sachant ce qu'est un film, c'est-à-dire ce qu'il signifie, nous pouvons l'appréhender dans sa fonction sociale,

comprendre les mécanismes non conscients sur lesquels repose le fonctionnement du film, son rôle idéologique...

Toute l'ambition de cette fiche était de dévoiler la théorie implicite du fond-forme, de la critiquer, de mieux poser le rapport signification-matérialité physique, mais en même temps de poser le film comme objet dont la connaissance est un préalable à la connaissance du fait filmique.

Alain Marty

*

Lorsque l'on feuillette les ouvrages récents d'étude sur les langages et leurs aspects (ouvrages de théories stylistique, poétique, etc.), on s'aperçoit que le couple de concepts — antagonistes par tradition — fond-forme a disparu. Est-ce que cela signifie pour autant que le souci conceptuel qui lui était sous-jacent s'est lui aussi évanoui ? Nous allons voir successivement les fondements de cette conception, en quoi elle constitue une impasse pour la recherche, mais aussi pour la pratique, puis comment la dépasser en resituant mieux le débat dans le cas du film : nous la relaterons pour terminer par la conception de tradition saussurienne.

Une conception naïve, mais dont l'enjeu ne l'est pas

Cette conception est celle qu'inconsciemment nous portons tous en nous de par notre culture, depuis la tradition aristotélicienne qui voit son épanouissement linguistique dans la grammaire de Port-Royal. Elle postule l'existence d'une pensée à l'état libre, « immatérielle », sans attache, en somme une « essence » qui posséderait déjà sa réalisation, par définition même, et qui devrait seulement sa manifestation à un outil privilégié que serait le langage, tel le logos, intermédiaire entre Dieu et le Monde.

Une pensée formée d'une part, un outil pour l'exprimer — la communiquer — d'autre part, voilà la source d'un divorce possible entre la pensée et la langue. C'est ainsi qu'une tradition critique fortement implantée s'interrogera sur l'adéquation

tion - ou l'inadéquation - d'un discours à la pensée dont on prétend le faire l'interprète. D'où naît cette impasse : comment déceler l'intention d'un discours - c'est-à-dire la pensée qu'il est chargé d'exprimer - par-delà le discours lui-même, par-delà une entité matérielle ? On comprend mieux alors, qu'une telle tradition critique - qui a la vie dure, n'en doutons pas - abandonne, souvent même au départ, le discours qu'elle se proposait d'étudier pour solliciter les travaux biographiques, qui pourraient, eux, prétendument aider à déterminer ladite pensée, ladite intention du texte. Cette tradition idéaliste se condamne d'elle-même, puisque l'impasse précédente épaulé - et se renforce avec - la confusion entre *intention d'un discours* (signification d'un objet) et *intention de son créateur* (signification d'un projet initial).

La critique de la notion d'auteur permet de remettre les choses en place, en montrant que seule la seconde notion est perceptible en conscience par celui qui communique, tandis que la première échappe en grande partie à sa conscience.

Pour nous donc, la proposition « la forme est adéquate au fond » n'est donc pas plus pertinente que la même, à la négative « la forme est inadéquate au fond », car de deux choses l'une : ou bien il s'agit d'une réaction à la conception fond/forme que nous dénonçons, et alors, ce n'est qu'un truisme ; ou bien elle émane de la conception que nous dénonçons, et suppose qu'une forme *peut ne pas être adéquate au fond*, ce qui est un non-sens, puisque c'est dire qu'un discours peut ne pas dire ce qu'il signifie.

Si nous remarquons que la proposition « le fond est adéquat à la forme » n'est jamais entendue, c'est parce que la pensée est toujours considérée comme précédant la langue, ainsi que nous l'avons dit plus haut, dans cette conception fond/forme.

Cependant, si la grammaire de Port-Royal que connaissent encore les potaches actuels est indissolublement liée à une longue hérité idéologique, il reste qu'à certains moments, des individus tournés, ne serait-ce que par instants, vers une conception scientifique du Monde remettent en question implicitement la philosophie du langage. Ainsi au Grand Siècle, ne sommes-nous pas surpris par la lucidité prophétique de cette phrase sous la plume de Pascal : « Que l'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. » Cela impliquait qu'à toute modification d'ordonnement des « éléments du fond » correspondait une modification du fond lui-même, donc de sens. Pourtant, les conditions historiques ne pouvaient donner des prolongements réels à ce genre de propos.

A l'heure actuelle encore, la pratique de l'étude de textes reste liée dans notre système scolaire, à la conception naïve fond/forme : les littératures de type « Lagarde et Michard » sont bien vivaces, y compris celles qui prétendent contester ce modèle bien connu : une première batterie de questions s'intitule « sens du tex-

te » ou ne s'intitule pas (c'est évidemment moins courageux mais plus prudent), une seconde est surmontée de quelque « étude de la versification » s'il s'agit d'un poème par exemple, ou « étude de style ». Les épreuves destinées à sélectionner idéologiquement les maîtres chargés de retransmettre ce savoir scolastique ne manquent pas de mettre le candidat en demeure d'entériner une problématique dont l'un des termes est le *style* qu'il doit à tout prix localiser : « N'auriez-vous pas vu passer le style par hasard ? »

Le fait filmique, domaine pertinent

Cette problématique « fond/forme » bloque notre recherche, mais elle bloque aussi notre pratique.

Dans le domaine qui nous intéresse, ici, le film, quel animateur de ciné-club n'a pas connu ce fameux blocage, à quelque moment qu'il se passe, quand quelque spectateur, remettant en question le travail d'analyse de l'objet-film, déclare tout net : « Sans doute, je l'admets, ce film signifie-t-il ceci, mais quoique ce sens aille contre mes options (ou qu'il les confirme) il constitue un spectacle qui m'attire (ou ne m'attire pas) affectivement. Ce qui m'intéresse, c'est d'expliquer ce divorce. » Nous avons pris un spectateur qui n'est certes pas le premier venu, car, s'il embarrasse notre animateur, il aura au moins prononcé un mot qui recouvre une partie de notre interrogation. C'est pourquoi il sera possible de lui faire prendre conscience de sa double personnalité, et de celle aussi des autres spectateurs : cette concurrence entre un état somnolent et celui qui préside à des élaborations volontaires. Le rendre conscient de ce qui agit sur lui inconsciemment est la tâche qui attend l'animateur. En fait, c'est cette incapacité jusqu'à maintenant de le faire qui a laissé prise, sur le spectateur, aux conceptions traditionnelles, héritières de la scolastique pour qui la problématique fond/forme est une arme d'aliénation. A ce divorce affectivité/raison, ces conceptions fournissaient une réponse d'ordre tautologique qui ne faisait que l'entériner : l'affirmation que n'importe quel élément peut renvoyer à n'importe quel sens et réciproquement, affirmation de l'indépendance de la phase conceptuelle par rapport à sa phase matérielle. Notre réponse à nous, c'est la réconciliation raison-affectivité par la mise à jour de phénomènes inconscients. Il nous reste à trouver les outils conceptuels qui prendront le relais.

Une conception scientifique : la tradition saussurienne

Saussure critiquait implicitement le fondement philosophique de la problématique fond/forme quand il refusait de considérer la langue comme une nomenclature, c'est-à-dire comme une liste d'éléments qui auraient désigné des concepts préexistants. A la fois plus et mieux qu'une substance, elle était pour lui une forme, c'est-à-dire une instance - spécifique à

chaque langue - de découpage sémantique distribué aux éléments, chaque élément possédant un certain nombre d'unités primaires de signification dont la répartition était l'une des caractéristiques de chaque langue. Père sans le savoir du structuralisme, il affirmait ainsi l'impossibilité d'une synonymie quelconque, sinon globale (synonymie entre sens globaux de textes) du moins, sans aucun doute, entre des éléments.

La glossématique, linguistique de Hjelmslev, ayant relayé cette conception, il nous semble intéressant de nous appuyer dessus, dans le cadre de la sémiologie, dans la mesure où elle élève le débat, sort de cette problématique vicieuse décrite précédemment.

Des six concepts de la glossématique, nous en retiendrons quatre que matérialise le film :

- La matière de l'expression, c'est-à-dire le signifiant en tant que réalité matérielle (image animée, son phonique, par exemple)
- La forme de l'expression, soit l'instance combinatoire des signifiants (montage de séquences par exemple)
- La matière du contenu, c'est-à-dire ce que l'on a l'habitude d'appeler le sens, et qui peut donc être commune à plusieurs discours (ex. : un personnage effectue l'action de marcher.)
- La forme du contenu, soit la combinaison des signifiés entre eux, des unités de sens entre elles, et qui est spécifique à chaque discours. (Pour reprendre notre exemple précédent, cela correspond à l'agencement de cette action avec d'autres qu'il peut faire en même temps, avant, après, avec son habillement, son maquillage, sa gestuelle, l'environnement sonore, etc.)

Nous considérerons donc que la signification précise, totale d'un discours, telle que chaque discours a une signification originale, c'est-à-dire unique, provient des rapports matière du contenu/forme du contenu.

De plus, fidèles à la tradition saussurienne, nous postulerons que, tout langage étant simultanément contenu et expression, une correspondance biunivoque est établie par le texte concerné (film dans notre cas) entre la combinatoire matière de l'expression-forme de l'expression, et celle matière du contenu-forme du contenu.

Le concept du signe saussurien, qui, par la dichotomie signifiant/signifié, semblait reprendre purement et simplement la conception naïve fond/forme, appartient à un ensemble théorique qui s'en éloigne clairement, puisqu'il affirme l'adéquation nécessaire, tel le principe du physicien, c'est-à-dire de par la nature même de la combinaison des concepts, et non contingente, de ces deux notions qui, dans la conception naïve, étaient imprécises. Il était donc souhaitable de ne plus employer un vocabulaire qui faisait référence à une philosophie, de la pensée et de la langue, jugée erronée.

Serge Champenier

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES SUR
LES CINE-CLUBS

- *Activité des ciné-clubs 1979.*- Informations CNC. Déc. 1980 n° 185 pp. 118-125
Fréquentation générale - Programmation - Autres activités Educatives.

- *Aujourd'hui les ciné-clubs.*- Films et documents n° 334, 1981. p. 3-37
Ce numéro est entièrement consacré aux ciné-clubs. Le lecteur y trouvera un rapide historique ainsi qu'un rappel de la situation actuelle (il existe 11 000 ciné-clubs).
Dans une deuxième partie, le fonctionnement, les activités des différentes associations sont présentées.

- *Ciné-clubs et action éducative/dossier de documentation établi par Jacques Chevallier.*- Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1980.- 64 p. (Dossier de documentation ; 6)
Bibliogr.
Historique. Textes officiels relatifs au cinéma non commercial et à l'éducation cinématographique. Fédérations habilitées à diffuser la culture par le film. Bilan de l'activité des ciné-clubs. Problèmes d'animation. Cinéma et enseignement. Utilisation thématique des films diffusés par les ciné-clubs. Formation des animateurs. Documentation diverse.

- PELINQ (Maurice).- "Naissance des ciné-clubs".- Jeune Cinéma, n° 126, Avril-Mai 1980, 1-5 p. + n° 127, juin 1980, 1-6 p.
Historique de la création et du développement des ciné-clubs.

- PINEL (Vincent).- *Introduction au ciné-club : histoire, théorie, pratique du ciné-club en France.*- Paris : Les éditions ouvrières, 1964.- 208 p.- ("Vivre son temps").
Ce livre se veut un guide pratique pour tous les amateurs de cinéma qui aimeraient fonder et animer un ciné-club. Malgré "son âge", il reste un ouvrage de base sur le fonctionnement des ciné-clubs.

L'Art et Essai

Partant d'un souci éducatif, le ciné-club ne peut pas échapper à une exigence de qualité dans les choix des films quoique, à la limite, on puisse aussi exercer son jugement critique sur des films réputés mauvais.

Dans les actions pour maintenir une certaine présence du cinéma dans les campagnes, dans les petites villes ou dans les banlieues, on ne trouve pas toujours au départ des choix culturels précis concernant la programmation. Les élus locaux, les animateurs et les responsables associatifs refusent certes a priori des films dégradants ou faisant l'apologie du crime, du racisme ou de l'intolérance mais pour le reste, ils peuvent être plus ou moins sensibles à divers critères de choix. Si l'on part du principe d'une certaine égalité à établir dans le droit d'accès de tous au cinéma (sans préciser lequel) on peut pratiquer des tarifs le plus modérés possible et programmer des films "grand public" dits aussi "commerciaux". Si l'on met l'accent sur le fait que le secteur a but lucratif fait trop peu de place aux films d'auteurs et concentre son matraquage publicitaire sur des films susceptibles de faire de grosses recettes, on oriente sa programmation vers des films plus exigeants.

Il semble que les choix de programmation ne suffisent pas par eux-mêmes pour conquérir un public aux films dits "de qualité". Ce n'est pas par hasard et du seul fait du volume de publicité et du nombre de salles que "l'As des As" fait de grosses recettes et qu'"une chambre en ville" en fait beaucoup moins. Il y a une grande partie du public de Belmondo que l'on ne peut pas renvoyer purement et simplement sur Jacques Demy. D'ailleurs, le public d'"Une chambre en ville" est probablement moins sensible aux affiches et aux articles ou émissions publicitaires que celui de "l'As des As".

C'est probablement par une action persévérante à base d'information et d'échanges que l'on peut amener une partie plus ou moins grande du public réel et potentiel d'une salle à aller voir d'autres films que ceux qu'il avait l'habitude de voir.

Quant à la notion de films "porteurs" elle semble se référer essentiellement à la croissance quantitative des entrées et des recettes. On peut miser sur un ou plusieurs films à succès projetés peu de semaines après leur sortie pour redonner au grand public l'habitude de fréquenter une salle, surtout si on en a amélioré le confort et la qualité technique. On ne peut pas prétendre que tous les gens qui sont venus pour un film distrayant et facile reviendront pour un film qui leur demandera un effort et les fera réfléchir.

La création d'un secteur d'Art et Essai est partie de la double volonté de donner un public à des films dignes d'intérêt que les circuits habituels ne diffusaient pas et de donner à un public des occasions de s'enrichir culturellement.

L'Art et Essai en France possède un statut défini par décret et jouit d'aides spéciales fixées périodiquement par arrêté ministériel. Le Centre National de la Cinématographie est chargé de l'application des textes. C'est lui qui prononce le classement des salles après consultation d'une commission composée de représentants de l'administration et de la profession cinématographique. Une salle peut être classée dans la catégorie "Recherche" si elle programme uniquement des films recommandés - Sinon, selon le pourcentage de films recommandés et la taille de sa commune d'implantation, elle entre en catégorie A ou B. Ces catégories déterminent des taux différents dans l'aide financière apportée aux salles. Une Association Française des Cinémas d'Art et Essai (AFCAE) regroupe toutes les salles classées et établit la liste des films recommandés. L'AFCAE comporte des commissions chargées d'étudier des problèmes particuliers par exemple celui du cinéma de qualité pour l'enfance. Au sein de l'AFCAE également, les salles de Recherche se sont regroupées pour s'épauler mutuellement. De même, au niveau régional des salles de recherche ont adopté la même démarche: cela a donné l'Association des Cinémas de Recherche d'Ile de France (ACRIF, voir page 245) l'ACRISE dans le Sud-Est, l'ACREF dans l'Est, et aussi dans le Sud-Ouest.

Rappelons que 748 salles étaient classées en Art et Essai pour 1982 dont 69 en catégorie Recherche. La moitié environ des salles classées dépendent des grands circuits d'exploitation (UGC, Parafrance, Gaumont-Pathé) un quart dépendent du secteur sans but lucratif (salles aidées par des municipalités, salles de Maisons de la Culture ou des Centres d'Action Culturelle, la FFMJC en recense une trentaine) il reste donc un quart des salles classées pour les exploitants indépendants (on connaît à Paris le réseau ACTION, mais aussi le complexe des quatre Clefs, près de la faculté Censier qui ont dû fermer...)

L'Etat n'a pas oublié le secteur Art et Essai dans le train de mesures élaborées à la suite du rapport Bredin. L'Art et Essai voisine avec les Ciné-clubs dans la fiche n° 12 de la conférence de Presse du Ministre de la Culture du 11 janvier 1983. Il est prévu de mieux tenir compte des efforts réels des salles dans les critères de classement. La régionalisation et l'implantation de l'Art et Essai en milieu rural seront encouragées ainsi que les actions en direction des enfants et la promotion de films du Tiers Monde (voir page 197)

Peut-on parler de Festivals qui seraient consacrés à l'Art et Essai? En fait, tous les grands festivals sont l'occasion de distinguer des films de qualité, même si les décisions des jurys sont parfois contestées. Il est difficile de rencontrer un responsable de salle Art et Essai chez lui pendant la période du Festival de Cannes !

Pour compléter l'information, nous reproduisons les éléments de réflexion et d'information suivants :

- 1 - le compte rendu d'un débat sur "le cinéma d'action culturelle", page 105 et suivantes
- 2 - une présentation de la formule Art et Essai et de son origine, page 110
- 3 - un rappel de la réglementation de l'art et essai avec les textes essentiels, page 112
- 4 - cinq articles de Presse sur la situation et l'avenir de l'Art et Essai, page 115
- 5 - une présentation du groupement des salles de recherche et de sa démarche, page 119
- 6 - un compte rendu de table ronde sur les salles de recherche en Ile de France et l'ACRIF, page 122
- 7 - des données chiffrées publiées pour l'année 1981 par le Centre National de la Cinématographie sur les salles d'Art et Essai leur fréquentation et les films présentés, page 124

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES SUR
L'ART ET ESSAI

- Art et Essai.- Principales données chiffrées concernant l'équipement (salles classées) et l'exploitation (films recommandés) Informations CNC. Oct. Nov. 1982 n° 195 pp 1-10

Le parc des salles classées, évolution, répartition géographique. Les films recommandés, fréquentation, résultats selon types de films et catégories de salles.

- LANGLOIS (Gérard).- "L'Art essai en question".- Ecran, n°69, mai 1978

Où en est l'art et essai en 1978 ? Comment le vit-on à Paris, en Province ? N'est-il pas victime de son succès ? Quelle est la position des exploitants indépendants vis-à-vis des circuits ? Comment l'A.F.C.A.E. va-t-elle surmonter ces contradictions ? Une enquête effectuée auprès d'exploitants de Paris et de Province tente de répondre à ces questions.

- LEGLISE (Paul).- Le Cinéma d'Art et Essai.- Paris : la Documentation française, 1980 .- 118 p.- (Notes et études documentaires ; 4551-4552).

Nouvelle édition du numéro 3839 du 30 Novembre 1971 de la revue Notes et études documentaires, conçue selon le même plan :

- Historique
- Doctrine
- Statut
- Situation économique
- Situation internationale
- Annexes

CINÉ PAROLLES

Le 18 septembre dernier, au Centre culturel de Levallois, se déroulait, à l'initiative de la Commission cinéma de l'ATCC, une table ronde autour du thème « Cinéma d'action culturelle ». Participaient à ce débat : Françoise Seloron et Mireille Amphoux (pour le Centre culturel de Levallois), Nicole Ivanov (pour les cinémas SADOUL I et II de Levallois), Alain Cramier (pour le Centre culturel du Plessis-Robinson), Jean-Jacques Varret et Jean-Pierre Gardelli (pour La Lanterne de Courbevoie), Gérard Lefèvre (pour Châtenay-Action-Culture), Vincent Chevance (pour le C.A.C. Les Gêmeaux de Sceaux), Jacques Pinturault (pour le cinéma La Maison pour tous de Gennevilliers) et François Rey (pour Polyscènes). Au terme d'une discussion longue et animée et qui porta essentiellement sur la finalité et la programmation des salles paramunicipales ou intégrées à des structures culturelles non privées, les participants à cette table ronde convenaient qu'une seconde rencontre serait nécessaire pour aborder plus longuement les questions touchant l'animation proprement dite et la pratique effective du cinéma dans le cadre de l'action culturelle.

LE CINÉMA D'ACTION CULTURELLE

François Rey : Dans le précédent numéro de Polyscènes Gérard Lefèvre exposait le projet d'une salle de cinéma d'action culturelle à Châtenay-Malabry. Nous pourrions entamer ce débat en demandant à Jean-Jacques Varret d'exposer une expérience déjà ancienne, celle du cinéma La Lanterne à Courbevoie.

Jean-Jacques Varret : Je voudrais préciser tout d'abord que, contrairement à la plupart des salles existantes ou en préfiguration représentées ici, le cinéma La Lanterne n'est pas une salle paramunicipale. Il fait partie intégrante d'une Maison des jeunes et de la culture, constituée en association loi 1901 et privée de subventions depuis 1968. Ceci pour dire que son fonctionnement ne relève d'aucune tutelle extérieure (ce qui n'est pas sans importance) et que ses animateurs ne sont responsables que devant l'assemblée générale des adhérents. Ces derniers, et c'est la seconde particularité de cette salle, ont travaillé eux-mêmes pendant des semaines à aménager la salle aux normes du C.N.C., ceci bénévolement, ce qui crée dès le départ une base de public très impliquée dans le fonctionnement de La Lanterne.

C'est également parmi ces bénévoles, qui n'étaient pas à l'origine des cinéphiles, que s'est constituée la commission qui se réunit toujours une fois par semaine, le jeudi, pour gérer, animer et programmer la salle. Aujourd'hui encore, il n'y a que deux permanents.

Nous sommes partis de ce constat qu'en dix ans, huit salles de cinéma avaient fermé leur portes à Courbevoie et dans les environs immédiats. Nous faisons, sans aucune ressource, le pari que les gens viennent (ou reviennent) au cinéma pour y chercher autre chose que ce qu'ils peuvent trouver dans les salles commerciales de Paris ou des complexes de banlieue, et pour cela nous ne voyons qu'une façon de procéder : en développant une animation permanente de la salle, en pratiquant un accueil plus personnalisé (un ou deux animateurs sont là au début de chaque séance pour conseiller les gens, dialoguer avec eux, etc.) et en organisant le maximum de débats ou de rencontres (c'est ainsi que nous avons invité Stévenin, Chantal Ackermann, Christian de Chalonge, Gilles Perrault).

Nous projetons deux films par semaine, à raison de trois séances par jour, sans compter les projections bimensuelles de films pour enfants. La programmation s'établit selon deux axes : des films qui n'ont pas bénéficié de la distribution qu'ils méritent et qui enrichissent la création cinématographique, et des films dits grand public, mais de bonne qualité, que nous sélectionnons film par film dans le respect du public. Pour fixer les idées, la première catégorie comprend des œuvres telles que *La Machine*, de Paul Vecchiali, et la seconde pourrait être illustrée par des films comme *L'Arnaque* ou *Alien*.

Gérard Lefèvre : Dans l'intervention de Jean-Jacques Varret, je retiens le grand intérêt pour nous d'une expérience limitée (de par les conditions financières et politiques qui sont imposées depuis plus de dix ans à cette MJC et à cette salle de cinéma). Ce qui vient d'être dit a le mérite d'éclairer puissamment les expériences de la plupart d'entre nous qui sommes subventionnés pour mener une action culturelle. La problématique de salles comme les nôtres, c'est de travailler avec des films en relation avec des publics ; nous devrions passer de manière plus radicale que nous le faisons habituellement la question de nos rapports avec les publics. Il me paraît d'abord nécessaire de lutter contre un certain nombre d'idées reçues :

- celle de penser qu'on peut concurrencer, sur le même terrain (celui des films de Claude Zidi, de Gérard Oury ou d'Henri Verneuil...), le secteur le plus commerçant de l'exploitation cinématographique ;
- celle de penser qu'on peut « programmer » une salle depuis la mairie, sans une action continue avec les publics auxquels on prétend s'adresser : afficher des films ne suffit pas à notre travail ;
- celle de penser comme un « a priori » le souhait que tous les habitants d'une ville doivent avoir accès à une salle sans en examiner les conséquences : on sait le conditionnement que les médias provoquent au niveau des « besoins », on sait donc quels sont les films qu'« a priori » nous citeront des adolescents, des enfants, des adultes, interrogés sur leurs « besoins » en la matière.

Nous avons une responsabilité culturelle dans le cinéma (l'un de nos points communs est d'être membres de l'Association française des cinémas d'art et d'essai), comme dans d'autres domaines où les municipalités interviennent : la musique, la lecture, le théâtre, etc. Pourquoi ne pas essayer de l'assumer au même titre ?

Jacques Pinturault : J'aimerais apporter quelques nuances à l'exposé de Gérard Lefèvre. D'abord, je crois qu'il ne faut jamais perdre de vue la situation concrète des populations des villes où nous travaillons. Gennevilliers, par exemple, est la ville la plus pauvre de la banlieue parisienne, si l'on prend pour critère les déclarations d'impôts. Aussi, les exploitants privés font-ils un calcul parfaitement juste sur le plan économique en abandonnant de telles villes, où bien peu d'habitants seraient susceptibles de dépenser 19 F deux ou trois fois par mois pour venir voir un film. Ces populations n'ont donc plus à proximité immédiate la salle de cinéma où, une ou deux fois dans l'année, elles auraient la possibilité d'aller voir le Gérard Oury ou le Henri Verneuil qu'elles vont de toute façon voir à Paris en payant encore plus cher, puisqu'au prix de la place s'ajoutent le prix des transports, le temps du déplacement et toutes les dépenses qu'occasionnent des sorties de ce genre. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'initiative prise par certaines municipalités de réouvrir des salles abandonnées par le privé. Il ne s'agit certes pas de « faire concurrence » aux salles commerciales et en particulier aux nouveaux complexes multisalles de banlieue,

mais de redonner la possibilité d'aller au cinéma à des populations qui n'en ont plus les moyens financiers. En effet, lorsque nous ouvrons une salle par-municipale, c'est avant tout dans le souci d'y voir venir le plus grand nombre d'habitants. Et le premier moyen consiste à moduler les prix. Pourtant, même avec les prix que nous pratiquons (de 8 à 12 F), nous avons souvent l'impression d'être encore trop chers : beaucoup de spectateurs sont encore obligés de sélectionner rigoureusement les films qu'ils veulent voir, parce qu'ils n'ont pas les moyens de venir toutes les semaines ou tous les mois. C'est là, il faut bien s'en persuader, que le problème est le plus grave : dans l'impossibilité d'inclure de manière régulière le cinéma dans le budget loisirs des familles. A nous de faire l'effort que le privé, pour des raisons tout à fait légitimes, n'a pas voulu faire.

Deuxième point, qu'il ne faut jamais oublier : nous avons affaire, pour l'essentiel, à des populations pauvres également sur le plan culturel. Et il est vrai que ces gens peuvent avoir le besoin immédiat de voir des films de karaté, ou le dernier Oury, ou le dernier Verneuil. Ce besoin est celui qui leur est le plus couramment dicté par les médias et, nous l'avons dit, il n'est pas satisfait par le privé. N'avons-nous pas, d'une manière quelconque, à faire un pas dans cette direction ? La question doit être posée. En refusant, par exemple, de susciter le besoin d'aller au cinéma chez des enfants qui n'y vont *jamais*, nous hypothéquons plus encore la situation du cinéma de demain. La salle de la Maison pour tous de Gennevilliers accueille régulièrement un nombre incalculable d'enfants, qui savent que le spectacle leur est ouvert et qu'il est dans leurs prix. Je le reconnais : ce spectacle n'est pas toujours d'une qualité extraordinaire ;

mais force est de dire que les enfants retrouvent le chemin et le goût d'un loisir que ni l'entreprise privée, ni une politique trop rigoureuse à l'égard du choix des films ne pourraient leur donner. Lorsqu'on voit des gosses manifester leur joie et leur bonheur au cours de certaines séances, on se dit que, même si la qualité des films n'est pas celle que l'on pourrait souhaiter (mais que pourrions-nous mettre à la place ?), on a peut-être gagné des spectateurs pour demain. Notre effort doit donc viser à regagner un public qui ne va plus que très rarement au cinéma, en tenant compte de sa situation matérielle et de sa situation culturelle. Une fois qu'il vient dans nos salles, il ne s'agit pas, pour le conserver, de lui offrir uniquement ce qu'il aime, mais de faire en sorte qu'il soit attiré par des programmes souples, faisant leur place à des films commerciaux dont on essaiera de les choisir d'une qualité aussi bonne que possible.

Il ne s'agit donc pas de faire concurrence au privé, mais de regagner au cinéma des populations qu'il a complètement abandonnées. Car si le souhait « tous au cinéma » est un souhait irréalisable, ce n'est pas la faute des gens qui n'y vont pas, ni la nôtre, ni celle des élus, mais bien celle de l'État et de la situation sociale dans laquelle ces gens vivent. La réalisation de ce souhait, pour utopique qu'elle soit aujourd'hui, doit tout de même constituer notre premier objectif, dans l'intérêt même des gens qui sont les administrés des villes où nous travaillons.

Je terminerai en revenant sur l'alternative qui nous a été proposée : respect ou mépris du public. Il est vrai qu'une partie de l'industrie cinématographique et certains réalisateurs méprisent souverainement le public et il ne nous appartient certes pas de faire le travail que le privé fait mieux que nous avec l'aide des médias. Mais mépriser le public, n'est-ce pas aussi le risque qu'on prend lorsqu'on ne tient pas suf-

lisamment compte de la situation objective de notre public ? Quelle peut être la réaction de spectateurs qui, bien souvent, lisent tout juste les gros titres de leur journal (quand ils en lisent un) quand ils se trouvent confrontés à des sous-titres sur un écran ? Ces gens-là, venus dans une salle dont ils attendent peut-être qu'elle supplée aux carences de l'entreprise privée et qu'elle leur donne un certain nombre de satisfactions auxquelles ils ont légitimement droit, ne se sentent-ils pas alors légèrement méprisés et placés en situation d'infériorité absolue par rapport à d'autres spectateurs et par rapport à un film qu'ils ne sont pas en mesure d'apprécier valablement ?

Jean-Jacques Varret : L'intervention de Jacques Pinturault pose la question de la programmation de nos salles et des « exigences de qualité » auxquelles nous pouvons prétendre. J'aimerais à ce propos faire deux remarques, pour éviter que le débat ne verse dans une confrontation manichéenne entre un cinéma qui tiendrait vraiment compte des réalités économiques et sociales et un cinéma qui sélectionnerait objectivement un public, celui, grosso modo, de la petite bourgeoisie intellectuelle.

Un des principaux établissements scolaires avec lesquels travaille l'équipe de La Lanterne est le lycée Vauban, lycée technique dont la majorité des élèves sont issus de la classe ouvrière et ont un rapport régulier avec le cinéma dit commercial. Nous leur avons projeté des films comme *La Machine*, *Alertez les bébés* ou *Harlan County*, en prolongeant les séances par des débats dans les classes, et ces élèves ont découvert d'une part qu'il existe un autre cinéma que celui qu'ils connaissaient, d'autre part qu'on peut sortir « enrichi » d'une projection. Je dois dire que les débats que nous avons eus au lycée Vauban ont été beaucoup plus intéressants que ceux que nous avons eus dans des lycées classiques comme Paul Lapie. Je cite cet exemple pour montrer qu'on ne peut dissocier dans nos expériences le travail de programmation du travail d'animation.

Ma seconde remarque portera sur le choix des films dits « grand public », car je crois qu'il y a là un véritable enjeu cinématographique. Notre travail de programmeurs consiste à opérer une sélection rigoureuse, film par film, dans cette frange de films situés à la limite entre le cinéma d'art et d'essai et des productions comme celles de Claude Zidi dont je ne vois pas ce qu'elles peuvent apporter à nos spectateurs. Ainsi, chaque jeudi, nous réunissons à « La Lanterne » notre commission de sélection pour analyser les films que chacun a vus, en essayant de mettre en évidence leur contenu et leur impact idéologiques. Car, tout de même, notre tâche n'est pas de favoriser la diffusion d'un cinéma d'intégration aux valeurs dominantes que sont aujourd'hui l'argent, la voiture et parfois même le racisme. Je crois qu'il existe, dans la frange de films-limite que je définissais tout à l'heure et qu'un film comme *Pain et chocolat* illustre assez bien, un nombre suffisant de produits de qualité pour nous permettre de travailler à l'élargissement d'un public plus exigeant. D'autre part, je ne crois pas que l'on puisse parler en termes de « besoins » du public. Existe-t-il vraiment un « besoin » de Claude Zidi ? N'a-t-on pas plutôt affaire à des habitudes créées de toutes pièces par les médias ? Que peut-il y avoir de positif à conforter ces habitudes prises ?

Pour illustrer cette exigence de qualité que nous revendiquons dans notre programmation, je parlerai de notre travail en direction des enfants. Dans l'esprit du manifeste « Un cinéma auquel les enfants ont droit », nous organisons tous les quinze jours, à « La Petite Lanterne », deux séances pour les élèves des écoles et il nous arrive d'accueillir dans une même journée jusqu'à 400 enfants. Nous savons parfaitement que ce public a lui aussi des demandes spé-

cifiques : films dits d'aventures, etc. Mais plutôt que Walt Disney, nous lui présentons le *Robin des Bois* de Michael Curtiz, *Fanfan-la-Tulipe* ou *Peau d'Âne*. Là non plus, il n'y a pas à opposer schématiquement l'art et l'essai à la vulgare : malgré la pauvreté du marché dans ce domaine, nous parvenons à montrer à ces enfants des produits différents, qui respectent une certaine exigence de qualité et provoquent un authentique plaisir chez eux. C'est ainsi, me semblerait-il, qu'on peut former les spectateurs de demain.

Françoise Seloron : Les trois expériences qui viennent d'être évoquées mettent en lumière toute une série de contradictions que l'on rencontre quotidiennement dans l'ensemble de l'action culturelle. Le problème est toujours de mettre en relation des œuvres de création avec une population donnée et de faire faire à cette population le bon qualitatif qui nous semble souhaitable. Tous nous avons à combattre des besoins artificiellement créés et à susciter de nouveaux besoins. Tous nous effectuons sur ce plan un travail de fourmis. Ainsi, l'existence de deux cinémas à Levallois nous permet d'établir une programmation équilibrée et souple, qui intègre v.o. et v.f., films de grand public et films accessibles à un public plus restreint, etc. Au terme de trois années d'expériences, nous ressentons déjà les effets positifs d'une politique de progression qualitative qui nous a permis de regagner des spectateurs, de les garder et de les faire avancer.

Un autre moyen de l'animation cinématographique est de tenter parfois des expériences en s'adressant à un public en particulier. Car il n'existe pas un public indifférencié, mais des publics spécifiques. Par exemple, avec un film comme *Les enfants gâtés*, on peut mener un travail en direction des locataires. De même il y a des films qui permettent d'accrocher les enfants, les femmes, les immigrés, etc.

Je ne crois pas que ce soit par des voies radicales qu'on parviendra aujourd'hui à imposer des films dits difficiles. Il faut se fixer des objectifs limites et bien définis, et tenir compte des contradictions sociales.

Jean-Jacques Varret : Je ne voudrais pas que nous nous enfermions dans un débat « films difficiles / films non difficiles ». Le problème n'est pas celui-là. Je ne crois pas à une progression linéaire du spectateur moyen, qui le mènerait des *Dents de la mer* aux films de Chantal Ackermann. Notre problème est celui de la programmation. Nous devons nous interroger sur certains produits, qui sont des produits polluants par la façon dont ils fonctionnent, par l'idéologie qu'ils véhiculent.

Gérard Lefèvre : Pour revenir à ce que disait Jacques Pinturault, j'aimerais parler de ce que j'appelle l'« illusion pédagogique » au nom du dicton : on n'attire pas les mouches avec du vinaigre. Je ne pense pas qu'on puisse faire passer en douceur des enfants du spectacle de Walt Disney (qui « marche » sans problème) à un cinéma plus ambitieux. Je ne crois pas à cette pédagogie, je crois même qu'on peut en dresser le constat d'échec. Pour ma part, je fais le pari que les mêmes personnes qui vont voir Zidi, Oury et Yves Robert au Rux ou dans n'importe quel complexe cinématographique de banlieue sont prêtes à voir d'autres films dans nos salles, pour peu que nous leur en donnions les moyens (définition de publics différenciés, horaires adaptés à chaque public, prix modiques, etc.). De plus, il nous faut fortifier nos relations avec ce qu'on appelle dans l'action culturelle les « relais », c'est-à-dire les diverses associations locales. Cette politique de relais ne doit pas être une politique du fait accompli, mais un dialogue permanent, y compris autour des programmations.

Alain Crémier : Pour ma part, je suis plein d'incertitudes. Je me sens partagé entre les positions de Jacques Pinturault et celles de Varret et Lefèvre. Mes incertitudes viennent sans doute du fait que je n'ai pas de pratique de salle commerciale - pour l'instant le Centre culturel diffuse des films dans le cadre du non-commercial. Par contre, je travaille à la création d'une salle qui devrait ouvrir en octobre prochain au Plessis-Robinson, création qui a donné lieu chez nous à un vaste débat et à un rapport de trente pages au conseil municipal, où toutes les questions qui viennent d'être abordées ici sont reprises. Ceci pour dire que ces problèmes sont d'actualité, même là où il n'existe pas encore de pratique cinématographique.

A propos du problème v.o. ou v.f., nous avons fait, au Plessis-Robinson, une enquête au porte-à-porte auprès de 100 foyers - enquête excessivement pragmatique, donc non rationnelle. Il s'est avéré que 71 % des personnes interrogées refusaient de voir les films en version originale. Or, il se trouve que ces gens étaient de gros consommateurs de films, puisqu'ils voyaient un minimum de dix films par an...

Je crois qu'on ne peut pas aujourd'hui avoir de certitudes généralisantes. Nous ne pouvons rien affirmer qu'en rapport avec une population donnée. Les populations de Châtenay-Malabry, de Courbevoie et de Gennevilliers sont socio-professionnellement et socio-culturellement très différentes. L'expérience de La Lanterne serait impossible au Plessis-Robinson, dont la population appartient à 70 % à la classe ouvrière et au monde tertiaire, c'est-à-dire très précisément le non-public du cinéma.

Nous sommes des professionnels de l'action culturelle et non de simples cinéphiles et il y a nécessité pour nous à travailler selon une certaine déontologie. D'où la dualité de notre tâche : redonner l'habitude aux gens de fréquenter les salles et militer en faveur d'un certain cinéma.

Reste le problème fondamental du décalage entre la création cinématographique et le public ; il y a de plus en plus deux publics du cinéma, deux façons de faire : ce qu'on pourrait appeler rapidement l'art et essai et ce qu'on pourrait appeler du cinéma de consommation, ou cinéma commercial (au sens péjoratif du terme), ou para-cinéma, comme disent certains critiques. Force est de constater que ces deux sphères ne cessent de s'écarter l'une de l'autre. Je vois peu d'exemples aujourd'hui de films qui seraient à la fois des films de création, importants pour l'histoire du cinéma, et des films de très grande audience. Face à ce décalage, la pédagogie de programmation est peut-être une illusion. Mais n'y a-t-il pas à mettre en place un travail d'éducation en direction de ce public vierge que sont les enfants, dont les habitudes culturelles futures se forment dès aujourd'hui ? Que faire, d'autre part, par rapport aux jeunes et aux adolescents qui regardent les films de cinéma à travers un écran de lecture formé par la télévision, c'est-à-dire un autre média audio-visuel ? N'y a-t-il pas des solutions à trouver, non pas du côté d'une pédagogie de la diffusion ou de la confrontation des films, mais du côté des pratiques cinématographiques ? Ne faudrait-il pas (avec quels moyens et quels objectifs ?) multiplier les expériences de pratiques cinématographiques avec des moyens légers comme le super 8 par exemple ? N'avons-nous pas fait l'impasse, jusqu'à présent, sur une connaissance du cinéma à travers la pratique de la réalisation à tous ses niveaux, du scénario au jeu de l'acteur ?

Je voudrais soulever pour finir un dernier point qui me semble important dans ce débat. Nous fonctionnons sur des subventions, nous sommes liés à des élus, et il est vrai que pour ces élus l'indice de fréquentation des salles est quelque chose d'important qui ne peut que peser sur notre travail et notre réflexion.

Jacques Pinturault : Pour revenir à la question de l'impact idéologique du cinéma, je me demande si le cinéma exerce véritablement une influence quelconque sur l'idéologie des spectateurs. Souvenons-nous, par exemple, du cinéma des années trente, ce cinéma était presque entièrement fabriqué en studio, avec des normes très précises (de rentabilité, de fabrication, etc.) qui interdisaient pratiquement aux auteurs d'exprimer des points de vue différents de ceux du studio, donc de l'idéologie dominante. Il n'en reste pas moins que cette époque est celle du front populaire. Depuis la fin de la guerre, on a vu la floraison d'un cinéma dit d'art et d'essai, qui se distingue par son souci d'aborder la réalité avec un point de vue personnel et avec les moyens, parfois, de la contestation des systèmes. C'est curieusement depuis ce moment-là que la fréquentation des salles a commencé à baisser. Mais je suis effaré par les goûts cinématographiques de mes camarades les plus militants sur le plan politique : ces gens qui souvent prônent tel ou tel film de Zidi ou de Oury sont les mêmes qui, sur le plan de la lutte quotidienne et de la contestation des idées, vont le plus à l'encontre de ce qu'expriment Zidi et Oury. Je me demande donc si on n'accorde pas trop d'importance aux possibilités qu'a le cinéma d'influencer d'une manière durable et matériellement quantifiable (dans des réactions de rejet ou d'adhésion) le cours des choses. Par contre, ce qui me paraît significatif, c'est que le contact avec le cinéma était pratiquement la seule manière qu'avaient les gens dans les années trente de s'ouvrir à la connaissance du monde et d'autrui, au travers d'un rapport de sociabilité avec la culture, au travers de la démarche qui consiste à quitter son domicile (où l'on se sent protégé et seul détenteur d'une vérité) pour aller au contact avec l'étranger de l'écran (l'œuvre) et de la salle (les autres spectateurs). C'est la sociabilité que révèle cette démarche qui me paraît l'élément prépondérant en matière culturelle, quel que soit le support. La culture n'est pas en soi un élément déterminant de la marche du monde, ce qui est déterminant, c'est le rapport que les gens ont avec elle. S'ils ont un rapport de sociabilité avec la culture alors ils sont capables de rechercher le contact avec autrui, avec les idées des autres, et de vouloir une modification de l'ordre des choses. Aujourd'hui, c'est vraisemblablement les éléments dominants de la société qui ont voulu que ce rapport à la culture se limite à un contact individuel au travers d'une lucarne de télévision, sans possibilité de confrontation et de discussion. Notre tâche première est de faire revenir les gens dans nos salles, d'autant qu'il existe aujourd'hui beaucoup plus de films susceptibles de leur ouvrir les yeux que dans les années trente.

Gérard Lefèvre : Dans ce qu'a dit Jacques Pinturault à l'instant, il me semble devoir relever une contradiction avec ce qu'il disait dans sa première intervention. Bien sûr, je souhaite moi aussi que les salles de cinéma, et particulièrement celles dans lesquelles nous travaillons, se remplissent du plus possible de gens pour voir le plus grand nombre de films. Mais j'ai l'impression que c'est vraiment un vœu pieux. Dans un système capitaliste comme le nôtre, l'action culturelle est vouée à travailler sur une frange de public relativement étroite. Notre problématique n'est pas d'arracher les gens à un cinéma boulevardier et abrutissant qui domine dans les multisalles et à la télévision pour les faire accéder à un quelconque Panthéon. Je ne me situe pas du tout dans une perspective pyramidale. Ce qui me paraît fondamental, c'est que nous nous interrogeons sur le « comment ça fonctionne » du cinéma. Nous devrions débattre plus souvent ensemble sur la question de savoir comment tel ou tel film fonctionne sur tel ou tel public. Par exemple, comment un film comme *Voyage au bout de l'enfer* fonctionne sur nous actuellement ? Ces interrogations me paraissent fondamentales car elles peuvent déterminer des choix ou des stratégies. Autre

exemple : s'interroger sur le regard que portent des réalisateurs français sur notre société et comparer les films de Claude Sautet au film de Pialat, *Passé ton bac d'abord*. Car, s'il est vrai que le cinéma ne façonne pas les idéologies, il en est le reflet et il peut les conforter. Je me souviens d'avoir passé un jour à des jeunes de Créteil *Orange Mécanique* ; je me suis aperçu qu'ils le recavaient d'une façon « première » et je me suis dit que nous aurons dû d'abord nous interroger sur la stratégie de son passage.

François Rey : Pour que les interrogations dont parle Gérard Lefèvre, et qui devraient présider à la programmation d'une salle d'action culturelle, soient véritablement productives, je crois qu'il faudrait distinguer plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent entre l'idéologie que véhicule un film et sa valeur artistique. Pour m'en tenir aux extrêmes, le cinéma militant n'est pas nécessairement bon et un film violemment raciste (*Naissance d'une nation*, par exemple) peut être un chef-d'œuvre. Ceci pour dire qu'en tant qu'œuvre tout film relève d'une analyse très complexe et que je ne vois pas de contradiction majeure entre un travail de sélection exigeante au « film par film » (tel qu'on le mène à Courbevoie) et une politique de programmation très « ouverte » (comme celle de Gennevilliers). Après tout, pourquoi priverait-on le public sous prétexte qu'ils véhiculent les valeurs de l'idéologie dominante ?

Jean-Jacques Varret : C'est vrai : ce ne sont pas les films qui déterminent la réalité sociale. Mais il est vrai aussi que l'idéologie dominante est produite par cette réalité et qu'elle participe à la pérenniser. Je crois qu'il y a, à l'heure actuelle, de plus en plus de films qui fonctionnent sur une stratégie du vide, de l'oubli, de la pompe aspirante, et qui visent à produire (même inconsciemment) une sorte d'appauvrissement général, en gommant totalement le vécu du spectateur. Nous ne pouvons pas rayer d'un trait de plume ce danger et les interrogations qu'il suscite.

De plus, en tant que nous participons à l'action culturelle, notre mission est aussi de présenter des films que les spectateurs de banlieue ne pourraient pas voir autrement, même à la télévision.

Nicola Ivanov : Je voudrais faire part d'une expérience de trois années de travail au Sadoul II de Levallois. Nous avons bel et bien deux publics : celui qui vient voir *Le coussin dans la tête* et des films en v.o., et celui (les jeunes, principalement) qui vient voir *Grease* et qui ne vient voir que ça. Nous ne gagnons de public (et encore, très difficilement) que sur la première catégorie. Les jeunes attendront trois mois à faire pétarder leurs motos devant la porte, mais ils n'entreront que le jour où l'on programmera Travolta. Ce jour-là, nous refuserons du monde ; certains même verront le film trois ou quatre fois d'affilée et ils ne reviendront pas tant que nous ne programmerons pas le film qu'ils ont envie de voir.

Gérard Lefèvre : En constatant cela, tu ne fais que conforter la dualité qui existe entre deux types de produits : l'un que j'appelais le Panthéon des œuvres (et à travers lequel tu pourras à la rigueur élargir un public déjà cultivé), et l'autre, qui est imposé au goût des gens par les médias et la publicité. Mais tu ne peux pas en écarter le passage de l'un à l'autre et cela vérifie ce que je disais : on n'attire pas les mouches avec du vinaigre. Est-ce que nos salles doivent devenir des garderies où l'on entasse un maximum d'enfants ? On ne peut pas viser à augmenter des statistiques de fréquentation, sans autre objectif.

Nicola Ivanov : Mais pourquoi priver des gens d'aller voir les films dont ils ont envie ? Au nom de quoi leur refuserions-nous Travolta et *La guerre des étoiles* ?

J'entends tous les jours des jeunes me dire : « Ce cinéma n'est pas pour nous, ce ne sont pas des films pour nous. » Que dois-je leur répondre ? Est-ce que la question du respect du public ne se pose pas aussi dans ces termes-là ?

Gérard Lefèvre : Je ne crois pas qu'on puisse répondre là, parce que là c'est déjà trop tard. Mais, tout du même, il faudrait discuter de ce que c'est, la demande. N'importe quel psychosociologue sait bien qu'une demande ne s'établit pas en interrogeant les gens à chaud et à la seconde. Bien sûr, si on demande à quelqu'un ce qu'il aime au cinéma, il répondra par ce qu'il connaît. Et, malheureusement, ce qu'il connaît, c'est ce qu'on lui assène quotidiennement à la télévision ou dans les autres médias. On ne peut pas se contenter de cette réponse première et immédiate, et établir là-dessus une programmation. Va-t-on proposer des programmes qui mêleront harmonieusement les œuvres du Panthéon et les produits du Carré d'As de Gaumont, c'est-à-dire Michel Audiard, Jean-Paul Belmondo, Georges Lautner et Henri Verneuil ? On retomberait alors totalement dans l'alternance scolaire : instruction / récréation ! D'un côté on se cultiverait (en s'ennuyant), de l'autre on s'amuserait. Ne nous enfermons pas dans cette dualité, sinon c'est râpé !

Alain Cramier : Mais, enfin, les individus ont tous une histoire qui évolue. Quand j'étais jeune, j'étais très friand des films de Louis de Funès... Le tout, c'est d'être confronté à d'autres valeurs. Il n'y a pas incompatibilité entre passer *Grease* dans certaines conditions et passer d'autres films tout aussi susceptibles d'intéresser des adolescents, mais qui développent un langage et une thématique différents capables, à la longue de former chez le jeune un regard critique et plus exigeant.

Je crois que nous nous enfermons dans un faux débat, ou plutôt dans une fausse alternative qui serait : soit nous faisons une programmation démagogique qui attire tout le monde, soit nous faisons une programmation élitiste où viennent toujours les mêmes qu'on retrouve dans les salles de théâtre et de concert.

Nous avons au moins un travail à faire sur le public des enfants et des adolescents. Car il n'y a peut-être pas de pédagogie efficace pour des adultes qui ont une histoire culturelle déjà définie et sans doute difficilement modifiable. Et ce travail ne saurait être réduit à la diffusion de films. Il doit prendre en compte l'ensemble des pratiques cinématographiques dont je parlais tout à l'heure. Cela signifie que la solution au problème des jeunes qui restent devant la salle de Nicola Ivanov sans y pénétrer n'est pas dans la programmation, mais dans d'autres actions. Cela signifie (autre sujet d'une autre table ronde) qu'il faut définir une action culturelle globale et cohérente autour du cinéma.

Le cinéma ne consiste pas seulement à projeter des films à heures fixes, cela consiste aussi à travailler avec des classes, avec des associations, etc. Les spectateurs (cinéphiles ou conformistes) sont aussi des ouvriers, des techniciens, des locataires de H.L.M., des parents d'élèves, des syndicalistes... Et il y a possibilité d'un travail à multiples facettes : il y a des films pour 5 000 spectateurs, des films pour 100 000, des films pour un million, et je crois que nous pouvons jouer sur cet éventail de publics et de films. Il existe dans la production internationale suffisamment de films de qualité pour établir une programmation qui certes a sa hiérarchie, mais qui est tout de même correcte.

(Frapas recueillis par François REY)

le nouveau pari du cinéma d'art et d'essai

(CULTURE ET COMMUNICATION
N° 45 - mars 1979)

Le mouvement art et essai en France est un système original de diffusion des films de qualité s'appuyant sur les salles de cinéma. Les salles commerciales classées en catégorie art et essai donnent une plus large audience aux nouveaux talents et offrent un terrain d'expérience à l'expression cinématographique. Ce secteur s'est rapidement affirmé comme un ensemble économique cohérent de personnes et d'entreprises acceptant d'assumer la diffusion des films difficiles.

La vitalité de ce secteur se manifeste principalement par une augmentation du nombre des salles classées. La création d'un véritable marché pour les films recommandés est l'une des caractéristiques essentielles du mouvement art et essai. S'attachant de façon particulière à agir en faveur de ce mouvement, l'Etat a mis en place un certain nombre de mesures propres à assurer la défense et la promotion des œuvres de qualité.

un retour en arrière

Dès 1930, le renouvellement des formes d'expression artistique inclut le "nouvel art" et plusieurs salles "d'avant garde" entreprennent de défendre les créateurs de films : il suffit de rappeler la bataille de l'Age d'or. Il faudra pourtant attendre 1955 pour que se crée une association dite association française des cinémas d'art et d'essai qui, d'un noyau de six salles parisiennes, débordera rapidement sur la province pour, en 1978, compter plus de 800 adhérents.

La loi de finances pour 1961 entérine cette action et met en place des aides fiscales dans un système sensiblement identique à celui qui existe aujourd'hui pour les salles classées par le Centre national de la cinématographie. En 1962, 53 salles bénéficient de ce classement ; en 1967, 191 ; en 1972, 437 et en 1973, 617 salles bénéficient des aides de l'Etat, soit 13,9% de l'ensemble du parc des salles en France.

un régime fondé sur le classement des salles...

Le régime du secteur cinématographique de l'art et essai est donc fondé exclusivement sur le classement des salles, et non sur celui des films. Il existe des salles d'art et d'essai : elles sont classées dans cette catégorie par décision du directeur général du Centre national de la cinématographie sur avis d'une commission ad hoc. Il n'existe pas de films d'art et d'essai qui fassent l'objet d'une liste établie par l'adminis-

Dans cette optique, les dispositions prises pour le classement d'une salle précisent en termes généraux, les caractéristiques des films qui doivent composer les programmes des salles d'art et d'essai, ajoutant que peuvent également composer ces programmes - mais seulement dans certaines limites - des films de reprise, des films conciliant succès commercial et qualité artistique et des films d'amateurs. De plus, le nombre minimal de programmes d'art et d'essai que doivent projeter les salles est arrêté en fonction de l'importance des agglomérations où elles sont situées et de leur environnement culturel, voire géographique. L'appréciation de la programmation des salles concernées en vue de leur classement éventuel est un jugement d'ensemble qui tient compte de ces divers critères. Pour faciliter les travaux de la commission de classement, une liste de films recommandés par l'Association française des cinémas d'art et d'essai est établie à partir des réponses à une enquête qu'elle mène de façon permanente. Cette liste a une valeur indicative et ne saurait constituer à elle seule l'élément unique d'appréciation. Elle est l'instrument de travail originaire permettant à la commission de délibérer et de formuler une appréciation qualitative de cette programmation au regard des exigences prévues par les textes.

... et sur la solidarité financière

Toute salle classée bénéficie des avantages résultant de la qualité de sa programmation. Un premier avantage consiste dans la liberté de fixation du prix de la place ; le second avantage est une réduction d'assiette pour le calcul de la taxe sur la valeur ajoutée combinée avec le paiement d'une taxe parafiscale versée au Centre national de la cinématographie et destinée à alimenter le fonds d'encouragement aux salles classées en catégorie art et essai. Le montant de cette taxe est égal à environ 3% de la recette taxable. La dévolution des sommes ainsi versées aux exploitants est établie de façon automatique suivant une grille de répartition prenant en compte la catégorie de classement de la salle et la recette moyenne hebdomadaire : plus la recette est forte moins l'aide apportée est importante. Ainsi les salles dont la recette moyenne hebdomadaire est de plus de 55 000 francs versent 3% de leur recette pour ne recevoir que 0,3% et les salles dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure à 2 500 francs reçoivent 10%. Ce système interne permet de créer de fait une solidarité financière du mouvement art

et essai. Les subventions versées au titre de l'aide automatique représentent une charge d'environ 85% du volume financier du fonds. Les 15% restant sont réservés, sous forme d'aides sélectives, aux opérations de promotion du cinéma.

le mouvement art et essai : un phénomène urbain ?

L'équipement du cinéma d'art et d'essai est encore inégalement réparti sur l'ensemble du territoire : 10 départements n'ont pas de salles classées, plus de la moitié ont un équipement inférieur à la moyenne nationale des salles classées par rapport à l'ensemble des salles françaises. La lecture de la carte de la répartition nationale des salles permet de considérer notamment le faible équipement en salles art et essai des zones traditionnellement désertées sur le plan culturel. Complémentairement à la situation géographique, la répartition selon l'importance des communes (qui prend en compte les grands centres) permet de mesurer le caractère urbain du parc des salles art et essai et la part prise par la seule ville de Paris. La ventilation entre les catégories A et B de salles accentue le phénomène évoqué. Les communes de moins de 20 000 habitants qui regroupent 58,2% des habitants comptent 45,5% des salles et 23,9% seulement des salles classées, et pour plus des 2/3 en catégorie B, contre 52,1% pour les communes de plus de 60 000 habitants.

un véritable marché pour les "films recommandés"

Complémentairement à la présentation de la structure du parc des salles, il est nécessaire de mesurer la part du marché assurée par les salles classées et d'envisager la carrière, quelles que soient les salles, des films recommandés. La fréquentation des salles classées représente 16% de la fréquentation totale, soit 27,118 millions de spectateurs, pour 16,5% de la recette globale, soit 301,891 millions de francs. Paris, avec 8,733 millions de spectateurs dans les salles classées, représente 32,2% des spectateurs français des salles classées art et essai (et 19,6% de la fréquentation parisienne). Par ailleurs, la ventilation des résultats des salles classées par spectateurs permet de mesurer la part importante du marché prise par les salles dont la fréquentation est supérieure à 30 000 entrées par an : 11,3% de salles réalisent près de 30% des entrées ; en revanche 55% des salles comptent moins de 40 000 entrées par an ; globalement elles ne représentent que 23,4% du marché des salles art et essai. Par

ailleurs, les statistiques d'exploitation selon les films programmés, si elles prouvent la qualité des résultats obtenus par les films pleinement recommandés dans les salles diffusant principalement des films de qualité (66,6% des spectateurs art et essai), soulignent également la diversité des efforts effectués par les salles des zones rurales ou semi-rurales : les films non recommandés comptent pour 41,7% des spectateurs et les films pleinement recommandés pour 26,3% seulement des spectateurs. Sur ce dernier il faut noter néanmoins que cette proportion ne cesse d'augmenter ; en 1970, les films pleinement recommandés ne comptaient que pour 9,2%.

Le dernier point remarquable de cette présentation statistique des résultats art et essai est la répartition par tranches de spectateurs des films pleinement recommandés dans les seules salles classées. Elle souligne ainsi que cela peut être observé sur la totalité du marché, la forte proportion dans ces résultats des best-sellers : 78 films sur 986, soit 8%, regroupent 66% des spectateurs. En revanche, 387 films, soit 39,2%, comptent pour moins d'un pour cent des spectateurs de cette catégorie de films. Les films qui ont ainsi obtenu les meilleurs rendements sur le marché art et essai ont connu également des carrières importantes dans les salles non classées : La Dentellière, Carrie, Une journée particulière ou Marathon man, voisinant avec des films programmés presque exclusivement dans les salles classées comme Barry Lindon, Padre padrone ou le Casanova de Fellini, pour les sept meilleurs résultats de 1977.

assurer une meilleure diffusion et découvrir de nouveaux talents

Cette énumération montre, s'il en était besoin, le rôle incitateur joué par les salles art et essai pour favoriser la sortie de films dont certains auteurs étaient hier encore mal connus du grand public. Cette vocation du secteur art et essai pour la découverte des nouveaux talents sous entend une aide appropriée à tous les modes de diffusion. A un secteur de large diffusion répondent des salles spécialisées dans la recherche des films : la complémentarité de ces deux modes d'exploitation est aujourd'hui affirmée ; elle se concrétise dans les modalités différentes d'aides sélectives reçues de l'Etat.

Par l'importance de son parc de salles, le mouvement art et essai permet la diffusion la plus large de films de qualité. Il associe des salles dont le

mode de programmation est différent : à celui organisé au plan national par les grands circuits répond celui des salles indépendantes. De ce fait, les salles importantes ont pour ambition de programmer les films des auteurs reconnus par le public et en dépossèdent les salles qui ont le plus souvent assuré un travail de recherche. Il s'agit d'une règle qu'il faut assumer. De plus, les films appréhendés par les circuits les plus importants connaissent une diffusion plus large en province et la carrière des films (et partant des possibilités nouvelles de travail de l'auteur) sont favorisées. La prise en compte de cette réalité commerciale entraîne la création d'une distinction formelle entre les salles. A un secteur de large diffusion des auteurs reconnus dont le mouvement art et essai avait fait son objectif premier, répond désormais un secteur de salles dont l'ambition reste la recherche des nouveaux talents. L'accord intervenu entre les responsables des salles permet, en ce qui concerne les

aides financières, de concrétiser cette différence dans le cadre strict de la gestion du fonds d'encouragement art et essai. La reconnaissance par les salles importantes (dont les frais fixes d'exploitation ne permettent pas de prendre des risques importants) de l'utilité des salles de recherche a permis de modifier le système d'aide de l'Etat. Ainsi, l'aide automatique répartie selon la péréquation énoncée, n'a pas été modifiée et assure, par sa pérennité, un avantage constant à l'ensemble des salles. En revanche, sur les sommes réservées à l'aide sélective, une masse d'intervention de 700 000 F en 1977 a été prélevée pour aider à la création d'un groupement de salles indépendantes. Son projet est de favoriser l'achat de films au distributeur et d'assurer une meilleure diffusion des films.

Cette réponse commerciale à un problème de diffusion culturelle a pour objet à terme de mettre en place de façon structurée un mode original de programmation des films. Le mouve-

ment art et essai en France pourrait de ce fait, et de façon unique, par une solidarité interne des responsables des salles classées, résoudre la difficile équation entre la loi du marché et le maintien d'une qualité constante dans la diffusion des œuvres cinématographiques. C'est le nouveau pari qu'il convient de gagner.

répartition des salles et de leurs résultats en référence à la population et à la fréquentation totale pour l'année 1977

	population en %	nombre total des salles en %	nombre total des spectateurs en %	salles classées		spectateurs des salles art et essai					
				A en %	B en %	A			B		
						nombre	%ensem- ble art et essai	%A	nombre	%ensem- ble art et essai	%B
paris + de 200 000 hab.	4,3	10,2	26,4	19,6	—	8,733	32,2	52,3	—	—	—
de 60 à 200 000 hab.	6,1	8,4	13,7	9,8	—	2,465	9,1	14,8	—	—	—
de 20 à 60 000 hab.	12,2	16,1	23,3	13,6	9,2	3,205	11,8	19,2	3,528	13,1	33,8
- de 20 000 hab.	18,9	19,7	19,1	9,5	14,4	1,314	5,0	8,2	3,978	13,0	38,1
	58,2	45,5	17,4	6,4	17,5	0,919	3,4	5,5	2,925	10,8	28,1
	100,0	100,0	100,0	100,0		16,626	61,5	100,0	10,432	38,5	100,0

27,118 millions de spectateurs soit 16 % de la fréquentation totale.

ART ET ESSAI : PRINCIPES DE FONCTIONNEMENT

Les salles qui présentent 100 % de programmes d'art et d'essai sont classées dans la catégorie des salles de recherche.

Les salles de recherche sont celles qui présentent exclusivement des programmes d'art et d'essai et dont la programmation correspond, de la part de l'exploitant, à un effort soutenu dans la prospection des œuvres cinématographiques novatrices et à une animation propre à permettre au public une meilleure connaissance de l'art cinématographique.

La catégorie A est divisée en :

- catégorie A1 correspondant aux salles situées dans des communes de plus de 100 000 habitants et qui présentent au minimum 80 % de programmes d'art et d'essai;
- catégorie A2 correspondant aux salles situées dans des communes de plus de 100 000 habitants et qui présentent un nombre de programmes d'art et d'essai compris entre 50 et 80 %;
- catégorie A3 correspondant aux salles situées dans des communes de moins de 100 000 habitants et qui présentent au minimum 50 % de programmes d'art et d'essai.

Les salles qui présentent un nombre de programme d'art et d'essai compris entre 20 et 50 % et qui sont situées dans des communes de moins de 100 000 habitants sont classées en catégorie B.

- CLASSEMENT D'UNE SALLE EN CATÉGORIE ART ET ESSAI

Le classement résulte d'une décision du Directeur général du Centre National de la Cinématographie prise après avis de la commission de classement des salles, instituée par le décret n° 71-46 du 6 janvier 1971 modifié par le décret n° 79-983 du 22 novembre 1979.

La commission procède également, lors de sa session, au réexamen des dossiers de l'ensemble des salles classées et se prononce sur le maintien éventuel de ce classement en référence aux obligations de programmation et d'animation des salles classées.

Le dossier doit être constitué de :

- la demande de l'exploitant;
- toutes informations relatives à l'animation de la salle;
- la programmation de la salle — vérifiée par le service informatique du Centre National de la Cinématographie en référence aux bordereaux d'exploitation — sur la période d'une année révolue s'étendant du 1^{er} juillet de l'année précédente au 30 juin de l'exercice en cours.

La programmation de la salle est d'abord examinée en référence à une liste de films « recommandés » dressée par l'Association Française des cinémas d'art et d'essai après un vote d'une cinquantaine de professionnels du cinéma ou de personnalités du monde des arts et des lettres. Mais cette liste n'a pour le classement des salles qu'une valeur indicative.

La commission fonde son avis sur l'examen de l'ensemble de la programmation, sur la cohérence et la permanence de l'effort entrepris pour la défense des films de qualité en fonction de l'environnement humain et culturel de chacune des salles et sur l'animation.

- AVANTAGES RÉSULTANT DU CLASSEMENT

- Liberté de fixation du prix des places;
- Subvention automatique dont l'assiette de calcul est la taxe spéciale additionnelle engendrée par les recettes de la salle.

Les taux plafonds sont fixés annuellement en fonction de la catégorie du classement et de la recette moyenne hebdomadaire des salles (les taux pour 1982 ont été fixés par un arrêté du 22 octobre 1982 - JO des 12 et 13 novembre 1982).

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Décret n° 79-983 du 22 novembre 1979 modifiant le décret n° 71-46 du 6 janvier 1971 portant définition et classement des salles de spectacles cinématographiques d'art et d'essai.

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de l'économie, du ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs et du ministre de la culture et de la communication,

Vu le code de l'industrie cinématographique, ensemble les textes pris pour son application;

Vu l'article 26 de la loi n° 70-601 du 9 juillet 1970 portant diverses dispositions d'ordre économique et financier, modifié par l'article 14 de la loi n° 78-1239 du 29 décembre 1978 portant loi de finances pour 1979;

Vu le décret n° 71-46 du 6 janvier 1971 portant définition et classement des salles de spectacles cinématographiques d'art et d'essai,

Décrète :

Art. 1^{er}. — Les dispositions de l'article 1^{er} du décret du 6 janvier 1971 sont modifiées et complétées ainsi qu'il suit :

Article 1^{er}.

Les cinémas d'art et d'essai sont des salles de spectacles cinématographiques commerciales présentant des programmes qui, dans les conditions prévues à l'article 3 du présent décret, répondent aux caractéristiques fixées à l'article 2.

Pour l'application de cette disposition, le programme est constitué par l'ensemble des œuvres cinématographiques projetées au cours d'une même séance.

Art. 2. — Les dispositions de l'article 2 du décret du 6 janvier 1971 sont modifiées ainsi qu'il suit :

Article 2.

Les programmes cinématographiques d'art et d'essai doivent être composés d'œuvres cinématographiques présentant l'une au moins des caractéristiques suivantes :

1° Œuvres cinématographiques présentant d'incontestables qualités, mais n'ayant pas obtenu auprès du public l'audience qu'elles méritaient ;

2° Œuvres cinématographiques ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine de la création cinématographique ;

3° Œuvres cinématographiques reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France ;

4° Œuvres cinématographiques de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment œuvres cinématographiques considérées comme des « classiques de l'écran » ;

5° Œuvres cinématographiques de court métrage tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique.

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

1° Des œuvres cinématographiques récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique ;

2° Des œuvres cinématographiques d'amateur présentant un caractère exceptionnel.

Art. 3. — Les dispositions de l'article 3 du décret du 6 janvier 1971 sont abrogées et remplacées par les dispositions suivantes :

Article 3.

Le classement des salles de spectacles cinématographiques dans les catégories d'art et d'essai est effectué chaque année par le directeur général du centre national de la cinématographie après avis de la commission prévue à l'article 4.

Les salles qui présentent au minimum 50 p. 100 de programmes d'art et d'essai sont classées, soit dans la catégorie des salles de recherche, soit dans la catégorie A.

Les salles de recherche sont celles qui présentent exclusivement des programmes d'art et d'essai et dont la programmation correspond, de la part de l'exploitant, à un effort contenu dans la prospection des œuvres cinématographiques novatrices et à une animation propre à permettre au public une meilleure connaissance de l'art cinématographique ;

La catégorie A est divisée en :

— catégorie A1 correspondant aux salles situées dans des communes de plus de 100 000 habitants et qui présentent au minimum 80 p. 100 de programmes d'art et d'essai ;

— catégorie A2 correspondant aux salles situées dans des communes de plus de 100 000 habitants et qui présentent un nombre de programmes d'art et d'essai compris entre 50 et 80 p. 100 ;

— catégorie A3 correspondant aux salles situées dans des communes de moins de 100 000 habitants et qui présentent au minimum 50 p. 100 de programmes d'art et d'essai.

Les salles qui présentent un nombre de programmes d'art et d'essai compris entre 20 et 50 p. 100 et qui sont situées dans des communes de moins de 100 000 habitants sont classées en catégorie B.

L'avis de la commission, relatif au classement des salles dans les catégories ci-dessus mentionnées, tient compte de l'effort d'animation réalisé par les exploitants.

La projection des œuvres cinématographiques étrangères doit être effectuée en version originale, sous-titrée, sauf dérogation accordée par le directeur général du centre national de la cinématographie, sur avis de la commission prévue à l'article 4 et en tenant compte de la qualité du doublage.

Art. 4. — Les dispositions de l'article 4 du décret du 6 janvier 1971 sont modifiées ainsi qu'il suit :

Article 4.

La commission chargée de donner au directeur général du centre national de la cinématographie un avis sur le classement des salles de spectacles cinématographiques dans les catégories d'art et d'essai est composée ainsi qu'il suit :

1° Des représentants de l'administration :

Deux représentants du ministre de la culture et de la communication ;

Un représentant du ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs ;

Le directeur du Trésor ou son représentant.

2° Des représentants de la profession nommés par le directeur général du centre national de la cinématographie, après consultation des organisations professionnelles les plus représentatives :

Trois directeurs de salle de spectacles cinématographiques ;

Deux producteurs d'œuvres cinématographiques ;

Deux distributeurs d'œuvres cinématographiques ;

Deux auteurs d'œuvres cinématographiques, dont un réalisateur ;

Un représentant des fédérations habilitées à diffuser la culture par le cinéma.

3° Cinq personnalités désignées par le directeur général du centre national de la cinématographie et choisies en raison de leur compétence.

Le ministre de la culture et de la communication nomme le président de la commission.

Le directeur général du centre national de la cinématographie ou son représentant assiste aux séances de la commission.

Le centre national de la cinématographie assure le secrétariat de la commission.

Art. 5. — Les dispositions de l'article 5 du décret du 6 janvier 1971 sont abrogées.

Art. 6. — Le ministre de l'économie, le ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs et le ministre de la culture et de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 22 novembre 1979.

RAYMOND BARRE,

Par le Premier ministre :

Le ministre de la culture et de la communication,

JEAN-PHILIPPE LECAT.

Le ministre de l'économie,
RENÉ MONORY.

Le ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs,

JEAN-PIERRE SOISSON.

MINISTÈRE DE LA CULTURE

Subventions proportionnelles allouées aux exploitants des salles d'art et d'essai.

Le ministre de l'économie et des finances et le ministre de la culture,

Vu le code de l'industrie cinématographique, ensemble les textes pris pour son application;

Vu l'article 1621 du code général des impôts;

Vu la loi n° 59-1454 du 26 décembre 1959, et notamment son article 76;

Vu la loi n° 66-935 du 17 décembre 1966, et notamment son article 64;

Vu la loi n° 78-1239 du 29 décembre 1978, et notamment son article 14-1;

Vu le décret n° 59-733 du 16 juin 1959 modifié relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique;

Vu le décret n° 67-356 du 21 avril 1967 modifié portant application des dispositions du décret susvisé du 16 juin 1959 relatives au soutien financier de l'Etat à la création et à la modernisation des théâtres cinématographiques, et notamment son article 8 bis;

Vu le décret n° 71-46 du 6 janvier 1971 modifié portant définition et classement des théâtres cinématographiques d'art et d'essai,

Arrêtent :

Art. 1^{er}. — Les taux maximaux de calcul des subventions proportionnelles allouées aux exploitants des salles d'art et d'essai, conformément aux dispositions de l'article 8 bis-II du décret modifié du 21 avril 1967, applicables au produit des taxes spéciales additionnelles au prix des places perçues aux guichets des salles bénéficiaires, sont fixes, à compter du 1^{er} janvier 1982, ainsi qu'il suit :

Salles de recherche :

- dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure ou égale à 15 000 F : 70 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 15 001 F et 30 000 F : 30 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 30 001 F et 40 000 F : 15 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 40 001 F et 50 000 F : 7,5 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est supérieure à 50 001 F : 3 p. 100 ;

Salles de catégorie A 1 :

- dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure ou égale à 15 000 F : 40 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 15 001 F et 30 000 F : 20 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 30 001 F et 40 000 F : 8 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 40 001 F et 50 000 F : 5 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est supérieure à 50 001 F : 2 p. 100 ;

Salles de catégorie A 2 :

- dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure ou égale à 15 000 F : 10 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 15 001 F et 30 000 F : 4 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 30 001 F et 40 000 F : 3 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 40 001 F et 50 000 F : 2 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est supérieure à 50 001 F : 1 p. 100 ;

Salles de catégorie A 3 :

- dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure ou égale à 15 000 F : 40 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 15 001 F et 30 000 F : 20 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 30 001 F et 40 000 F : 8 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 40 001 F et 50 000 F : 5 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est supérieure à 50 001 F : 2 p. 100 ;

Salles de catégorie B :

- dont la recette moyenne hebdomadaire est inférieure ou égale à 15 000 F : 10 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 15 001 F et 30 000 F : 4 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 30 001 F et 40 000 F : 3 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est comprise entre 40 001 F et 50 000 F : 2 p. 100 ;
- dont la recette moyenne hebdomadaire est supérieure à 50 001 F : 1 p. 100.

Art. 2. — Pour l'application des dispositions de l'article précédent, la recette moyenne hebdomadaire est constituée par le produit de la vente des billets d'entrée, compte non tenu de la taxe spéciale additionnelle au prix des places, tel qu'il a été enregistré au cours de la période du 1^{er} octobre au 30 septembre précédant l'année considérée.

Art. 3. — Les acomptes susceptibles d'être versés, à valoir sur la subvention annuelle, à la fin du premier semestre de chaque exercice, conformément aux dispositions du dernier alinéa de l'article 8 bis-II du décret du 21 avril 1967 modifié, ne peuvent excéder 80 p. 100 des allocations calculées par application des taux maximaux fixés à l'article 1^{er} ci-dessus.

Art. 4. — Les arrêtés du 29 mai 1980 et 12 mai 1981 relatifs aux subventions proportionnelles allouées aux exploitants d'art et d'essai sont abrogés.

Art. 5. — Le directeur général du Centre national de la cinématographie est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 22 octobre 1982.

Le ministre de la culture,
JACK LANG.

Le ministre de l'économie et des finances,
JACQUES DELORS.

CINÉMA

LA MUTATION DU CIRCUIT ART ET ESSAI

Censier perd ses quatre « clefs »

Claude Frank-Forster, trente-six ans, est venu au cinéma comme par nécessité. Il aurait bien voulu suivre les cours de l'IDHEC ; ses parents, industriels dans le textile à Troyes, surent le dissuader de guigner ce « métier de saltimbanque ». Il n'en persiste pas moins dans ses mauvaises intentions, il se glisse par la fenêtre quand on lui boucle la porte principale. Avec l'argent familial, il entre dans le commerce du cinéma, sa partie noble, l'art et l'essai, pour transformer sinon l'art, du moins le paysage cinématographique.

Le jeune directeur ouvre trois salles, qui en deviendront quatre, tout contre la faculté de Censier. Trois puis quatre « Clefs » pour le cinéma de recherche, surtout militant, mais aussi tout le bon cinéma un peu différent. Avec les deux cinémas la Seine et les trois Marais, les quatre Clefs deviennent la meilleure chance des petits films de partout et d'ailleurs. Un jour, le miracle se produit, *Histoire de Paul*, de René Féret, réalisé en collaboration avec la Maison de la culture du Havre, draine vingt-cinq mille spectateurs vers Censier et place son auteur sur la carte du septième art.

Le second film de René Féret, *la Communion solennelle*, coproduit avec Gaumont et un budget de 8 millions de francs (contre seulement 400 000 F à *Histoire de Paul*) ne sera pas projeté à la Clef : « Une vieille histoire. Fellini, Bergman, Visconti, ont été découverts par les Indépendants. Leurs films nous échappent depuis longtemps », explique Claude Frank-Forster. « Ces films sont pris en charge par les gros distributeurs, qui ont créé leurs propres salles d'art et d'essai. Ils se les réservent. »

La Clef (le mini-complexe des quatre Clefs) n'est plus rentable, les salles vont fermer début 1981. « D'abord la clientèle étudiante

ne suit plus à Paris. La réduction du prix des places le lundi nous a porté un coup fatal. Entre Superman et un film moldo-valaque, notre public a vite fait de choisir. Il opte pour le spectacle, le confort d'une grande salle sur les Boulevards ou aux Champs-Élysées. On a poignardé le cinéma d'art et d'essai. »

Paradoxalement, M. Claude Frank-Forster croit plus que jamais à l'exploitation Art et Essai, mais sous une autre forme. Il se lance dans la distribution avec un collègue du quartier Latin, qui lui garantit une bonne salle pour ses sorties de film. Mais il compte d'abord sur la province : « Les animateurs des salles d'art et d'essai de province font un travail impossible à Paris, ils ont un contact permanent avec le public. Certains films comme Hazai ont fait leur carrière en province, avant même Paris, ce qui constitue un phénomène entièrement nouveau. Ce phénomène va de pair avec l'émergence d'un cinéma régional. Les provinciaux ne veulent plus recevoir les miettes de la culture parisienne. »

Aujourd'hui, un bon film de recherche fera un tiers de sa carrière à Paris et les deux tiers en province : « Cela est dû essentiellement aux Indépendants, des fous de cinéma. Alors que les grands circuits deviennent de plus en plus les supermarchés du cinéma, ces indépendants choisissent de montrer des films plus élaborés, qu'ils défendent en profondeur dans leurs salles. »

« Les professionnels, conclut M. Frank-Forster, ne sont pas conscients que nous représentons le côté laboratoire du cinéma. Nous montrons des prototypes. Nous sommes indispensables à la survie du reste de l'industrie. »

LOUIS MARCORELLES.

une interview
de Jean Lescure

**"une politique d'incitation
fondée sur une invitation à
prendre des risques"**

Ecrivain, Président de l'Association française des cinémas d'art et d'essai, Délégué général de la confédération internationale des cinémas d'art et d'essai, Régent d'Anabathmologie au Collège de Pataphysique, Jean Lescure nous parle ici du système art et essai tel qu'il l'a conçu en collaboration avec André Malraux. Il en explique notamment le fonctionnement, la mission et les nouveaux objectifs

Vous avez collaboré avec André Malraux à la réorganisation des salles d'art et d'essai. Comment ce nouveau système a-t-il vu le jour et dans quelles conditions ?

Une des premières préoccupations de Malraux ministre a été d'essayer de mettre la "culture" à la disposition du plus grand nombre, grâce notamment aux maisons de la culture. Ne disposant toutefois pas de moyens suffisants pour défendre et diffuser le nouveau cinéma, devenu l'un des modes d'expression privilégiés de notre temps, Malraux décida de développer les salles d'art et d'essai, créées une dizaine d'années plus tôt par des "fous du cinéma" comme Armand Tallier, Jeander et Regent en France, Talmon-Gros en Allemagne, Kaestlin en Suisse... qui avaient fondé une confédération internationale, et des associations nationales ayant pour objet précisément d'aider la diffusion de films jamais demandés par les circuits commerciaux. Le Ministre pensait que ces salles pouvaient permettre de créer un véritable circuit et intervenir ainsi dans la production. Si nous arrivions à prouver en effet qu'il y avait des acheteurs pour un certain type de film, le pari était gagné. Malraux mit donc en place une politique d'incitation, fondée non sur une reconnaissance des mérites mais plutôt sur une invitation à

prendre certains risques. L'incitation était double : liberté du prix des places et une légère réduction fiscale. On a ainsi donné à Malraux 300 salles en 4 ans. Il en existe actuellement 600 classées. Plus remarquable que l'importance du nombre de salles, est le fait qu'avec un volume de 12 à 15% de fauteuils, nous dépassons 18% de la recette, ce qui prouve que nous avons vraiment réalisé un travail de prospection en profondeur. Songez qu'il y a des salles art et essai dans des petites villes de moins de 5 000 habitants ! Nous allons maintenant passer à un deuxième stade grâce à la nouvelle législation qui va nous permettre, je pense, d'intervenir davantage dans la recherche des films et dans leur mise à la disposition du public.

Quels sont les critères d'appréciation d'un film dit d'art et d'essai ?

Les critères esthétiques sont évidemment très variables car il y a dans le cinéma différentes tendances. Dans l'ensemble, on ne se trompe pas plus dans l'appréciation de la qualité d'un film que dans l'appréciation de la qualité d'une peinture ou d'un livre. Quand nous déclarons qu'une œuvre est belle nous faisons en quelque sorte un pari sur l'avenir en espérant que les siècles futurs seront d'accord avec nous. Ou nous sommes très nombreux à le faire et cela donne Coppola ou John Ford, ou nous ne sommes qu'un petit nombre, et c'est Marguerite Duras. L'art et essai est en somme la reconnaissance de la valeur artistique d'un objet qui n'est pas traité comme un produit destiné à s'abolir dans sa consommation mais au contraire à s'imposer dans la durée de l'histoire.

En ne favorisant qu'une classe privilégiée, une certaine élite intellectuelle, l'art et essai reste-t-il fidèle à sa vocation première qui est de faire connaître à un plus grand nombre les films de qualité ?

Il est évident que les salles art et essai implantées en milieu non privilégié sur le plan culturel ont parfois beaucoup de

mal à vivre. Nous sommes dans une société où la culture se présente sous forme de pyramide. C'est par couches successives que l'on s'élève vers la plus haute culture ; celle-ci de son côté ne descend que lentement dans les masses. En 1830, Stendhal écrivait pour les happy few en se disant qu'il serait lu en 1880. Notre mission est précisément d'essayer de rendre tous les hommes contemporains de leur civilisation, de faire en sorte que tous les français du 20^e siècle, quels que soient leur classe, leur niveau culturel, soient réceptifs à l'art le plus évolué, qu'ils apprennent tous à apprécier le néo-réalisme italien, Fellini, Bergman, Duras... Pour essayer de résoudre ce vaste problème l'Éducation nationale devait prévoir dès la secondaire une formation à la lecture du langage audiovisuel. On apprend à lire le français, on n'apprend pas à lire les images. Le langage du cinéma a une syntaxe qu'il faut savoir déchiffrer. Il y a vingt ans, dans un cinéma de quartier, un flash back était incompréhensible ; aujourd'hui, tout le monde a fini par apprendre à lire cette sorte de trope du discours cinématographique.

Fruit des efforts conjugués de l'État et de citoyens indépendants, l'art et essai reste néanmoins, malgré ses imperfections, un dispositif parfaitement original, exemplaire d'ailleurs pour la vingtaine de pays membres de notre confédération internationale. Il a contribué depuis sa création à faire progresser l'expression de la conscience et de la culture cinématographiques françaises. Il a permis notamment de mettre la structure économique au niveau de la revendication de la critique et des réalisateurs qui disposent maintenant de salles pour présenter leurs films. Tous les grands organismes à vocation industrielle ou commerciale tiennent compte aujourd'hui de ce mouvement : le g.i.e. Pathé Gaumont a des salles art et essai, u.g.c. également. Le processus est en marche, il faut qu'il se développe de jour en jour...

LA DEUXIÈME SEMAINE DE L'ART ET ESSAI

A STRASBOURG

Les films, l'État et l'argent

Strasbourg serait-il en passe de devenir la première ville de France en matière de cinéma ? C'est peut-être la seule ville au monde à se prévaloir, en l'espace de deux mois, de trois festivals, tous trois organisés de main de maître par des femmes : Fabienne Vonier, avec la Semaine européenne du cinéma d'art et d'essai qui vient de s'achever ; Geneviève Yver, avec un Festival International du film et de la presse à la fin du mois et, enfin, Françoise Gros, fin novembre, avec le dixième Festival International du film des droits de l'homme.

Cette deuxième Semaine de l'art et essai — la première remonte à 1979 — a tenu toutes ses promesses pour une raison majeure, en ce qui nous concerne, nous Français : le récent changement de gouvernement et l'intérêt tout neuf porté à l'industrie culturelle par excellence, le cinéma. Les passions, qui traversent aujourd'hui la profession, en l'attente d'une refonte des règles du jeu par la mission Bredin sur le cinéma, se donnèrent libre cours lors d'un colloque au Conseil de l'Europe sur les rapports de l'État et du cinéma. M^r Jean-Denis Bredin avait fait le voyage de Strasbourg avec quatre de ses collaborateurs, mais ils s'abstinrent de toute intervention, se contentant d'enregistrer doléances et suggestions.

M. Jean Lescure, président en exercice de l'AFCAE (Association française des cinémas d'art et d'essai), ami et disciple du premier ministre de la culture français, André Malraux, défendit un paradoxe qui aurait probablement fait sursau-

ter son maître : le cinéma est un art et une industrie. S'il demande à l'État d'intervenir pour la formation du public, s'il insiste sur la nécessité de l'animation comme mode d'action culturelle, il n'en attend pas moins, selon une formulation curieuse, que l'État « aide le mouvement Art et Essai à inciter le marché à prendre en charge son action culturelle ». L'État doit « doit veiller à ce que la liberté de communication et de diffusion soit assurée aux salles », mettre ces dernières « à l'abri des monopoles de diffusion des télévisions ». Les contingents à l'importation doivent disparaître, les barrières douanières doivent être supprimées.

Nous entrons dans le vif du sujet, immédiatement après ce discours inaugural de Jean Lescure, avec les interventions successives d'Alain Terzian, producteur exécutif des derniers films d'Alain Delon, et Hubert Nioffret, producteur indépendant, qui a fait débiter Claude Miller, Luc Béraud, a donné leur chance en France à des cinéastes comme Hugo Santiago et Jean-Pierre Lefebvre. Le conflit fondamental du cinéma français aujourd'hui était posé avec une acuité, une violence, dirions-nous, que cette réunion spéciale au Conseil de l'Europe ne dépasserait pas.

Alain Terzian considère que les producteurs français ont pour mission de réaliser des films à vocation internationale, avec des budgets de plus en plus substantiels. Jean-Luc Godard (dont Gaumont finance le nouveau film) et Alain Resnais, Claude Lelouch et Claude Sautet, sont produits par les mêmes producteurs. Défenseur des monopoles français de production et de diffusion (c'est-à-dire Gaumont-Pathé, U.G.C., Parafrance), « aujourd'hui facteurs d'équilibre », Alain Terzian fixe à la profession quatre objectifs : un niveau élevé de professionnalisme ;

Le Monde 10 Oct. 1981

l'internationalisation du marché, surtout vers l'Europe ; la non-monopolisation du crédit par l'État ; l'élargissement du marché vers les nouvelles techniques. « Nous sommes au deuxième rang après les États-Unis, conclut Alain Terzian, nous ne devons pas nous replier sur nous-mêmes, tomber dans le piège de la régionalisation. »

Pour Hubert Nioffret, tout le propos d'Alain Terzian est anathème. Nous vivons, en matière de cinéma, dans l'ère du capitalisme sauvage. Et de démonter le système en vigueur : « La politique des films est devenue la politique des salles. » On vise l'efficacité à court terme, la concurrence réelle n'existe pas. On change les dates de sortie des films au dernier moment, on met ces films dans des salles qui ne leur conviennent pas. Quant à la production des films proprement dite, telle que la concevaient les monopoles, « ce ne sont plus des sujets qu'on finance, mais des placards publicitaires avec deux, trois, quatre vedettes. On monte des coups ». Tout un cinéma se trouve ainsi écarté des écrans. Il faut repenser le circuit de l'argent, la diffusion des produits, la télévision doit payer le juste prix. Hubert Nioffret estime que, « pour le nouveau pouvoir, la culture existe. Une autre philosophie se fait jour ».

Le lendemain, en colloque restreint, les responsables des « salles de recherche » du circuit Art et Essai aujourd'hui, une soixantaine à ce jour, étudiaient leur apport possible aux travaux de la commission Bredin. Claude-Eric Polroux, animateur des débats, souhaite « une aide réelle qui ne soit pas dévalorisée au bout de quelques années ». Plusieurs interventions insistèrent sur le rôle franchement culturel joué aujourd'hui par les directeurs de ces salles, qui ne sont plus de simples exploitants, qui collaborent parfois avec l'enseignement, avec les comités d'entreprise.

LOUIS MARCORELLES.

(Le Monde - 9 Février 1983)

CINÉMA

LA SITUATION DES SALLES « D'ART ET D'ESSAI »

« Établir le dialogue »

Qu'il semble déjà loin le temps où, vers le milieu des années 60, à l'occasion de la première semaine des Cahiers du cinéma, on pouvait simultanément voir à l'affiche de deux salles parisiennes, le Napoléon, près de l'Étoile, et le Saint-Paul, dans le Marais, un immense Gaumont aujourd'hui disparu, deux œuvres représentatives, d'une part, du cinéma novo, *A falecida* de Léon Hirszman et, d'autre part, du cinéma québécois naissant, *Le Chat dans le sac*, de Gilles Groulx.

Le public ne s'écrasait pas au guichet, mais il était curieux de découvrir d'autres univers, d'autres sensibilités. A la veille de 1968, montrer au quartier Latin, en alternance chaque semaine, *L'homme n'est pas un oiseau* du Yougoslave Dusan Makavejev et *la Noire* du Sénégalais Sembène Ousmane, relevait pareillement de l'esprit pionnier, avant que ne déferle sur nos écrans, dans les années 70, le flot d'une production véritablement internationale. Paris acquérait la réputation de capitale du cinéma mondial. Aujourd'hui, la vague a reflué, la prolifération des salles, en général des mini-salles, dans le réseau commercial classique,

loin d'entraîner une stabilisation économique, a contribué à effacer le nouveau cinéma international de l'affiche.

Sauf à programmer un unique film à succès, comme *Yol* (Turquie), il devient presque impossible de sortir en programmation régulière, c'est-à-dire pour une semaine au moins, un film d'un pays et d'un auteur peu connus, même génial. Pour couvrir les frais de lancement, tirage de copies, publicité, le droit d'admission du film en France, il faut engager immédiatement à peu près 500 000 francs. Au minimum, soixante mille spectateurs payants sont nécessaires pour rembourser cette mise.

Claude Guichard, directrice et animatrice avec son mari, Michel Guichard, place Denfert-Rochereau, d'une petite salle d'art et d'essai, dont la programmation est exemplaire (Bunuel, Robbe-Grillet, Mrnal Sen, un mois de cinéma novo en cours), déplore que « la législation (soit) la même pour les grands circuits et pour nous, car les trésoreries ne sont pas les mêmes ». « Une salle, reprend Michel Guichard, c'est une façon de faire exister les films. On peut passer ce qu'on veut, quand on veut, comme on veut. Jacques Demy, notre voisin, aimerait diriger une salle. Le travail, j'y crois, j'en suis sûr. Il faut faire bouger les gens. » Le Denfert est une des dernières salles de recherche, ce secteur de pointe de l'Art et de l'Essai, encore en place à Paris. Et c'est un des rares cinémas qui puissent rivaliser avec la province en matière d'animation, de rapport immédiat avec le public.

« Aujourd'hui, nous dit Jean Lescure, lui-même propriétaire de trois cinémas à Asnières et simultanément président de l'Association française et de la Confédération internationale

des cinémas d'art et d'essai (A.F.C.A.E. et C.I.C.A.E.), on compte en France sept cent cinquante-quatre salles d'art et d'essai, soit 18 % du parc de salles et du chiffre d'affaires. Environ un quart de ces salles sont des salles associatives et des salles municipales, c'est-à-dire bénéficiant de subventions locales et dont la gestion est allégée. Soixante-quatre salles, indépendantes ou municipales, sont des salles de recherche, les plus ambitieuses, ainsi nommées pour la qualité de leur programmation et de l'animation avec le public. »

Initiatives provinciales

Paris est, aujourd'hui, dépassé par la banlieue et par la province où se sont créées, à ce jour, cinq associations régionales regroupant un certain nombre de salles et capables de garantir un marché réel pour les films refusés par ce qu'on appelle les « concentrations » (les grands circuits). L'ACRISE (Association des cinémas de recherche indépendants du Sud-Est) a, ainsi, sorti *Qui chante là-bas* (Yougoslavie), primé un peu partout, avant même Paris. Alain Nouailles, directeur du Sémaphore, à Nîmes, en avait acheté les droits pour la France.

Claude Chevènement dirige, à Pau, une salle classée salle de recherche, le Périscope, « la plus belle de la ville », précise-t-il. « Elle est installée dans une M.J.C., la mairie est propriétaire des murs, n'exige aucun loyer. La programmation est effectuée par une commission de spectateurs de tous âges, qui se documentent dans notre bibliothèque. Il y a un correspondant par établissement scolaire. » « Nous avons réussi à casser l'habituelle tranche des 18/25 ans censée constituer le

public, ajoute Claude Chevènement. Les gens mariés, avec des enfants, reviennent au cinéma. Nous ne prenons pas le public des salles ordinaires. »

La subvention globale pour les salles d'Art et d'Essai atteint 15 millions de francs. « Mais il ne faut pas se faire d'illusion, remarque Jean Lescure, une salle avec la subvention qu'elle reçoit subsistera pendant six semaines. S'il n'y a pas de recettes, elle ne pourra pas continuer. D'où cet énorme effort de formation du public. Comme le disait un jour Luigi Comencini à une rencontre sur l'Art et Essai, c'est dans les salles que se fait le dialogue culturel. » Le gouvernement, semble-t-il, souhaiterait une nationalisation pure et simple du secteur Art et Essai, ramené à sa vocation exclusivement culturelle, ce qui ne convient guère aux indépendants.

Nous ne sommes pas en Hollande, où un même organisme, le Film International, peut à la fois gérer le meilleur Festival de cinéma indépendant du monde (*le Monde* du 5 février), un organisme de distribution relié à un réseau de salles dit « alternatif » et un service d'achats de films. Les deux premiers ont un budget de 750 000 florins chacun, le dernier 800 000 florins (le florin vaut environ 2,6 francs). Hans Bais, le responsable, espère aller encore plus loin avec l'appui du gouvernement : créer un institut du cinéma, complété par des lois correspondantes, avec un secteur de production et une représentation à l'étranger. L'institut s'installerait à Amsterdam. « Mais, nous dit en souriant le directeur du Film International, je tiens à ce que nos bureaux aient une salle normale intégrée dans le bâtiment, afin que nos gens ne perdent pas le contact avec le public. »

LOUIS MARCORELLES.

ASSOCIATION FRANÇAISE DES CINÉMAS D'ART ET D'ESSAI

GROUPEMENT
DES SALLES
DE RECHERCHE

EXPOSE DES MOTIFS

I - LE GROUPEMENT DES SALLES DE RECHERCHE : UNE DEMARCHE COHERENTE

Le Groupement des Salles de Recherche est un acquis pour l'ensemble du mouvement art et essai. Depuis 3 ans, il a aidé la sortie de plusieurs films, favorisé la création d'associations régionales et créé un climat permettant de mettre en évidence la nécessaire complémentarité de la distribution et de l'exploitation indépendantes.

Dans une profession traditionnellement éclatée (ne serait-ce que pour des raisons géographiques), le Groupement des Salles de Recherche a réussi à développer un mouvement de solidarité entre les salles qui s'exprime par une remontée de 10% de leur subvention automatique Recherche ; pour certaines d'entre-elles cela peut représenter des sommes importantes.

Tout en préservant l'individualité de chacun (le Groupement des Salles de Recherche n'est pas un circuit), il a permis un échange précieux entre les professionnels et contribué à mettre en valeur et parfois coordonner le travail que chacun d'une manière tenace et volontaire déploie pour défendre le cinéma qu'il aime et auquel il croit. Il est intéressant de rappeler que "HAZAL", "ALLEMAGNE, MERE BLAFARDE" ont certes connu un succès public grâce à leur valeur propre en tant que films, mais aussi grâce à l'aide et à la coordination que le Groupement des Salles de Recherche a pu leur offrir.

La création, puis le développement des associations régionales a non seulement permis une dynamique d'actions multiples exprimant la vitalité du mouvement mais aussi a concrétisé une idée qui nous est chère : celle de ne pas isoler la recherche de l'ensemble du mouvement art et essai. En effet, en faisant remonter 5% de leur subvention automatique aux associations régionales, les salles classées A.1 et A.3 peuvent participer à l'ensemble des actions et s'inscrire pleinement dans le principe de solidarité précédemment cité.

La nécessaire interpénétration entre la vie des associations régionales et le développement du groupement national nécessite un travail de coordination de plus en plus important.

Pendant un an et demi, le C.N.C. a soutenu le Groupement des Salles de Recherche en lui accordant une aide de fonctionnement qui représentait la parité avec la totalité des 10% remontés par les salles. Cette somme a permis jusqu'alors d'assurer un minimum de fonctionnement (secrétaire 1/2 temps, embauche pendant 8 mois d'un coordinateur à temps partiel, charges inhérentes à l'utilisation d'un local). Ces faibles moyens ont cependant permis de consolider le mouvement et ont abouti à la création d'associations régionales.

.../.

L'éventualité de l'arrêt de l'aide du C.N.C. pour 1982 met en péril la vie et donc l'action du mouvement. Nous affirmons ici la nécessité d'une réelle politique culturelle soutenant l'action du mouvement le plus avancé au sein de l'art et essai. Il paraît évident que les salles ne peuvent à elles seules soutenir leur propre mouvement, que toute action nécessite des moyens financiers et que, d'une manière tautologique, le développement des actions nécessite l'accroissement des moyens visant à mettre en oeuvre ces actions.

De plus, afin d'encourager le développement des associations régionales, le Groupement des Salles de Recherche réfléchit sur les moyens d'une aide accrue aux associations régionales.

II - SOUTENIR ET METTRE EN PLACE LES FILMS LES PLUS FRAGILES

En 1982, le cinéma en France développe une situation paradoxale. D'une part, il est raisonnable d'espérer un gain de 20 millions de spectateurs et d'autre part, on assiste à une fragilisation du marché art et essai.

Il ne s'agit pas d'une chute régulière des spectateurs mais des résultats anarchiques qui accroissent les risques de la distribution et de l'exploitation.

Le succès des films les plus commerciaux rend de plus en plus précaire la vie des films différents qui ne visent pas forcément à l'unanimité mais qui réclament simplement le droit d'être vus et pour cela d'avoir de bonnes conditions de sortie.

Certains films qui, il y a 3 ou 4 ans, atteignaient 20 à 30.000 entrées Paris plafonnent actuellement à 10.000 entrées.

Il devient de plus en plus difficile de donner une existence aux oeuvres cinématographiques. Si nous laissons les "petits films" disparaître c'est l'uniformisation du marché qui nous guette, la mise en cause de toute action culturelle cinématographique et pour demain la perte irrémédiable de nombreux créateurs, comme l'abandon des spectateurs les plus curieux et les plus exigeants.

Un de nos objectifs est d'aider de nouveaux réalisateurs à faire connaître leurs oeuvres dans les meilleures conditions et de maintenir aussi la pluralité du cinéma.

Il s'agit pour les films les plus difficiles de donner une âme à leur sortie en cherchant tous les moyens (circulation de copies, animation, publicité conforme à l'esprit du film...) pour leur assurer toutes les chances possibles de rencontrer leur public potentiel.

Le Groupement des Salles de Recherche qui a toujours insisté sur le rôle complémentaire de la distribution indépendante est donc un intermédiaire naturel et un maillon dans cette relation qu'il est important de renforcer.

C'est ainsi que pour certains films, le Bureau des Salles de Recherche (composé des délégués régionaux), après visionnement, réfléchit conjointement avec le distributeur sur la sortie du film, apporte si besoin est une aide financière négociée cas par cas, qui peut permettre l'animation spécifique autour du film considéré (déplacement du réalisateur, édition d'une plaquette, réalisation d'une exposition...).

Le Groupement envisage dans des cas bien déterminés la possibilité d'une association en participation avec des distributeurs.

A l'initiative du Service Culturel du C.N.C. - qui a proposé au Bureau Recherche de visionner le film de Piotr KAMLER "CHRONOPOLIS" - le Groupement des Salles de Recherche est particulièrement intéressé pour aider à la sortie de ce film difficile qui ne pourra exister que grâce à un effort cohérent.

Le Groupement envisage 4 opérations de ce type par an nécessitant une organisation efficace et un engagement financier significatif.

III - LES MOYENS POUR EXISTER

La nécessité d'une coordination nationale

Le travail du Groupement a jusqu'alors reposé entièrement sur le seul travail bénévole de responsables de salles particulièrement motivés. Ils donnaient non seulement de leur temps mais devaient, pour les délégués régionaux, payer entièrement leurs frais de déplacement.

Le Groupement des Salles de Recherche se développant, il est important d'obtenir les moyens de son existence. En effet, si nous voulons que les décisions soient prises de manière collective les réunions devront être relativement fréquentes - ce qui garantira notre efficacité.

Par ailleurs, il est indispensable de rémunérer une personne (vacataire ou salariée à temps partiel) pour assurer des tâches que des responsables de salles ne peuvent pas accomplir raisonnablement pendant leur temps de travail.

Les principaux axes de travail seront les suivants : coordination du groupement, relations subjectives et objectives entre distributeurs et exploitants, aide au développement des associations régionales (il nous paraît important de favoriser la création d'une association dans le nord, dans la région Lyon-Grenoble-Annecy et d'aider au développement de la région de l'est), faire connaître le groupement auprès des salles d'art et d'essai, de la presse, de la profession, assurer un contact permanent dans les locaux de l'A.F.C.A.E.

Quand la banlieue se rebiffe...

Table ronde avec Françoise Beverini (Les Ciné-ches, à Rix Orange), Gérard Lefèvre (Le Rex, à Chateaufort-Malabry), Jean-Jacques Varret (La Lanterne, à Courbevoie).

Gérard LEFÈVRE : La création de l'A.C.R.I.F. ne change rien sur le fond par rapport à nos pratiques de travail depuis un an et demi. Nous continuerons à travailler comme auparavant : quand quelqu'un a un coup de cœur pour un film — quelle que soit sa motivation personnelle — il en alerte les autres responsables de salles et ceux qui ne l'ont pas vu s'arrangent pour le voir. C'est-à-dire que, selon des modalités différentes, selon le film, selon le distributeur — il n'y a pas de règle — on aboutit à une opération groupée d'un certain nombre de salles autour d'un film.

Jean-Jacques VARRET : L'A.C.R.I.F. est née aussi d'une volonté de participer au regroupement national des salles de Recherche qui avait mis en place un système intéressant d'aide à la distribution. Pratiquement, cela fonctionne selon le principe suivant : une partie de la ristourne récupérée par les salles « Art et Essai » (35 % de sa T.S.A. versée), et par les salles de « Recherche » (60 % de sa T.S.A.) est mise dans un pot commun qui sert pour monter des opérations de solidarité avec les distributeurs et les producteurs indépendants : aide à l'achat de droits, au tirage de copies, à la sortie des films. Et la moitié de ce « pot national » est reversé aux associations régionales.

Abraham SEGAL : Alors, pour vous, la promotion des films que vous aimez, que vous estimez intéressants, est la chose la plus importante ?

G. L. : C'est la base de notre travail !

Françoise BEVERINI : L'accès aux films aussi ; la reconnaissance par les distributeurs d'un certain travail que l'on fait, qui est spécifique du style de salles qu'on représente. Jusqu'à présent, les distributeurs ne l'ont pas reconnu du tout, et on est vraiment très maltraité. Pour la sortie des films « en exclusivité », l'ordre c'est Paris, Province, Banlieue. Peut-être que le fait de constituer une certaine force dans le regroupement va modifier cet état de choses.

J.-J. V. : Il y a quand même d'autres distributeurs, il faut les nommer, comme Pascale Dauman à Paris-Films qui a été une des premières à comprendre l'intérêt et à reconnaître le travail que l'on faisait.

G. L. : Et dans le domaine spécifique du cinéma pour enfants : Andrée Tournès et Cyclop Films.

J.-J. V. : Ils ont compris ça, et donc ils ont mis à notre disposition des moyens plus grands : par exemple, nous consulter systématiquement quand ils sortent un film, pour savoir si quinze jours après, on n'a pas envie d'avoir une copie qui tourne en banlieue.

G. L. : C'est ce qui s'est passé pour *Gosset de Tokyo* et *Reporters*, pour Paris-Films, et *Les enfants du 67*, pour Cyclop Films.

A. S. : Vous avez donc, parmi les distributeurs, des partenaires privilégiés ?

G. L. : Nos partenaires privilégiés, ce sont LES distributeurs indépendants, sur DES films, au coup par coup. On n'a pas de partenaires privilégiés *a priori*. C'est aux distributeurs de comprendre qu'on est prêt à travailler avec eux sur des bases claires, au coup par coup, et avec des différences selon les films.

A.S. : A part les distributeurs, quels peuvent être les autres partenaires ?

G. L. : Si on reste dans la profession, il peut y avoir des partenaires en amont : c'est-à-dire les producteurs ou créateurs, des réalisateurs. Modestement, compte tenu de nos ressources, on pourrait aider à ce qu'un film se réalise. Nous pourrions aussi contribuer à la réalisation d'autres projets, par exemple un centre de documentation régional ouvert à toutes les salles. Pour ce qui est des rapports avec des partenaires représentant le public, nous nous trouvons actuellement devant un cas précis : la C.F.D.T. nous a fait une proposition à travers un organisme culturel (le C.L.D.C. : Comité de liaison des Comités d'entreprise, qui est un peu à la C.F.D.T. ce que « Travail et Culture » est à la C.G.T.). Ils nous proposent d'abord de publier un article dans leur bulletin pour nous faire connaître, puis de faciliter l'accès des salles à leurs adhérents par des tarifs préférentiels, et donc de nous ouvrir à un public ouvrier qui n'est pas forcément habitué aux salles Art et Essai. Il nous faut répondre positivement à cette ouverture qui nous est faite, et faire de notre côté la même proposition par exemple à « Travail et Culture », de manière à ne pas nous fermer à qui que ce soit, dans aucune direction. Ce sont des partenaires potentiels à découvrir, à rechercher.

A. S. : Quelles sont vos méthodes et votre approche pour défendre un film ?

J.-J. V. : Il ne faut pas se leurrer : un film Art et Essai qui a déjà un certain succès, nous, on a tendance à amplifier ce succès. Si un film connaît un certain échec, on a ten-

dance à amplifier cet échec aussi. Pour un film difficile, comme *Le dos au mur*, on a fait tout ce qu'on pouvait comme animation, on a financé la copie par avance, on a fait la publicité qui était à faire, on a contacté les syndicats pour faire venir du monde, etc. Or, il se trouve que ce film s'est « ramassé » complètement sur Paris, et nous, on a suivi par derrière ! On n'a pas fait de miracle, pas plus qu'il n'y a eu de miracle à Paris... Par contre, il y a des opérations qu'on peut monter : nous avons sorti en banlieue *Les enfants au 67* avant qu'il ne sorte au Marais. On a eu des résultats très probants. Un deuxième exemple, c'est *Storm boy* qui attendait dans des boîtes depuis pratiquement quatre ans. Un distributeur très actif, en l'occurrence Jack Gajos, de Citévox, a pris le risque de jouer le jeu avec nous. On a discuté ensemble des meilleurs moyens de promouvoir ce film. On a pris une copie 16 mm qu'on a présentée aux enseignants avant, on a diffusé un type de matériel d'information approprié... Et notre opération a bien réussi !

G. L. : Et cette initiative va rebondir considérablement par les liens qui se tissent entre les régions. L'A.C.R.I.S.E. (Association des Cinémas de Recherche Indépendants du Sud-Est) a réservé le film pour un trimestre entier, et la diffusion se fera à la fois en milieu urbain, à partir du cinéma Utopia à Avignon, et en milieu rural avec le cinéma itinérant que les associations La vie au grand air et Ardeche image sont en train de développer largement, en Ardèche et dans le Gard, la Drôme et le Vaucluse. Des exploitants du Finistère sont prêts à prendre *Storm boy* en janvier. Les relais établis par nos associations vont donner à la diffusion de ce film, au cours d'une année, un développement sans doute inespéré. Pourquoi ? Parce qu'on récolte un peu les fruits de ce qu'on a semé. Et qu'on a un partenaire suffisamment intelligent pour comprendre les forces alternatives qu'on représente.

A. S. : Quels effets spécifiques peut avoir votre action sur un public, effectif ou potentiel, en région parisienne ?

J.-J. V. : Je crois que ce qui caractérise souvent nos salles, c'est le redéploiement de la cinéphilie. A des niveaux différents : pas au sens du ghetto, mais au sens du goût du cinéma.

G. L. : Absolument. D'ailleurs, certains spectateurs me l'ont dit : « Vous nous avez filé la contagion. On va y passer la nuit, bientôt, au Rex ! » Et ça, c'est vrai. Faire que des spectateurs qui n'allaient plus au cinéma y reviennent, y aillent de plus en plus ; faire des spectateurs occasionnels des réguliers, puis des assidus : ça, c'est vraiment le résultat de

notre travail. J'ai constaté au Rex que des adolescents qui ne supportaient pas de voir un film en V.O. ont changé d'attitude.

J.-J. V. : Nous avons un système d'abonnements de dix places pour 110 F, ce qui fait la place à 11 F. On s'aperçoit qu'il y a des jeunes qui ont envie de tout voir, parce que c'est le cinéma d'un seul coup qu'ils découvrent.

F. B. : C'est aussi le résultat d'une forme de programmation. Pendant un certain nombre d'années, ce type de salles programmait uniquement des trucs chiants, intellectualistes. Les gens m'ont dit : « On venait se faire une heure et demie de culture une fois tous les six mois, et maintenant, on vient par plaisir. » Je trouve que ça, c'est important, car ça leur donne une idée du cinéma plus vaste et plus plaisante.

G. L. : Le cinéma, c'est un continent ; on n'a pas fini de l'explorer.

J.-J. V. : C'est le problème de la cohérence. La programmation est un acte culturel au plein sens du terme. Des gens qui vont voir tel film à La Lanterne à Courbevoie font un peu confiance à la salle et se disent : « Tiens, s'ils programment ça, c'est que ça ne doit pas être inintéressant. »

A. S. : Organisez-vous des débats après les films ?

J.-J. V. : Le cinéma, est un lieu qui s'ouvre, à l'heure actuelle, à un certain nombre de films dits « d'intervention sociale » ou à d'autres films qui peuvent amener un débat de nature politique : là, on fait encore plus de monde ! Quand on veut analyser ce phénomène, on se rend compte que c'est un des seuls lieux — telle qu'est organisée la vie politique en France — où des gens peuvent débattre publiquement d'une manière informelle et échanger des idées sur des sujets qui vont de l'école à la contraception en passant par les radios libres (*Lorraine cœur d'acier*). Et ce, c'est vécu comme un lieu de libération de la parole.

A. S. : Pour conclure, il me semble que vous incarnez d'une certaine manière une tendance contraire à ce qu'on disait jusqu'ici du cinéma, à savoir qu'il serait de plus en plus déserté par ses spectateurs, qu'il ne pourrait plus passer de bons films, que seules les grosses machines pourraient vivre. Des actions comme celles de l'A.C.R.I.F. amorcent un renversement de tendance. Comment voyez-vous les perspectives d'avenir, et comment le changement politique peut-il jouer, à votre avis ?

J.-J. V. : Si on fait ce boulot-là c'est qu'on est quand même, quelque part, assez optimiste sur l'avenir du cinéma. D'abord parce qu'on l'aime. Ensuite, parce qu'il a toutes ses chances encore d'être un grand spectacle culturel de masse qui touche beaucoup de gens. Pour une bonne partie, la perte de spectateurs est le fruit de la politique qui était menée jusqu'ici. Là, dans un premier temps, on est en train de ramasser les débris de cette politique et de reconstituer quelque chose. Le spectacle cinématographique peut, à l'heure actuelle, prendre de plus en plus de place, y compris dans la vie quotidienne des gens. Pour les salles qui font un travail conséquent et régulier, cela touche 30 000 à 50 000 spectateurs par an : c'est important ! Je pense que parmi les facteurs de la récente remontée de la fréquentation (+ 7 %) pour le deuxième semestre 1981, il y a le travail cohérent qui

est fait en province (par l'A.C.R.I.S.E., le Club d'Angers, etc.), et si on observe le même mouvement dans la région parisienne, on y est pour quelque chose.

G. L. : Je crois que l'essentiel qu'on puisse faire pour l'instant en direction des producteurs et des réalisateurs indépendants, c'est de se faire connaître, et leur dire qu'on est une alternative de diffusion pour leurs films. C'est ce dont les créateurs ont besoin : que leurs films soient vus. Maintenant, un film qui n'a pas fait 80 000 entrées à Paris peut quand même avoir sa chance, parce qu'il y a des salles qui ouvrent cette possibilité. Nous en sommes partie prenante. Je crois que c'est quelque chose qui peut encourager une production indépendante.

*Table ronde organisée par
Abraham SEGAL*

**Art et essai principales données chiffrées
concernant l'équipement (salles classées)
et l'exploitation (films recommandés)**

Statistiques CNC 82/40 tome 28

Informations C.N.C. - Octobre-Novembre 1982 — N° 195

Les principales données chiffrées qui caractérisent le marché cinématographique art et essai permettent de mesurer l'effort entrepris pour aider à la diffusion et à la promotion des œuvres de qualité.

Encore convient-il, avant d'examiner les statistiques concernant l'équipement des salles classées et la carrière des films recommandés, de rappeler que le classement d'une salle cinématographique dans la catégorie « art et essai » intervient après avis de la commission de classement mise en place auprès du Directeur général du Centre national de la cinématographie. L'avis de cette commission est fonction de la programmation et de l'animation des salles; il fait notamment référence à une liste de films recommandés par l'Association française des cinémas d'art et d'essai.

Les résultats pris en compte pour l'exploitation des films sont ceux de 1981 et concernent les salles classées en 1982.

En considérant les seules salles équipées en format standard ou substandard, ayant eu une activité régulière en 1980, le nombre total des salles prises en compte ressort à 744 (sur 748 salles classées).

I — LE PARC DES SALLES CLASSÉES ART ET ESSAI

1. Évolution du parc des salles classées en catégorie art et essai telle qu'elle résulte des décisions de classement :

Années	Paris	Ban-lieue	Pro- vince	Total	Progres- sion	Années	Paris	Ban-lieue	Pro- vince	Total	Progres- sion
1963	27	2	24	53		1973	79	106	249	437	+ 64
1964	31	4	27	62	+ 9	1974	86	104	305	495	+ 58
1965	39	8	30	77	+ 15	1975	105	149	362	616	+ 120
1966	42	10	33	85	+ 8	1976	109	113	324	546	- 70
1967	46	27	54	127	+ 42	1977	115	125	347	587	+ 41
1968	59	49	83	191	+ 64	1978	122	113	382	617	+ 30
1969	62	66	100	228	+ 37	1979	133	115	421	669	+ 52
1970	63	79	150	292	+ 64	1980	151	103	419	673	+ 4
1971	66	87	175	328	+ 36	1981	161	122	459	742	+ 69
1972	65	100	208	373	+ 45	1982	149	122	477	748	+ 6

2. Répartition des salles classées art et essai en 1981

Au 31 décembre 1980, le parc des salles cinématographiques classées en catégorie art et essai dont le fonctionnement a été régulier représente 736 salles (soit 16,19 % de l'ensemble du parc français), dont 68 salles en catégorie Recherche, 316 salles en catégories A1 et A3 et 352 salles en catégories A2 et B.

Le nombre de fauteuils des salles classées art et essai représente 13,9 % du nombre total des fauteuils (0,193 million fauteuils en référence au 1,384 million fauteuils pour l'ensemble des salles). La moyenne du nombre des fauteuils par salle est de 307 pour l'ensemble national et de 262 pour les seules salles art et essai.

a) Répartition géographique :

Cet équipement est inégalement réparti sur l'ensemble du territoire : 5 départements n'ont pas de salles classées, plus de la moitié ont un équipement inférieur à la moyenne nationale des salles classées par rapport à l'ensemble des salles françaises.

La lecture de la carte de la répartition nationale des salles (ci-contre) permet de considérer notamment le faible équipement en salles art et essai de zones traditionnellement déshéritées sur le plan culturel. Toutefois, et pour certains départements, les résultats en pourcentage pris en compte pour l'établissement de la carte sont obérés par le nombre des exploitations (ex. : la Lozère ou la Creuse et, a contrario, les Bouches-du-Rhône).

Par référence à l'annexe 2, on pourra mesurer, par département et dans chaque circonscription d'action régionale, la part de l'équipement et de la fréquentation des salles classées dans chaque département. Il est fait mention pour chaque département de la part prise par les villes de plus de 100 000 habitants. Un simple pointage permet de souligner le « poids » des grands centres.

Paris pose un problème particulier. Une approche par arrondissement ne permet pas de situer le problème dans la mesure où, plus que partout ailleurs, les « quartiers des cinémas » sont particulièrement situés — Champ-Élysées, Quartier Latin. L'annexe 3 permet de souligner la situation respective de chaque arrondissement et la part prise par les salles art et essai dans la fréquentation.

b) Répartition selon l'importance des communes :

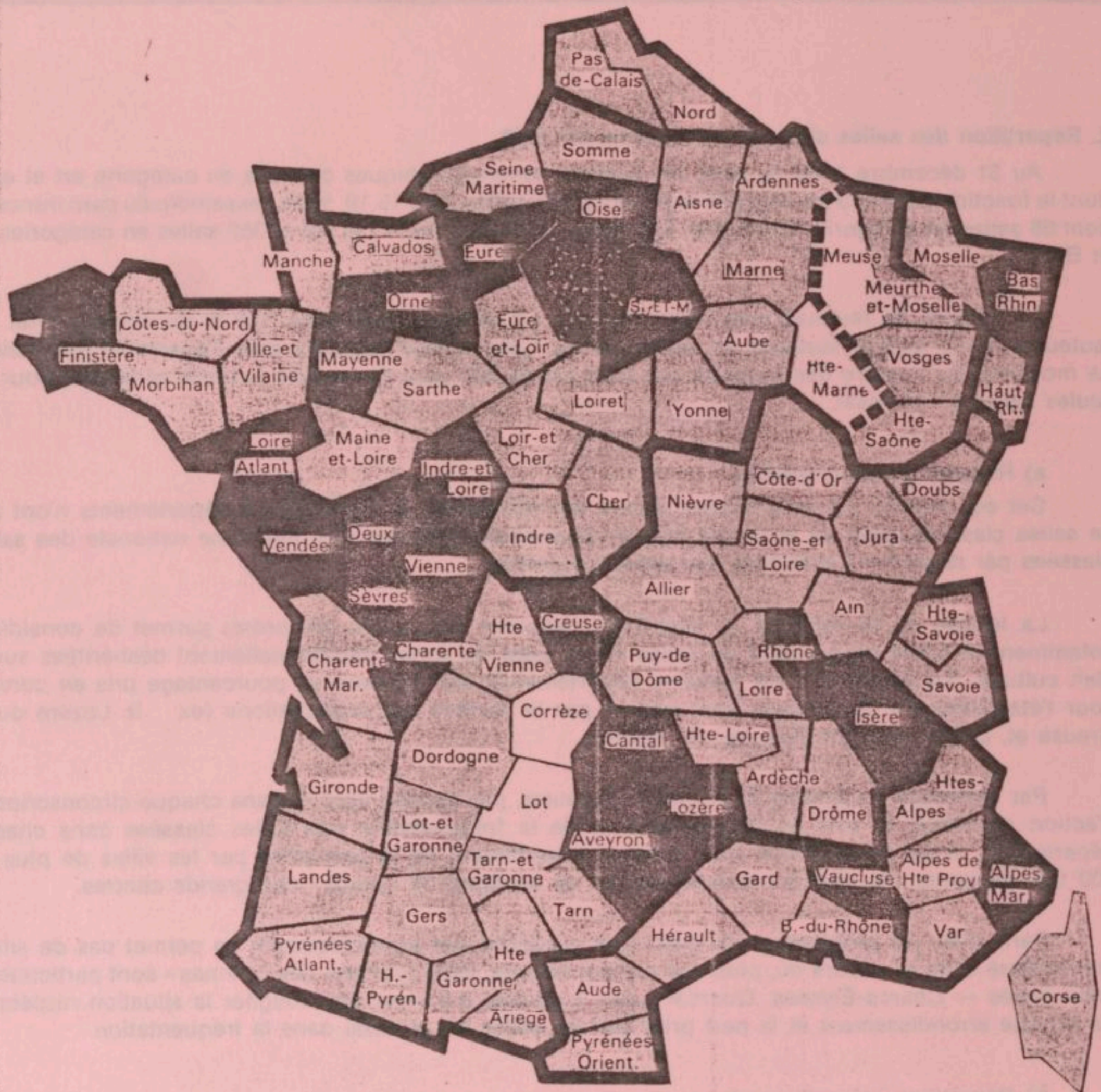
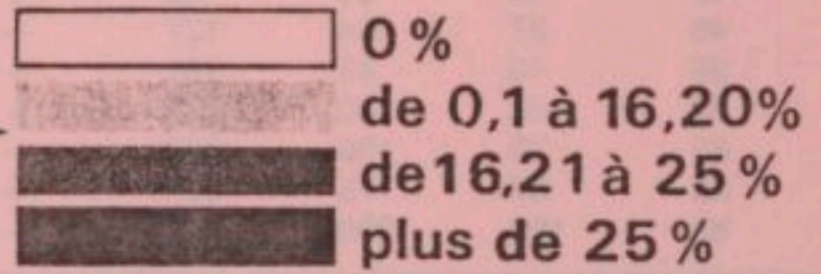
Complémentairement à la situation géographique, la répartition selon l'importance des communes — qui prend en compte les grands centres — permet de mesurer le caractère essentiellement urbain du parc des salles art et essai et la part prise par la seule ville de Paris.

Salles classées "ART ET ESSAI" (toutes catégories)

en référence à l'ensemble des salles
de chaque département

MOYENNE NATIONALE : 16,20%

4 602 SALLES (1.12.1981)



CNC C. 170

1981 — RÉPARTITION DES SALLES CLASSÉES EN RÉFÉRENCE A LA POPULATION ET AU PARC TOTAL DES SALLES

	Population en % (1)	Salles (2)		Salles classées (3)		
		Nombre	%	Nombre total	% art et essai	% des salles
PARIS	4,4	501	10,9	147	19,8	29,3
+ de 200 000 hab.....	6,2	401	8,8	80	10,8	20,0
de 100 000 à 200 000 hab.	7,5	555	12,1	92	12,3	16,6
de 60 000 à 100 000 hab.	4,8	277	6,0	59	7,9	21,3
de 20 000 à 60 000 hab. . .	19,0	1 028	22,5	186	25,0	18,1
20 000 hab. et moins	58,1	1 817	39,7	180	24,2	9,9
	100,0	4 579	100,0	744	100,0	16,2

(1) Recensement I.N.S.E.E. — 1975. — (2) Recensement C.N.C. — 1981. — (3) Au 1.1.1982 et ayant fonctionné en 1981, soit 744 salles

La ventilation par catégorie de salles accentue encore le phénomène déjà souligné; en revanche elle permet de souligner la part prise par l'exploitation de catégorie B dans les communes semi-rurales et rurales.

Ainsi les communes de moins de 20 000 habitants qui regroupent 58,1 % des habitants comptent 39,7 % des salles et 24,2 % seulement des salles classées (et pour près des 3/4 en catégorie B) contre 50,8 % pour les communes de plus de 60 000 habitants.

II — LES FILMS RECOMMANDÉS « ART ET ESSAI »

L'étude portera principalement sur les résultats enregistrés par les films recommandés par comparaison, le plus souvent, avec les autres films. Les données chiffrées correspondent à l'année 1981 et donc à une durée d'exploitation différente pour chaque film. Toutefois, avant de considérer la carrière des seuls films recommandés, il convient de mesurer la part prise par les salles classées dans la fréquentation, quels que soient les films programmés.

1. Analyse de la fréquentation des salles classées

La fréquentation des salles classées représente 16,3 % de la fréquentation, soit 30,66 millions de spectateurs pour 18,7 % de la recette globale, soit 479,966 millions de francs.

Paris, avec 9,891 millions de spectateurs dans les salles classées, représente 32,3 % des spectateurs français des salles classées art et essai (et 22 % de la fréquentation parisienne) contre 36 % en 1981.

La répartition des spectateurs suivant l'importance des communes mesure la part prise par les grands centres (plus de 60 000 habitants) : 63,1 % de la fréquentation de l'ensemble des salles classées.

Par ailleurs, la ventilation des résultats des salles classées par spectateurs permet de mesurer la part importante du marché prise par les salles dont la fréquentation est supérieure à 80 000 entrées : les 11 % de salles réalisant ces résultats représentent 29,9 % des entrées (parmi ces salles, 50 % sont situées à Paris). En revanche, 60 % des salles réalisent moins de 40 000 entrées par an : globalement elles ne représentent que 30,8 % du marché des salles art et essai.

	Salles				Résultats (en millions)			
	Nombre	%	dont Paris (1)		par tranches		cumulés	
			v.a.	%	v.a.	%		
+ de 201 001 entrées.....	5	0,7	5	(100 %)	1,327	4,3	1,327	4,3
de 100 001 à 200 000	30	4,0	13	(32,5 %)	3,832	12,5	5,160	16,8
de 80 001 à 100 000	45	6,0	17	(37,8 %)	4,015	13,1	9,175	29,9
de 60 001 à 80 000	71	9,6	31	(43,7 %)	4,866	15,9	14,041	45,7
de 40 001 à 60 000	146	29,6	49	(33,6 %)	7,156	23,3	21,197	69,2
40 000 entrées et moins ..	448	60,1	31	(7 %)	9,463	30,9	30,717	100,0
	744	100,00	147	(19,7 %)	30,660	100,0	—	—

(1) Par rapport à la catégorie.

	Fauteuils		Salles classées (3)								
			R			A1 + A3			A2 + B		
	Nombre (4)	% salles	Nombre	% salles R	% nombre total des salles art et essai	Nombre	% salles A1 + A3	% nombre total des salles art et essai	Nombre	% salles A2 + B	% nombre total des salles art et essai
PARIS	29,2	23,3	26	37,7	3,5	74	22,0	9,9	47	14,0	6,3
+ de 200 000 hab.	13,5	14,2	11	15,9	1,5	46	13,5	6,2	23	6,9	3,1
de 100 000 à 200 000 hab.	20,8	13,4	16	23,2	2,2	40	11,7	5,4	36	10,8	4,8
de 60 000 à 100 000 hab.	18,6	23,5	5	7,3	0,7	32	9,4	4,3	22	6,6	3,0
de 20 000 à 60 000 hab.	53,0	17,6	9	13,0	1,2	93	27,3	12,5	84	25,0	11,3
20 000 hab. et moins	55,2	9,7	2	2,9	0,3	55	16,1	7,4	123	36,7	16,5
	190,5	14,4	69	100	9,3	340	100	45,7	335	100	45,0

- (1) Recensement I.N.S.E.E. — 1975.
 (2) Recensement G.N.C. — 1981.
 (3) Au 1.1.1982 et ayant fonctionné en 1981, soit 744 salles.
 (4) En milliers.

2. Résultats des différents types de films par catégorie de salles

Les statistiques d'exploitation selon les films programmés si elles prouvent la qualité des résultats obtenus par les films pleinement recommandés dans les salles R (69,2 % des spectateurs art et essai, catégorie R) et dans les salles A1 et A3 (57,2 % des spectateurs art et essai de ces catégories) soulignent également la diversité des efforts effectués par les salles classées en catégorie A2 et B : les films non recommandés comptent pour 38,7 % des spectateurs et les films pleinement recommandés pour 32,8 %.

1981 — RÉPARTITION DES SALLES ET DE LEURS RÉSULTATS EN RÉFÉRENCE A LA POPULATION ET A LA FRÉQUENTATION TOTALE

	Population en %	Nbre total des salles en %	Nbre total des spectateurs en %	Salles classées		
				R en %	A1 + A3 en %	A2 + B en %
PARIS	4,4	11,9	24,0	3,5	9,9	6,3
+ de 200 000 hab.	6,2	8,8	14,0	1,5	6,2	3,1
de 100 à 200 000 hab.	7,5	12,1	18,0	2,1	5,4	4,8
de 60 à 100 000 hab.	4,8	6,0	7,1	0,7	4,3	3,0
de 20 à 60 000 hab.	19,0	22,5	21,3	1,2	12,5	11,3
20 000 hab. et moins	58,2	39,7	15,6	0,3	7,4	16,5
	100,0	100,0	100,0		100,0	

	Spectateurs des salles art et essai (en millions)								
	R			A + A3			A2 + B		
	nombre	% ensemble art et essai	% R	Nombre	% ensemble art et essai	% A1 + A3	Nombre	% ensemble art et essai	% A2 + B
PARIS	1,444	4,7	44,2	4,446	14,5	36,8	4,002	13,0	26,3
+ de 200 000 hab.	0,423	1,4	12,9	1,776	5,8	14,5	1,295	4,2	8,5
de 100 à 200 000 hab.	0,753	2,5	23,0	1,393	4,5	11,4	1,790	5,8	11,8
de 60 à 100 000 hab.	0,255	0,8	7,8	0,982	3,2	8,0	1,386	4,5	9,1
de 20 à 60 000 hab.	0,358	1,2	10,9	2,348	7,7	19,2	3,501	11,4	23,0
20 000 hab. et moins	0,038	1,2	0,1	1,230	4,0	10,0	3,241	10,6	21,3
	3,271	10,6	100,0	12,232	39,7	100,0	15,214	49,5	100,0

30,660 millions de spectateurs soit 16,3 % de la fréquentation globale.

1981 — VENTILATION DES RÉSULTATS ENREGISTRÉS PAR LES FILMS RECOMMANDÉS DANS L'ENSEMBLE DES SALLES

	Salles classées R				Salles classées A1 + A3				Salles classées A2 + B			
	Nombre de films	Spectateurs			Nombre de films	Spectateurs			Nombre de films	Spectateurs		
		en millions	en % des salles R	en % de la fréquentation totale		en milliers	en % des salles A1 + A3	en % de la fréquentation totale		en millions	en % des salles A2 + B	en % de la fréquentation totale
Recommandés												
à 100 % (1)	632	2,265	69,2	6,1	715	6,955	57,2	18,7	482	4,985	32,8	13,4
à 50 % (2)	492	0,532	16,3	6,9	573	1,491	12,2	19,2	282	1,072	7,0	13,8
à 25 %	168	0,168	5,1	0,5	251	1,892	15,5	5,9	198	3,276	21,5	10,3
Autres films	581	0,306	9,4	0,3	1 062	1,838	15,1	1,7	863	5,881	38,7	5,3
Ensemble des films	1 873	3,271	100,0	1,7	2 601	12,175	100,0	6,5	1 825	15,214	100,0	8,1

	Autres salles		
	Spectateurs		
	en millions	en % des autres salles	en % de la fréquentation totale
	Recommandés à 100 % (1)	22,952	14,6
à 50 % (2)	4,666	3,0	60,1
à 25 %	26,510	16,9	83,2
Autres films	102,829	65,5	92,8
Ensemble des films	156,957	100,0	83,7

(1) La liste éditée par l'AFCAE comprenait au 22 décembre 1981, 4 178 titres dont 2 132 de films pleinement recommandés (du 21 décembre 1980 au 22 décembre 1981, 215 titres dont 166 pleinement recommandés).

(2) Les films pleinement recommandés enregistrent 19,8 % de la fréquentation totale (37,157 millions de spectateurs sur 187,6 millions).

3. Répartition par groupes de spectateurs des films pleinement recommandés selon les résultats obtenus dans les seules salles classées art et essai.

a) Sur l'ensemble des films

Dans les seules salles classées art et essai, les films pleinement recommandés enregistrent 38,6 % de leurs spectateurs, soit 14,205 millions de spectateurs sur 37,157 millions pour l'ensemble des salles.

b) Ventilation par tranches de spectateurs

Tranche de spectateurs	Nombre de films	Nombre de spectateurs	
		en valeur absolue (en millions)	en %
Plus de 100 001	42	8,570	49,5
de 50 001 à 100 000	47	3,267	18,9
de 15 001 à 50 000	102	2,727	15,8
de 1 001 à 15 000	565	2,469	14,3
1 000 et moins	742	0,265	1,5
	1 498	17,299	100,0

La répartition par tranches de spectateurs des résultats des films recommandés (à 100 % et 50 %) dans les seules salles classées souligne la forte proportion dans ces résultats des best-sellers : 42 films sur 1 498, soit 2,8 % seulement, regroupent 49,5 % des spectateurs. En revanche, 742 films, soit 49,5 % comptent pour 1,5 % des spectateurs de cette catégorie de films.

4. ...et étude des caractéristiques de l'exploitation des 72 films recommandés (100 % et 50 %) dont la fréquentation a été supérieure à 100 000 spectateurs pour l'ensemble des salles.

Les films ainsi définis regroupent 70,3 % de leurs spectateurs dans les salles non classées. De surcroît, les films recommandés (100 % et 50 %) ayant reçu plus de 100 000 spectateurs dans les seules salles classées art et essai comptent en fait plus de spectateurs dans les salles non classées que dans les salles classées (70,3 % contre 29,7 %).

	Nombre de films	Spectateurs (en millions)				
		Ensemble des salles	Salles classées		Autres salles	
			Valeur absolue	%	Valeur absolue	%
Plus de 100 000 entrées dans l'ensemble des salles	72	34,882	10,373	29,7	24,509	70,3
Plus de 100 000 entrées dans les salles classées	41	27,859	8,281	29,7	19,579	70,3

LISTE DES FILMS RECOMMANDÉS (100 % ET 50 %) AYANT ENREGISTRÉ PLUS DE 100 000 ENTRÉES EN 1981
(en ordre décroissant d'entrées)

Résultats en %

	Date de sortie	Spectateurs				
		Total	dont R	Art et Essai		non Art et Essai
				dont A1 + A3	dont A2 + B	
1. Elephant Man	05.81	24,1	1,7	44,6	53,7	75,9
2. Fourberies de Scapin	02.81	19,7	0,9	41,6	57,5	80,3
3. La belle au bois dormant	40.59	10,4	1,1	19,4	79,4	89,6
4. Excalibur	21.81	23,6	1,2	66,9	31,9	76,4
5. Malevil	14.81	12,2	2,9	36,4	60,7	87,8
6. Brubaker	02.81	15,8	1,6	26,0	72,5	84,2
7. Dernier métro (2)	38.80	34,0	3,1	46,0	50,8	66,0
8. West Side Story	01.62	25,9	1,1	21,8	77,1	74,1
9. Autant en emporte le vent	20.50	16,3	1,2	50,2	48,7	83,7
10. La guerre du feu	50.81	20,6	—	39,2	60,8	79,4
11. Le facteur sonne toujours 2 fois	33.81	23,2	0,5	40,3	59,2	76,8
12. La femme d'à côté	39.81	26,3	1,9	49,8	48,4	73,7
13. Lili Marleen	16.81	28,2	1,5	55,1	43,5	71,8
14. Il faut tuer Birgitt Haas	35.81	30,7	1,7	37,6	60,7	69,3
15. L'amour nu	41.81	30,1	0,2	22,8	77,0	69,9
16. Des gens comme les autres	11.81	42,7	2,0	56,5	41,5	57,3
17. Trois frères	20.81	46,2	1,8	66,8	31,4	53,8
18. Eugenio	07.81	50,8	4,4	44,7	50,9	49,2
19. La neige	21.81	27,6	12,9	31,4	55,7	72,4
20. Orange mécanique (35)	17.72	24,8	0,2	30,4	69,4	75,2
21. Deux mille 1 odyssée espace	39.68	28,5	1,8	35,3	62,9	71,5
22. Le faussaire	43.81	30,7	8,9	30,0	61,1	69,3
23. Fantôme d'amour	16.81	19,9	0,5	32,6	67,0	80,1
24. Possession	21.81	21,4	4,7	27,4	67,9	78,6
25. La dame aux camélias	09.81	22,7	1,1	46,4	52,5	77,3
26. Le bal des vampires	05.68	24,9	9,8	48,6	41,6	75,1
27. Il était une fois dans l'Ouest (25)	35.69	10,6	5,2	34,1	60,7	89,4
28. Soleil vert	26.74	16,4	3,6	43,2	53,2	83,6
29. Gloria	53.80	48,9	2,8	54,6	42,6	51,1
30. Raging Bull	08.81	16,8	18,1	40,3	41,6	83,2
31. Frankenstein junior	16.75	44,0	4,3	43,0	52,7	56,0
32. Passion d'amour	38.81	19,2	27,5	30,7	41,8	80,8
33. La provinciale	04.81	47,3	5,3	59,3	35,4	52,7

	Date de sortie	Spectateurs				non Art et Essai
		Art et Essai				
		Total	dont R	dont A1 + A3	dont A2 + B	
34. <i>Homme de fer</i>	23.81	63,6	11,8	61,6	26,6	36,4
35. <i>L'ombre rouge</i>	44.81	25,4	26,6	37,9	35,5	74,6
36. <i>L'histoire d'Adrien</i>	23.80	47,2	13,7	57,9	28,4	52,8
37. <i>Les ailes de la colombe</i>	19.81	21,1	5,4	38,9	55,7	78,9
38. <i>Rose (10)</i>	23.80	67,9	8,0	37,6	54,4	32,1
39. <i>Diva</i>	11.81	40,3	7,2	64,1	28,7	59,7
40. <i>Shining</i>	43.80	25,5	9,5	60,7	29,7	74,5
41. <i>Ac dc the films let there be rock</i>	50.80	34,0	19,4	38,6	42,0	66,0
42. <i>Vivre vite</i>	13.81	59,1	14,9	61,6	23,5	40,9
43. <i>Quartet</i>	21.81	31,2	9,5	54,3	36,2	68,8
44. <i>Terrasse</i>	47.80	57,5	8,5	62,0	29,4	42,5
45. <i>Lola une femme allemande</i>	39.81	46,8	3,2	8,5	44,4	53,2
46. <i>Taxi driver (41)</i>	23.76	40,7	4,7	68,4	26,9	59,3
47. <i>Divine Madness</i>	10.81	27,6	6,5	57,3	36,2	72,4
48. <i>Stardust memories</i>	48.80	29,1	9,0	45,3	45,7	70,9
49. <i>Noces de sang</i>	41.81	81,7	25,2	44,9	29,9	18,3
50. <i>Le livre de la jungle (4)</i>	50.68	17,9	2,3	19,4	78,3	82,1
51. <i>Les dix commandements (7)</i>	01.58	18,0	6,4	56,5	37,1	82,0
52. <i>Un étrange voyage</i>	05.81	39,8	17,7	57,9	24,5	60,2
53. <i>Monty python sacre graal (45)</i>	49.75	72,3	8,4	18,2	73,3	27,7
54. <i>Le chef d'orchestre</i>	48.80	73,0	23,1	60,2	16,7	27,0
55. <i>La fille prodigue</i>	12.81	48,0	13,9	39,6	46,6	52,0
56. <i>Out of the blue</i>	16.81	42,7	22,4	62,0	15,6	57,3
57. <i>La strada</i>	01.55	80,4	- 25,6	62,5	11,9	19,6
58. <i>La vie de Brian (8)</i>	15.80	71,6	8,5	28,8	62,7	28,4
59. <i>Butch Cassidy et le Kid</i>	06.70	43,5	3,5	62,6	34,0	56,5
60. <i>Kagemusha (16)</i>	40.80	60,2	6,2	67,7	26,1	39,8
61. <i>Vol au-dessus d'un nid de coucou (14)</i>	10.76	36,5	4,5	57,9	37,6	63,5
62. <i>Jeremiah Johnson</i>	38.72	44,7	6,0	34,2	59,8	55,3
63. <i>Sanglantes confessions</i>	44.81	43,1	3,1	48,0	48,9	56,9
64. <i>Le roi et l'oiseau (15)</i>	12.80	60,1	10,4	71,9	17,7	39,9
65. <i>Fantasia (71)</i>	01.30	2,0	—	79,4	20,6	98,0
66. <i>Le risque de vivre</i>	02.81	67,4	12,2	52,4	35,5	32,6
67. <i>American Graffiti</i>	02.74	44,1	5,0	54,8	40,2	55,9
68. <i>Oublier Venise</i>	52.80	71,8	11,0	53,9	35,1	28,2
69. <i>Salon de musique</i>	08.81	99,0	67,2	30,7	2,2	1,0
70. <i>Une mère une fille</i>	33.81	34,5	3,9	42,4	53,6	65,5
71. <i>Allemagne mère blafarde</i>	05.81	97,0	63,9	34,4	1,7	3,0
72. <i>Les années lumière</i>	21.81	91,9	27,5	60,4	12,1	8,1

Figurent en italique les titres des films totalisant plus d'entrées dans les salles classées art et essai que dans les salles non classées.

Certains films recommandés figuraient déjà en 1981 dans la liste établie sur les mêmes bases : le rang de classement des films pour 1980 est mentionné entre parenthèses.

Un simple pointage montre que 17 films seulement obtiennent dans les salles classées des résultats meilleurs à ceux des salles non classées.

La ventilation des résultats de fréquentation entre Paris et la province pour les « best-sellers » dans les salles art et essai fait ressortir un pourcentage moyen de répartition de 41 % pour Paris.

En se reportant à la liste nominative des films présentés aux pages précédentes, une simple lecture permet d'individualiser les films à large diffusion recevant l'appui des salles programmées.

5. Ventilation par nationalité des films pleinement recommandés art et essai.

L'étude comparée avec l'ensemble de l'exploitation traduit un engagement plus grand des responsables de la programmation art et essai pour les productions de certains pays, même si les principales caractéristiques de la répartition par nationalité des films exploités dans l'ensemble des salles se retrouvent dans les seules salles art et essai.

Par ailleurs, la volonté de choisir et de promouvoir les productions étrangères peu connues en France se traduit par le fait que nombre de films sont exploités principalement — voire uniquement — dans les salles classées.

	Carrière des films pleinement recommandés...					
	...dans les salles classées			...dans les autres salles		
	Nombre de films	Spectateurs		Nombre de films	Spectateurs	
		Valeur absolue (en millions)	%		Valeur absolue (en millions)	%
États-Unis d'Amérique.....	471	5,325	34,4	292	10,885	44,8
France.....	398	3,703	23,9	214	7,134	29,3
Italie.....	135	1,836	11,8	81	1,548	6,4
République fédérale d'Allemagne	88	0,897	5,8	48	1,112	4,6
Royaume-Uni.....	96	1,586	10,3	79	2,512	10,3
Divers.....	262	2,130	13,8	148	1,110	4,6
	1 450	15,477	100,0	862	24,301	100,0

6. Ventilation des résultats par année d'ancienneté des films pleinement recommandés art et essai.

La répartition des films par année d'ancienneté (date de sortie) souligne le caractère particulier de la diffusion des films de qualité : d'une part les salles classées assurent plus largement la diffusion des films anciens (carrière plus longue des films et films de reprise) et d'autre part, permettent la promotion immédiate de films récents (un pointage des résultats par régions montre toutefois que la plus grande part des résultats pour les films récemment sortis est enregistrée à Paris).

	Carrière des films pleinement recommandés...					
	...dans les salles classées			...dans les autres salles		
	Nombre de films	Spectateurs		Nombre de films	Spectateurs	
		Valeur absolue (en millions)	%		Valeur absolue (en millions)	%
Antérieurs à 1972.....	1 054	6,039	39,0	549	8,292	34,1
1978.....	101	0,238	1,5	72	0,126	0,5
1979.....	112	0,289	1,9	84	0,142	0,6
1980.....	120	3,844	24,8	102	4,522	18,6
1981.....	63	5,067	32,8	55	11,220	46,2
	1 450	15,477	100,0	862	24,301	100,0

2.3. UNE PROMOTION DIVERSIFIEE DU CINEMA

Comme nous l'avons signalé plus haut, il y a divers types de publics et non pas un public homogène et polyvalent. Il ne s'agit pas, sauf exception, de catégories basées sur des choix exclusifs correspondant chaque fois à un seul genre cinématographique mais de choix multiples organisés le plus souvent autour d'une dominante.

Nous envisagerons deux ordres de distinctions : l'une à partir de publics nettement identifiés, l'autre à partir des genres cinématographiques.

On peut facilement identifier le public enfantin, même s'il est plus difficile ensuite de déterminer quels films lui conviennent et quelles différences il faut faire entre les 6 à 10 ans et les 10 à 13 ans. Nous consacrons une partie de ce chapitre à la promotion du film pour enfants.

Autre public nettement identifiable : les populations immigrées ayant conservé leur langue et leur culture. Leur faciliter l'accès aux films produits par leur pays d'origine c'est leur permettre de maintenir leur identité culturelle. Cela ne veut pas dire non plus qu'il n'y a pas à leur proposer aussi des films français et les films d'autres pays. Cela ne veut pas dire non plus que les Français n'ont pas à s'intéresser aux films algériens, portugais, italiens ou d'Afrique Noire. Nous parlerons donc du cinéma pour les immigrés. Y-a-t-il un public rural ? Il y a en tout cas des actions pour le cinéma rural, c'est-à-dire celui qui reflète la vie et les problèmes du monde rural.

Il y a une diffusion militante du film au service de causes très diverses.

A partir des genres cinématographiques nous donnerons quelques indications sur les actions pour le film d'intérêt social et politique (films des minorités, des régions, des femmes, du monde ouvrier, du Tiers Monde etc...), pour le fantastique, pour le cinéma du réel (aventure, reportage, scientifique).

La distinction à partir du format : 35 mm, 16 mm, Super 8 ou de la durée : long ou court métrage ne correspond pas à des publics définissables quoique le court métrage soit lié, de fait, à une démarche créative souvent particulière. De même le cinéma d'animation peut recouper des thèmes et des publics fort divers.

Faut-il ajouter que les distinctions que nous utilisons pour la clarté de l'exposé, ne reposent que sur des dominantes et des angles de vue et ne se réfèrent à aucune cloison étanche entre publics ou entre genres.

Le cinéma pour enfants

La forte attraction que l'image exerce sur l'enfant, et en particulier l'image mobile, a très vite posé le problème des rapports entre l'enfant et le cinéma, comme s'est posé depuis celui de l'enfant et la télévision. Les patronages laïques et confessionnels ont été les promoteurs du cinéma du jeudi et les fédérations de ciné-clubs se sont préoccupées de leur fournir des films. La production n'est malheureusement pas à la hauteur des besoins. Si l'on raisonne en termes de rentabilité, le marché du film pour enfants risque de connaître durablement une situation difficile. Même dans une grande ville comme Nantes, ou encore à Annecy ou Créteil le cinéma du mercredi et le ciné-club pour enfants ne s'équilibrent que grâce à des aides en locaux, en personnel et en bénévolat. Seules quelques grandes productions du type Walt Disney font de grosses recettes, exception qui confirme la règle. Quant à certains films tournés par exemple sur des pièces de Molière, on peut difficilement parler de succès, de fréquentation et d'équilibre financier car les scolaires sont en quelque sorte une "clientèle captive" comme on dit dans les études de marché.

Sur le plan national, nous citerons les activités de quatre instances attachées spécialement au problème du cinéma pour enfants :

- 1 - Le Centre National du film pour l'enfance et la jeunesse (C.F.E.J.) . Il est de statut privé, reconnu par les Ministères de la Culture et de la Jeunesse et des Sports. Le C.F.E.J. est la section française du Centre International du film pour l'enfance et la jeunesse ce qui lui donne l'occasion de participer à des rencontres internationales. Il mène des travaux de recherche sur le film et l'enfant, organise des stages pour initier les jeunes à la réalisation cinématographique et par un concours, il récompense les meilleures réalisations en Super 8 et 16 des jeunes de moins de vingt ans ("sixième muse")
- 2 - Une commission spécialisée de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai est consacrée au Film pour enfants (voir page 148)
- 3 - Une association s'est constituée pour agir sur l'opinion et les pouvoirs publics en vue de promouvoir la réalisation et la distribution d'un "Cinéma auquel les enfants ont droit" (voir page 241)
- 4 - Une association, le Comité français du cinéma pour la jeunesse, qu'il ne faut pas confondre avec le C.F.E.J. cité plus haut, a constitué une cinémathèque spécialisée et publie la revue "Ciné Jeunes".

Parmi les Festivals dont le but est de promouvoir la réalisation et la diffusion de films pour enfants et pour jeunes, citons ceux de Chenôve (près de Dijon), Corbeil (Essonne) Laon (Aisne). Une rencontre a eu lieu à Angers en février 1983, à l'initiative de la commission spécialisée de l'AFCAE. A l'étranger il y a le festival de GOTTWALDOR en Tchécoslovaquie. Les festivals et rencontres pour le "jeune cinéma" ont surtout pour but d'encourager de jeunes réalisateurs mais les films sélectionnés ne sont pas forcément destinés à des publics d'enfants et de jeunes (Belfort, Hyères, Rouen, etc).

Les enfants et les scolaires sont mentionnés à diverses reprises dans les projets du Ministère de la Culture : dans la Fiche 11 de la conférence de Presse du 11 Janvier 1983, des actions vers le milieu scolaire sont prévues pour la diffusion en profondeur du film (voir page 42) et dans la Fiche 12, des rencontres à l'occasion du Festival de Cannes pour les responsables d'activités cinématographiques en milieu scolaire, ainsi qu'une action "pédagogique" du secteur Art et Essai et un développement des ciné-clubs en direction des jeunes et du secteur scolaire (voir page 197)

Pour compléter l'information sur le cinéma destiné aux enfants et aux jeunes nous avons reproduit divers articles de presse et de revues :

- 1 - Films pour enfants ?, Films sur l'enfance ? et la crise dans le film pour enfants. Revue Ciné Jeunes 1978. Page 141
- 2 - Pour un cinéma auquel ils ont droit - Cl.Durieux. Le Monde 1979 - Page 147
- 3 - Une politique culturelle du cinéma en direction des enfants Motion AFCAE 1982. Page 148
- 4 - Manifeste pour un cinéma auquel les enfants ont droit . Page 149
- 5 - Quel cinéma pour les enfants ? Républicain lorrain 1982. Page 152
- 6 - Le cinéma et les enfants, le ciné-club d'enfants d'Ivry, G.Lefèvre, ATAC Informations. 1975. Page 150
- 7 - La vie d'un ciné-club d'enfants - Créteil, La Haye aux Moines - Education 2.000, 1979. Page 153
- 8 - Le Cinoche, un vrai cinéma pour les enfants à Annecy, à la Maison de l'Enfance. Page 159
- 9 - Ciné-mercredi à Nantes. Page 160

Le cinéma pour les immigrés

Il y a bien sûr un préalable à toute action de diffusion d'un cinéma spécialement destiné à des immigrés, c'est l'acceptation qu'ils continuent de maintenir leur identité ethnique même s'ils ont l'intention de s'intégrer de manière durable dans la société française. Cela n'est ni plus ni moins contestable que de prôner le droit de tout citoyen d'appartenir à deux ou plusieurs cultures : sa culture nationale, sa culture régionale et une culture internationale.

L'association Inter Service Migrants, créée en 1970 fait fonctionner depuis 1975 une médiathèque au service des associations et foyers d'immigrés (voir page 165)

La grande presse a parlé du Festival du film italien de Villerupt organisé annuellement par la M.J.C. locale depuis 1976 à l'intention des très nombreux immigrés italiens de ce secteur industriel lorrain (voir page 162). Nice a aussi des journées du cinéma italien mais on passe aisément du cinéma destiné aux immigrés à la présentation de films étrangers, y compris du Tiers Monde, destinés à tous publics. Nous en reparlerons à propos du cinéma militant. C'est ainsi que la médiathèque des Trois Mondes élargit les activités de distribution audiovisuelle d'Inter Service Migrants aux productions de pays du tiers monde autres que ceux d'émigration vers la France.

Le Centre d'Information et d'Etudes sur les migrations tenait un colloque international à Poitiers en avril 1982 en même temps que se déroulaient dans la même ville les journées cinématographiques de l'émigration (voir page 164)

Peut-on considérer le cinéma juif comme un cinéma pour immigrés ? En 1982 il a eu son premier festival international à Paris, avec des suites en Province en 1983.

Le cinéma rural.

Malgré leur interpénétration massive, monde urbain et monde rural conservent encore une spécificité dans les sociétés modernes. En France le monde rural se comporte comme une minorité nationale marquée par l'évolution des activités agricoles, le vieillissement démographique et l'envahissement progressif par les migrants quotidiens, les résidents secondaires et les vacanciers.

Nous avons déjà évoqué plus haut les actions menées pour que le monde rural ait accès au cinéma grand public. D'autres actions, ou parfois les mêmes, visent à favoriser l'expression cinématographique du monde rural et à la diffuser près des ruraux eux-mêmes.

Le Service Cinéma du Ministère de l'Agriculture (voir page 239) produit lui-même des films en 35 et 16 mm et des documents vidéo et diffuse un grand nombre d'autres films. Il organise un festival du film rural (à la cinémathèque de Chaillot à Paris en octobre 1982) et participe au festival Cinéma et Monde Rural en Mayenne.

Les cinémas fixes et itinérants en milieu rural, ne se désintéressent pas des films touchant à la vie rurale, pas plus que des films d'expression régionale dont les thèmes viennent nécessairement à se recouper.

Le film militant

Le film rural peut militer en faveur d'une cause et on peut militer pour le film rural. Moyen d'expression, le cinéma joue un rôle dans les rapports de dialogue ou d'affrontement qui s'instaurent entre ethnies différentes, entre nationalités, entre sexes, entre classes d'âge et entre classes ou catégories sociales. Le film est alors instrument de dialogue ou de lutte.

Pour les intéressés eux-mêmes, le film d'expression sociale est instrument de prise de conscience de leur identité propre. Le film militant est à usage interne et externe et selon les cas on le regarde entre gens directement concernés ou on le propose à d'autres. Les deux démarches ont leurs règles propres et il y a intérêt à ne pas les confondre.

Nous ne ferons que citer diverses causes que le cinéma militant a été amené à servir avec le rappel de festivals qui leur sont consacrés et l'indication de quelques initiatives marquantes. Nous renvoyons pour des informations plus complètes et plus détaillées aux publications spécialisées et en particulier à la revue CINEMACTION et à sa Gazette.

Ne revenons pas sur le cinéma rural, ni sur le cinéma pour immigrés tous deux susceptibles d'une approche militante évidente.

Le festival de Sceaux (Essonne) attire l'attention depuis maintenant cinq ans sur les films de femmes. L'Une Films et Grain de Sable en diffusent en dehors des grands circuits.

Les handicapés ont un centre spécialisé : le Bureau de Documentation audiovisuelle sur les handicapés (BDH) et il y a eu un premier festival international de films sur les handicapés à l'UNESCO à Paris.

Le monde ouvrier dispose de films réalisés par les grandes centrales syndicales, de films et de bandes sur des grèves et des occupations d'usines (LIP, etc). La société Films du village en diffuse. Il y a eu à Montreuil (Seine St Denis) un festival du film sur le monde ouvrier.

Les régions ont chacune leurs ressources et plus spécialement celles qui ont une conscience aiguë de leur singularité : Occitanie, Alsace, Bretagne. Le processus de décentralisation actuellement en cours devrait donner un nouvel essor aux films régionaux. Lussas (Ardèche) tient son 5ème Festival de Cinéma des Pays et des Régions en Avril 1983. Orthez (Pyrénées Atlantiques) organise des rencontres audiovisuelles d'expression régionale et occitane. A Douarnenez, le festival qui en était à sa cinquième édition en 1982 a pris l'habitude de lier le problème breton à celui de diverses minorités ethniques du monde : peuple québécois, nations indiennes, Départements et Territoires d'Outre Mer, Occitanie, peuples d'U.R.S.S. et en 1983 minorités espagnoles.

Le Tiers Monde avec les problèmes de la colonisation, des inégalités mondiales, de la faim et des luttes de libération fait l'objet de très nombreuses séances et cycles cinématographiques. On peut trouver des films hors des grands circuits près du collectif ISKRA, à la société Les Films du Village, à Forum Films, à la Cinémathèque de la Coopération et à la médiathèque des Trois Mondes. Le festival de cinéma des Trois Continents à Nantes est le plus connu parmi ceux qui font une place au Cinéma du Tiers Monde. Il y a aussi des festivals dans les Pyrénées Atlantiques, à Paris et en banlieue. Les journées cinématographiques de l'émigration (Poitiers en avril 1982) sont aussi un festival du Tiers Monde.

Pour la lutte écologique, on peut trouver des films près du collectif ISKRA. Un festival lui est consacré à Montpellier (c'était le quatrième en 1982).

Contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples : Festivals à Amiens et dans le Val de Marne (dans les M.J.C. et centres culturels).

Défense des droits de l'homme : Forum Films et festival à Strasbourg (le 11è en 1982).

Les genres cinématographiques

Mettons à part le cinéma pornographique et aussi le cinéma d'entreprise et d'information y compris publicitaire. Le premier mise sur la facilité et se dispense d'engager de trop gros moyens dans la réalisation et la diffusion des films. Le second au contraire représente un secteur financièrement très important. Il a son festival chaque année à Biarritz depuis 25 ans maintenant.

Les genres qui font l'objet d'une promotion particulière à côté des films habituels de fiction, films de mœurs, films d'action et policiers sont les films d'anticipation et de fantastique et les films du réel et d'autre part les films d'animation.

Le fantastique a ses festivals : Avoriaz, bien sûr, mais aussi Auxerre, Soissons, au Rex à Paris et depuis peu à Bruxelles.

Si le fantastique et l'anticipation poussent la fiction à sa limite, le cinéma du réel ne prétend pas ou ne prétend plus être du cinéma - vérité car on a pris conscience des distorsions qu'introduisent par rapport à ce qui serait le réel, le choix de l'instant, le cadrage, la lumière et le montage.

Le documentaire d'aventure vécue : festival à Valence (Drôme).

Le grand reportage : festival à Luchon. Cinéma du réel : Festival au Centre Pompidou à Paris où l'on peut consulter aussi les films sur place ou les louer.

Cinéma et histoire à Perpignan. Cinéma Scientifique avec le CNRS Audiovisuel, ex SERDDAV.

Le cinéma d'animation donne lieu depuis 1956 à des journées internationales qui se sont tenues d'abord à Cannes, au sein du festival, et depuis 1960 à Annecy. Les journées se tenant les années impaires, des Rencontres sont venues les relayer toujours à Annecy les années paires. Il existe une Association française pour la diffusion du film d'animation. Des stages d'initiation aux techniques de base pour la réalisation de films d'animation sont organisés depuis plus de dix ans par un conseiller technique et pédagogique de la Jeunesse et des Sports au Centre Régional d'Éducation Physique et Sportive de Wattignies près de Lille. (voir page 173) Le départ à la retraite de ce C.T.P. risque de mettre fin à ce genre de stages.

Le court métrage

Les films de court métrage, c'est-à-dire de durée inférieure à une heure peuvent appartenir à divers genres cinématographiques mais ils ont pour la plupart deux caractéristiques communes : ce ne sont pas des films à gros budget et donc ils sont à la portée de jeunes réalisateurs capables de création innovante. L'action pour le court métrage recoupe donc les actions en faveur du jeune cinéma (Belfort, Hyères, Rouen) du cinéma non professionnel (Sarlat) du film de fin d'études (Tours) du film de création super 8 (Metz) et à la limite va jusqu'au film expérimental et au film rare ou inédit (Bondy).

Plusieurs des festivals consacrés explicitement au court métrage sont bien connus : Clermont Ferrand, Grenoble, Lille, Epinay Sur Seine (Seine St Denis) mais aussi Saint Etienne, Hyères, Prades, Saint-Cloud (Hauts de Seine).

Il y a un syndicat des producteurs de courts métrages et de réalisations audiovisuelles qui a son siège 135 Bld Pereire, 75017 Paris.

Paris Films Coop et le Collectif Jeune Cinéma regroupent des auteurs de courts métrages qui distribuent eux-mêmes leurs films (voir page 250)

Le Ministère de la Culture a des projets concernant le court métrage et en particulier la mise en place d'une Agence pour la Diffusion du court métrage (voir page 175 un extrait de l'allocution de J.LANG le 19 Novembre 1982).

Un "tiers secteur"

Quant on fait un inventaire, même très incomplet, du domaine de la diffusion cinématographique on s'aperçoit que diverses activités débordent largement les circuits officiels du cinéma commercial (dont relève l'Art et Essai) et du non commercial (avec les ciné-clubs) ou

même se situent à l'extérieur. La revue Cinéma Action a proposé le terme de tiers secteur pour désigner toutes ces activités de production et de diffusion. Nous donnons la reproduction du texte paru dans le numéro 1 de la Gazette de CINEM'ACTION avec la liste de quinze organismes parisiens situés dans ce tiers secteur (voir pp. 177 et 248)

Du divers au global

Le cadre de ce document ne permet pas une revue exhaustive de toutes les activités qui tendent à promouvoir toutes les formes de cinéma : dans le tiers secteur pourraient prendre place les films sur la consommation ou encore les films d'éducation sanitaire tels que ceux qui sont réalisés par la Mutuelle Générale de l'Éducation Nationale (contraception, vieillissement, ect..). Nous avons laissé de côté dans les genres de films : le film comique, le film musical, les films anciens, les films d'art, etc... L'important est que ceux qui agissent sachent pour quel cinéma et pour quels publics ils veulent oeuvrer et ce qu'ils en attendent.

Nous avons surtout insisté, parce que c'était notre objet, sur la diffusion des films mais on ne peut pas faire abstraction de ce qui touche à la production des films, aussi bien dans son aspect créatif que dans son aspect technique. Le cadre de la vie locale, qu'il soit communal ou régional permet aux diverses fonctions cinématographiques de se rejoindre. Dans une commune, l'éducation filmique à l'école, l'atelier super huit, le ciné-club, la salle d'Art et Essai, éventuellement le festival, peuvent se conforter mutuellement. Au plan région, dans l'esprit de la décentralisation en cours, des réalisateurs professionnels ou non, peuvent travailler avec le secteur commercial, le secteur ciné-club et le tiers secteur et aussi avec la télévision. Déjà des rapprochements s'amorcent. Nous en ferons état dans la troisième partie de ce document qui est consacrée aux différents partenaires qui interviennent dans l'activité cinéma.

Films pour enfants ?

Films sur l'enfance ?

Roland Biernaux

Par définition généralement admise, un film est considéré comme convenant aux enfants lorsqu'il est à la portée du public juvénile et lorsque, par ses qualités récréatives, éducatives, esthétiques et autres, il peut contribuer à la formation et au respect de la personnalité humaine.

A partir de ces termes, dont la signification particulière a son importance, il est possible de bâtir toute une politique de promotion cinématographique en faveur de la jeunesse.

Reprenons brièvement les mots essentiels :

A la portée des enfants : cela suppose un mode d'expression compréhensible en fonction des capacités d'assimilation du langage visuel des jeunes spectateurs, ceux-ci étant plus ou moins sensibles en fonction de leur développement intellectuel et de leurs habitudes, aux difficultés de compréhension de l'espace et du temps.

Qualités récréatives : un film pour enfants ne peut pas ennuyer. Récréatif ne veut pas seulement dire amusant, distrayant, mais aussi captivant, d'un intérêt soutenu.

Qualités éducatives : chaque création cinématographique doit être une occasion de contribuer à la promotion humaine du spectateur, et ce à des degrés divers. Il ne peut en aucun cas être source d'abrutissement ni avoir d'effet négatif sur le développement de la personnalité.

Qualités esthétiques : la création cinématographique, plus encore pour les enfants que pour les adultes, doit les habituer à la beauté de la prise de vues, à la qualité du montage et à la bonne interprétation.

Ce qui importe surtout, dans l'appréciation d'un film pour enfants, c'est l'équilibre entre ces différentes qualités.

Il ne convient pas d'accepter une réalisation uniquement parce qu'elle est basée sur une intention positive alors qu'elle est desservie par de pauvres moyens cinématographiques. Le contraire est aussi vrai.

Mais qu'ont à faire ces quelques réflexions avec les films sur l'enfance ? En fait, il semble que trop généralement le problème est mal posé, suivant les objectifs poursuivis.

Trop souvent, il y a confusion entre les genres : que le sujet traité parle de l'enfance et le film est classé pour enfants ; que l'interprétation recoure à des acteurs-enfants et le film catalogué de même. C'est particulièrement le cas dans pas mal de festivals, qu'ils soient spécialisés ou non pour enfants. Par contre, faut-il refuser le film traitant de l'enfance et le réserver aux parents parce que traitant d'un sujet hors de leurs préoccupations ? On sent immédiatement que répondre en abordant le problème de la sorte équivaut dans la réalité à priver les enfants de pas mal de films très intéressants pour eux.

Nous en prendrons comme exemples : deux films tchécoslovaques : *Je saute de nouveau par-dessus les flaques*, de Karel Kachyna, et *Robinsonka*, du même auteur.

Voilà bien un sujet traitant de l'enfance : l'enfant face à la souffrance, à sa famille et à son père, en particulier dans le premier film.

La réalisation est exceptionnelle, le montage, le décor, la couleur, le fond musical, l'interprétation, tous ces éléments sont maniés avec maîtrise, ce qui donne au film de Kachyna une valeur exceptionnelle sur le plan expression cinématographique. Et les problèmes traités sont, tout en étant situés au siècle dernier, d'une actualité permanente, précisément par ce déphasage temporel.

Nous avons montré ce film devant toutes sortes de publics : jeunes, moins jeunes, enfants, personnes âgées. Chaque fois, il a été reçu avec faveur. Les enfants, en particulier, ont été séduits par le personnage principal, par son courage, son optimisme, sa joie de vivre. Mais ces qualités humaines n'auraient pas eu de prise, si la réalisation avait été terne ou baclée.

Film sur l'enfance, mais films pour enfants (âge 10 ans) : et voilà un nouveau terme : l'âge ou plutôt la maturité qui permet à chaque spectateur d'apprécier à sa juste valeur ce qui lui est présenté.

Robinsonka est du même genre : une intrigue romanesque, conventionnelle à certains points de vue (la petite bonne épousant le malheureux veuf). Mais ce drame, pas si invraisemblable que cela après réflexion, est supporté par une mise en scène concise et réaliste, sans insistance particulière ni mièvrerie, mais un centrage d'intérêt sur l'interprétation. Ici, pas d'esthétisme, ni de recherche particulière. Une réalisation simple, plaisante, attachante. Film sur l'enfance, mais film pour enfants (âge 10 ans).

L'examen de ces films (et il y en a d'autres; voyez Vlacil, Koval, Pinkava...) prouve que le respect d'une connaissance cinématographique approfondie et la maîtrise du sujet sont d'abord essentielles. Et puis, il y a lieu de connaître son public pour lui présenter ce qu'il pourra assimiler en fonction de son développement.

Les deux films cités, et le premier surtout, ne sont pas des films pour « petits » enfants: certaines scènes dépassent leur entendement jusqu'à éventuellement provoquer un choc non-admissible.

Et là se trouve toute la responsabilité de la programmation: tenir compte du film et du public, pour présenter une sélection équilibrée.

En conclusion: film sur l'enfance, pourquoi pas, si les moyens cinématographiques utilisés sont valables et accessibles au jeune public, mais en tout cas: le recours à des réalisateurs maîtres de leur technique et de leur art et bénéficiant des mêmes moyens que leurs confrères, nous dirions même plus: le recours à de meilleurs réalisateurs encore, car le public d'enfants est souvent plus exigeant et nous avons plus de devoirs vis-à-vis de lui.

(CINÉ JEUNES N° 96. 4^e trim. 1978)

La Crise dans le film pour enfants

ELSA B. MARCUSEN.

Une tradition, qu'y a-t-il de pire ?

La déception si vivement ressentie dans la qualité des films pour enfants disponible internationalement ces dernières années découle des faits suivants. Ces faits auraient dû, objectivement, avoir une influence positive dans les années 1970 sur la production des films pour enfants, quantitativement et qualitativement.

1. L'existence du Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse.
2. L'existence d'une tradition de mise en scène de films d'enfants en U.R.S.S. depuis les années 1920 et dans plusieurs pays d'Europe de l'Est depuis les années 1950.
3. L'existence d'une tradition du film anglais pour enfants depuis les années 1940 (C.F.F.).
4. L'exemple suédois de mise en scène des meilleurs livres d'enfants et aussi l'exemple de réalisateurs comme Kjell Grede, Bo Widerberg, Ingmar Bergman et maintenant Kay Pollack intéressés par l'audience des enfants et des jeunes:
 - *Hugo et Joséphine* (Hugo and Joséphine).
 - *Fimpen* (Tom Foot).
 - *La Flûte Magique* (The magic Flûte).
 - *Elvis, Elvis*.
5. L'accroissement de la prise en considération pour les programmes pour enfants à la télévision et cela grâce au Prix du Festival Jeunesse, à des projets de recherches et de séminaires.
6. Les possibilités existantes de coopération entre le cinéma et la télévision pour la production de films pour enfants.
7. L'intérêt croissant des gouvernements pour l'environnement éducatif et récréatif et culturel des enfants, existant dans l'ouest, connu dans l'est, dans un pays développé comme dans un pays en voie de développement et souligné par le fait que l'U.N.E.S.C.O. a choisi de faire de 1979 « l'Année de l'Enfant ».

Cependant, il y a des points à éclaircir dans les faits positifs mentionnés ci-dessus (comme la faiblesse économique du C.I.F.E.J. et le refus constant des producteurs privés d'investir dans une production spécialisée pour enfants). Je pense que le moment est venu de chercher à savoir de plus près pourquoi on ne trouve pas un plus grand nombre de films et pourquoi ces producteurs ne répondent pas le plus souvent.

Examinons trois facteurs :

1. L'audience enfantine ;
2. Les réalisateurs ;
3. La rivalité en vue de répondre aux buts et aux aspirations des enfants d'aujourd'hui et de demain.

1. — L'AUDIENCE ENFANTINE

Lorsqu'on traite de la production des séances, des réglementations de censure et à l'évaluation des films, l'audience enfantine a généralement été divisée en trois groupes d'âges. La différence entre divers groupes d'âges peut toutefois varier en fonction des différents pays et cultures, mais disons que nous parlons généralement des tranches d'âge suivantes : 4-8 ans, 8-12 ans, 12-15 ans.

Le groupe de 4-8 ans est considéré en général comme n'allant pas au cinéma. Ils ont surtout l'occasion de voir des films à la télévision, dans des institutions pré-scolaires, dans des bibliothèques, à l'occasion d'initiatives locales et dans une certaine mesure dans des maisons privées. Des films de la T.V. à la fois à la maison et dans des institutions constituent la majeure partie de leur culture cinématographique.

Les 8-12 ans sont très avides de T.V., mais aiment aussi beaucoup fréquenter les matinées de cinéma, du cinéma scolaire, les ciné-clubs pour enfants, etc...

En Norvège, après un déclin de la fréquentation des salles de cinéma, l'assiduité de ce groupe d'âge pour les matinées d'enfants a été en constante augmentation depuis les années 1970. Une production nationale de films pour les enfants, en Norvège, a fait croire le public adulte aux matinées d'enfants. Des films comme *Knutson and Ludvigsen*, *Grand Prix*, *The Voyage to the Christmas Star* et *Granny and the 8 Kils* ont amené un large public très mélangé d'enfants et de leurs parents et ont aussi amené des résultats économiques substantiels.

Les enfants âgés de 12-15 ans s'intéressent de moins en moins à la T.V. pour se tourner vers le cinéma qui représente un lieu de rencontre social. Mais ils montrent déjà un intérêt marqué pour le film d'adulte : ils vont voir un grand nombre de ces films et cela malgré la censure.

L'objectif principal d'une production spécialisée serait donc les groupes un et deux, avec une large gamme de films courts de tous genres, de 16' " et une distribution à la T.V. de films pour ces deux groupes et des films de 35 " pour le cinéma commercial pour le groupe d'âge 8-12 ans.

Quelle sorte de vie les enfants mènent-ils ?

Evidemment, la vie que mènent les enfants est très différente selon les diverses parties du monde correspondant aux différences des systèmes sociaux et politiques et même à l'intérieur de différents groupes dans un même pays. Néanmoins, nous pouvons peut-être trouver un groupe de facteurs communs qui ait aujourd'hui une influence sur la vie de beaucoup d'enfants à travers le monde. Nous savons que la famille, les guerres et le terrorisme constituent le quotidien des enfants. Nous savons aussi que la pollution de l'air et de l'eau et d'autres catastrophes créées par l'homme font partie de l'environnement dans lequel vivent et vivront les enfants.

Ces problèmes seront abordés dans un autre contexte que celui-ci. Mais il y a un groupe de facteurs qui est en relation avec le rôle de films et du cinéma dans la vie des enfants et cela, les réalisateurs doivent le prendre en considération.

Je vais essayer de faire une liste des facteurs en question, signalant par des « mots clés » les grands problèmes et les développements possibles :

A) Modification de la famille-type :

Moins de familles ayant beaucoup d'enfants,
Beaucoup de familles ayant seulement un parent et un enfant,
Petites familles isolées des grands-parents et des autres membres de la famille,

Liens de famille rompus : divorce, remariage.
Les deux parents travaillent en dehors de la maison.
Long trajet avec peu de temps à passer à la maison avec les enfants.

Père travailleur dans un pays étranger,
Familles réfugiées dans de nouveaux environnements,
Enfants adoptés (Coréens, Vietnamiens, etc..., enfants adoptés par exemple par les Scandinaves ou couples américains).

Le personnel dans les crèches de jours, maternelles, gardés après l'école, clubs municipaux pour enfants et jeunes, etc...
co-éducateurs avec les parents.

B) Mobilité :

La voiture faisant partie de la vie de l'enfant,
Nouveaux types de vacances (moins de visites à la ferme des grands-parents et plus d'envois vers les hôtels).
Camping-caravanes.

Emigrations à partir des pays en voie de développement vers les pays développés,

Familles voyageant pour des besoins de travail.

C) Education meilleure et prolongée :

Neuf ans d'études secondaires, école obligatoire dans de nombreux pays,

Perspective de trois années scolaires de plus pour un grand nombre d'enfants,

Régime démocratique pour les études universitaires,

Une information régulièrement croissante ou une éducation à travers les mass media.

D) Utilisation des media :

Un tout petit accès à la T.V.,

Bandes dessinées, disques, radio, films et T.V. à portée de main de l'enfant,

Spectacles de T.V. égalant parfois le temps passé à l'école,

Environnement rempli d'affiches, de publicité commerciale.

Des généralisations seraient dangereuses, mais on peut peut-être essayer de tirer de ce qui précède une conclusion. Beaucoup d'enfants dans le monde d'aujourd'hui dans la situation d'aujourd'hui manquent de stabilité. Ils doivent essayer de s'adapter à des environnements changeants, à de nouvelles situations et à des modifications dans leurs relations personnelles. Ils ne se sentent pas toujours très en sécurité dans leur famille et dans leur identité culturelle. Beaucoup des connaissances qu'ils acquièrent, même si c'est sur une grande échelle, sont fortuites et en pièces détachées.

2. — LES RÉALISATEURS

Quelle est l'attitude du réalisateur par rapport aux enfants et aux films d'enfants ? Julie Semkov écrit dans sa publication trimestrielle du film : « En me basant sur les attitudes des réalisateurs indépendants avec lesquels j'ai discuté, les enfants semblent être une sorte de créature peu attrayante, des poupées, si vous voulez, pas encore humaines. Les enfants existent dans un monde que les adultes trouvent embarrassant et qu'ils essaient d'oublier, sauf quand il y a des moments où la vie est excessivement difficile et alors l'enfance devient cet âge doré, surprotégé, sentimentalité. Quand on leur demande de considérer le tournage des films pour enfants, la plupart des réalisateurs ont répondu qu'ils ne savaient par où commencer. » Nous savons

qu'il y a des pays où les réalisateurs : producteurs et directeurs savent où commencer, mais où le commencement est généralement une approche pédagogique tirée d'une théorie et d'une pratique politique.

Nous connaissons aussi des directeurs qui, comme artistes, ont personnellement besoin d'aborder la vie des enfants (et leur propre enfance) et qui nous ont fourni des films qui sont devenus classiques. Aussi, « les Classiques des Films pour Enfants » sont Chaplin dans *The Kid*, Flaherty dans *Louisiana Story*, Lamorisse dans *Le Ballon Rouge*, Ptusko dans *Stone Flower*, Darsko dans *My Childhood*, Fabri dans *Les Garçons de la rue Paul*, Truffaut dans *L'Enfant Sauvage* et *L'Argent de Poche*, Kadar dans *Lies my father told me*.

Toutefois, la plupart de ces réalisateurs ne travaillaient pas pour une production spécialisée de films pour enfants. Ils ne semblent pas avoir eu une incitation à transmettre à une nouvelle génération plus jeune, de réalisateurs, leurs idées sur des films pour enfants ou à propos d'enfants, ou leur travail avec des acteurs enfants. Ou bien alors, on ne leur en a pas donné l'occasion. Je me demande dans quelle mesure, comme Ilya Frez en U.R.S.S., ou la longue liste des directeurs du C.F.F., ou Pinkava dans les films tchèques, ont pris ou ont eu l'occasion de transmettre à de plus jeunes collègues leurs connaissances spécifiques et leur engagement personnel dans les films d'enfants.

Dans un pays comme la Norvège, où une tradition de films pour enfants n'existe même pas et où il n'y a pas non plus d'école de cinéma, j'ai dû noter combien les jeunes nouveaux réalisateurs qui sont vraiment motivés par le tournage de films pour enfants savent peu de choses sur le cinéma international récent pour enfants et sur les classiques de ce cinéma.

Comme les enfants, ils ont eux-mêmes principalement vu des Tarzans et les premiers films de Disney. Comme leur propre présence aux matinées enfantines s'est terminée dans les années 1950, ils ont très peu de connaissances des films présentés dans les années 1960 et 1970. C'est seulement ces dernières années, quand leurs propres enfants ont atteint le groupe d'âge 8-10 ans, qu'ils se sont préoccupés du répertoire de films pour enfants.

En Norvège, aucun effort spécial n'a été fait dans le cadre du système de cours d'entraînement pour les réalisateurs professionnels pour attirer l'attention sur les problèmes concernant la production de films d'enfants jusqu'à ce qu'un séminaire soit organisé en 1976, à la demande du Centre du Film pour Enfants norvégien.

D'accord avec les vœux exprimés au Séminaire de Repino en U.R.S.S., en 1976, je crois qu'il est important d'organiser des rétrospectives de films pour enfants et des séminaires, où différents types de films pour enfants sont montrés et discutés. Il y a une leçon à tirer pour les nouveaux venus dans le domaine.

Il est aussi important que des réalisateurs qui ne se considèrent pas comme spécialistes de films pour enfants et n'ont pas l'intention de se lancer dans une telle production, mais qui collaborent au répertoire pour enfants par leurs autres réalisations soient encouragés à rencontrer de jeunes cinéastes et discuter des films qu'ils ont fait et qui ont intéressé les enfants.

Dans l'article sur les films d'enfants en U.R.S.S., Kira Paramanova écrit : « Il n'y a pas longtemps de cela, un groupe de réalisateurs nouvellement venus de l'Institut Cinématographique et des cours de perfectionnement supérieur, ou des directeurs de la cinématographie infantine, spécialement entraînés, firent leur début dans le studio. Nous

espérons que la génération à venir donnera un esprit nouveau à notre art. » Nous partageons tous cet espoir et nous apprécions aussi le besoin d'un entraînement spécialisé qui, jusqu'à présent, n'est donné que dans peu de pays.

Un point de vue américain :

Outre la connaissance professionnelle et la pénétration pratique dans le tournage des films d'enfants, il y a le problème de la vocation personnelle et de l'approche artistique et individuelle en vue de cette tâche.

Le jeune directeur américain du film *Hansel et Gretel*, version Appalachian - Tom Daverpo, dit dans une interview : « J'ai fait *Hansel et Gretel* comme je pensais que cela aurait dû être fait et de la meilleure façon que j'ai pu. Je ne pensais pas particulièrement à des enfants pour le faire, bien que je savais qu'ils l'aimeraient. Mes films doivent concrétiser quelque chose que je ressens fortement en moi-même et quelque chose que je peux partager avec d'autres êtres humains. Si les cinéastes sont sincères avec eux-mêmes, ils seront sincères avec les enfants, parce que les enfants ont en eux-mêmes les mêmes choses que chacun de nous. »

3. — ENJEU

L'esprit de rivalité que l'on ne rencontre pas dans les films que nous avons vus ces dernières années et dans les festivals récents est bien sûr énorme et fait assez pour que les producteurs et les réalisateurs soient peu disposés à s'engager dans des films d'enfants.

***Aujourd'hui, les films d'enfants doivent être faits, non pour les enfants d'hier, dépendants de leurs parents et endoctrinés par leurs professeurs, mais pour des jeunes êtres humains, participant à des problèmes familiaux compliqués, partageant avec les enseignants la responsabilité dans les matières enseignées à l'école, faisant libre usage de ce que les institutions sociales et les mass media leur offrent hors de la maison et de l'école.

Le film doit aider les enfants dans leur recherche d'une identité personnelle et culturelle.

***Aujourd'hui, les films d'enfants ne doivent pas être tournés en fonction d'un type bien défini de matinée pour enfants avec un modèle traditionnel de cinéma, mais pour être une industrie de cinéma luttant pour avoir une place spéciale dans le monde de la T.V. et des événements culturels variés. Remettant en question son rôle social, la forme et l'importance de sa spécificité, s'adaptant aux nouvelles tendances de l'urbanisme et du logement, s'alliant aux institutions éducatives et culturelles en s'engageant dans de nouveaux secteurs de distribution.

***Aujourd'hui, le film d'enfants ne concernera pas seulement l'industrie du cinéma, mais doit être produit sous forme de collaboration positive d'après un partage des tâches avec la T.V.

En produisant des films pour enfants, on doit aussi prendre en considération le marché grandissant que les nouveaux dispositifs techniques ont révélé et qui, en échange, offriront aux enfants de nouveaux spectacles.

Peut-être n'est-il pas si étrange que confrontés avec ce défi, les réalisateurs de films d'enfants semblent regretter vers un passé plus simple et n'aient pas été capables, jusqu'à présent, d'exploiter le nouvel intérêt pour l'environnement culturel des enfants qui s'est manifesté dans de nombreux pays et qui a été exprimé par une aide financière de la part du Gouvernement.

(Le Monde 6 Septembre 1979)

Pour un cinéma auquel ils ont droit

L'AMOUR des enfants pour le cinéma se développe, et il n'y a pas à s'en plaindre. Si Nicolas, à treize ans, voit sept fois *la Guerre des étoiles*, si Olivier, à huit ans, raconte, plan par plan, en respectant la durée, *le Chat qui vient de l'espace*, ce n'est pas un signe d'appauvrissement, simplement la preuve que l'imaginaire se nourrit d'autres histoires.

Mais, en France, cette passion réciproque, que l'on fait dévier vers les voies obligées de la consommation, est bien mal assouvie. Depuis la fin des années 50, depuis l'heureux temps de *Crin Blanc* et du *Ballon rouge*, d'Albert Lamorisse, il n'y a pas eu de films pour enfants. Jean Image poursuit (difficilement) son œuvre de dessins animés, quelques réalisateurs comme Jacques Demy avec *le Joueur de flûte de Hamelin* et *Peau d'Ane*, ou Pascal Kané avec *Dora et la lanterne magique*, font exception à la règle (mais ils ne s'adressent pas uniquement aux enfants), et c'est tout. Parents et enfants doivent se débrouiller avec les moyens du bord, les uns précipitant les autres dans les bras de Walt Disney.

Ce n'est pas qu'il manque des créateurs : il y a beaucoup de cinéastes qui auraient quelque chose à dire aux enfants, comme d'autres écrivent pour eux, ou dessinent, ou font du théâtre, mais on ne leur donne pas les moyens de les atteindre. Quel est le producteur qui financera un projet de ce type, sachant qu'il ne sera pas distri-

bué ? Les films ne manquent pas non plus : en Scandinavie, dans les pays de l'Est, des structures existent pour permettre ce type de production. Là encore, c'est l'intermédiaire qui fait défaut, le distributeur qui fait écran et n'achète pas les droits.

S'il y a ce blocage au niveau de la diffusion et de la distribution on se doute bien que ce n'est pas par principe. C'est parce que le marché du cinéma pour enfants n'existe pas. Il n'y a qu'un monopole, celui des produits portant la marque Walt Disney. Il faut actuellement trois ans pour « rentabiliser » un film pour enfants, et une quinzaine de semaines pour faire huit cent mille entrées avec une reprise de *Cendrillon*.

Face à une situation aussi dramatique, il y a évidemment des gens et des associations pour se battre. Interlocuteur officiel de l'UNESCO, des différents ministères concernés, et du Centre national de la cinématographie, le Centre national français du film pour l'enfance et la jeunesse (le C.N.F.E.J.), a pour tâche principale d'organiser chaque année un festival international et un colloque.

Présidé par M. Georges Hacquard, directeur de l'École alsacienne à Paris, le C.N.F.E.J. aspire à l'existence d'un « cinéma de qualité ». Au cours d'une conférence de presse préparatoire au festival qui a eu lieu l'automne dernier à Strasbourg, M. Georges Hacquard a insisté sur l'aspect éducatif de ce cinéma et préconisé des clas-

siques, des chefs-d'œuvre, de même qu'il faut « montrer Phèdre aux enfants ».

Il y a aussi l'initiative de Mme Sonika Bo, avec le « club Cendrillon », le comité français du cinéma pour la jeunesse, et bien sûr, tout le secteur non commercial des fédérations de ciné-club, l'Ufoleis, la fédération Jean-Vigo, et la F.F.C.C. Depuis quelque temps, il y a surtout le travail du Comité-manifeste « Pour un cinéma auquel les enfants ont droit » et celui, parallèle, de la commission de promotion Cinéma et Enfants de l'A.F.C.A.E. (Association française des cinémas d'art et d'essai).

« Il ne suffit pas qu'un film soit un chef-d'œuvre pour qu'il puisse être vu par les enfants », dit Gérard Lefèvre, membre du Comité et de la commission de l'A.F.C.A.E., « les enfants de six à dix ans ont des différences indéniables avec les adultes, qui font qu'on ne peut pas tout leur montrer. Or, avant dix ans, il y a une carence terrible. Et il est rare de trouver des films où l'adulte puisse accompagner l'enfant sans avoir à rougir, puisse partager un intérêt, un plaisir, éventuellement dialoguer ».

Composé d'une quinzaine de « volontaires », le Comité-manifeste n'est pas une association, mais un regroupement informel lancé à l'initiative de la section cinéma de la maison des arts et de la culture de Créteil (avant qu'elle soit licenciée, à l'issue d'une première semaine internationale sur le cinéma et les enfants organisée à

Créteil en janvier 1976). Une deuxième semaine a été mise sur pied en 1978, et un manifeste rédigé qui revendique : « un cinéma spécifique, qui ne soit ni moralisateur (Intégrateur), ni enseignant « Instructif », ni distrayant d'évasion, d'illusion ».

En liaison avec les premières Journées Internationales, l'A.F.C.A.E., dont la commission enfance avait été créée en 1975, présentait une semaine du cinéma pour enfants, aidée par le C.N.C. et présentée dans plus de vingt endroits. C'était sa première manifestation. Depuis, la commission s'attache à découvrir des films, a recensé une quarantaine de salles prêtes à les accueillir, et son but principal est d'ouvrir ce marché qui fait défaut. Elle s'appuie notamment sur les deux petites maisons de distribution des fédérations de ciné-clubs qui permettent à celles-ci d'acquiescer des droits commerciaux. Citevoix et Ciclop ont ainsi acheté les droits d'*Aventure dans la baie d'Or*, de Bretislav Pojar, *Aventures fantastiques*, de Karel Zeman, *Hugo et Joséphine*, de Kjell Grede, *Laissez-nous jouer*, de Ivanka Grabtsheva...

« Notre analyse, expliquent les membres de la commission, a toujours mis en avant le fait que la production (donc la création) française de films pour enfants naitrait de cette dynamique de la diffusion : il s'agit de créer en aval un appel d'air qui encourage les réalisateurs français à s'adresser aux enfants par le cinéma. » Sur ce type de projet, le C.N.C. est prêt à apporter son soutien. — Cl. D.

UNE POLITIQUE CULTURELLE DU CINEMA EN DIRECTION DES ENFANTS

Texte de la motion adoptée à l'Assemblée Générale de l'A.F.C.A.E. (1)
Dijon - 23 avril 1982

Le cinéma destiné prioritairement aux enfants souffre, plus que tout autre en France, de la domination des grands circuits d'exploitation sur l'ensemble de cette industrie.

Chaque année ceux-ci se partagent les produits (récents et de reprise) distribués par le trust Walt Disney.

Les spectateurs-enfants, à l'inverse des spectateurs-adultes, sont écartés de ce fait de la possibilité de voir des films différents de cette production largement dominante.

C'est par une stratégie de diffusion dans les salles de cinéma d'Art et Essai, différente de celle appliquée dans les grands circuits, que l'on donnera à d'autres films destinés prioritairement aux enfants la chance objective d'être réalisés, produits, puis montrés. Depuis maintenant six ans des exemples de diffusion régulière de films dans une soixantaine de salles Art et Essai en France, prouvent le bien-fondé de cette stratégie. Quelques films étrangers ont pu être achetés par des distributeurs indépendants.

Dans sa vocation de formation des publics, l'A.F.C.A.E., estimant que pour les enfants aussi il existe un cinéma d'Art et Essai, a créé en 1975 une Commission Nationale de Promotion "Cinéma et Enfants".

A la lecture du rapport Bredin, puis du texte de la réforme du cinéma annoncée le 1er avril dernier par le Ministre de la Culture, l'A.F.C.A.E. s'étonne que nulle part ces textes ne mentionnent la nécessité d'un effort culturel à soutenir dans ce domaine.

Or, ce secteur fait apparaître des besoins sensiblement différents de ceux du secteur classique Art et Essai, en ce sens que la spécificité des séances pour enfants (prix de places obligatoirement bas, recherche de films nouveaux et de répertoire, etc.) nous paraît réclamer que les interventions se fassent aussi à plusieurs niveaux.

C'est pourquoi l'A.F.C.A.E. propose dans un premier temps plusieurs mesures d'encouragement :

- 1) une aide spécifique à la distribution (tirage de copies, frais d'édition ...) des films recommandés "Art et Essai".
- 2) une aide spécifique à l'exploitation, qui permette une pratique de prix de places peu élevés tout en garantissant une remontée de recettes non négligeable à la production.
Aides toutes deux fondées sur le film.
- 3) une représentation spécifique A.F.C.A.E. à la Commission Ministérielle de classement des salles.
- 4) la prise en compte des projets de films destinés prioritairement aux enfants à la Commission d'Avances sur Recettes.

C'est sur la base de cette analyse et de ces revendications qu'une délégation de l'A.F.C.A.E. a rencontré, le 7 mai dernier, le Ministre de la Culture, Jack Lang, et poursuit actuellement ces propositions auprès du Directeur du Centre National de la Cinématographie.

(1) Association Française des Cinémas d'Art et Essai

MANIFESTE

POUR UN CINEMA AUQUEL LES ENFANTS ONT DROIT

1 DES CARENCES DES BESOINS

Les enfants, dans la vie quotidienne, sont constamment confrontés aux images diffusées par la télévision, publicité, bandes dessinées et ne peuvent y échapper.

Dans le domaine du cinéma, le seul choix donné aux enfants à travers ce contexte est généralement la production Walt Disney et la "cinémathèque rose-verte" des films de rigolade et d'aventure : une entreprise de conditionnement idéologique et artistique uniquement basée sur le profit.

Il n'y a pas ou très peu de films français. Les films étrangers sont distribués uniquement par le circuit non-commercial (fédérations de ciné-clubs : Jean VIGO, UFOLEIS, FFCC...).

LES ENFANTS ONT DROIT A UN CINEMA DIFFERENT

Nous appuyant sur l'exemple de films qui existent à l'étranger (Europe de l'Est, Europe du Nord...).

NOUS REVENDIQUONS un cinéma spécifique pour les enfants de moins de dix ans : reconnaissance de la différence (au niveau du développement, du vécu, des intérêts, du statut) accepter cette différence ne veut pas dire qu'enfants et adultes vivent dans des mondes séparés.

NOUS REVENDIQUONS un cinéma ni moralisateur (intégrateur), ni enseignant ("instructif") ni distrayant (d'évasion, d'illusion)

NOUS REVENDIQUONS un cinéma qui ne soit pas mineur, mais d'exigence esthétique et de recherche.

NOUS REVENDIQUONS un cinéma qui tienne compte de la réalité sociale où vit et lutte l'enfant. Un cinéma qui contribuera à lui donner une appréhension de la vie au travers de sa sensibilité et de son imaginaire où naissent réflexion, analyse et critique. Le "voir" est une activité créatrice.

NOUS REVENDIQUONS un cinéma qui permette à l'enfant d'acquérir une autonomie de comportement dans son environnement social.

* Il est utile de dénoncer ici la commission nationale dite de la "chouette" patronnée par Mme Sabine Servan-Schreiber qui sous couvert de se pencher sur les enfants a pour but de favoriser un cinéma français de grande consommation.

2 -- PAS DE CINEMA POUR ENFANTS ACTUELLEMENT EN FRANCE. POURQUOI ?

La diffusion des films n'est pas assurée. L'absence d'encouragement à la création limite la réalisation.

Par ces manques, le Centre National du Cinéma et les distributeurs restreignent à l'évidence l'intérêt du film pour enfants en le dévalorisant vis-à-vis de la profession et des publics.

Le cinéma pour enfants n'est pas ressenti comme nécessaire ni rentable par ceux qui en France, font et diffusent le cinéma (les grands circuits d'exploitation).

Par contre, les mêmes grands circuits d'exploitation utilisent l'enfant comme client consommateur à certaines périodes (le film friandise des jours de fête). D'où l'opération de conditionnement dès le plus jeune âge de la clientèle cinématographique à un certain cinéma*.

Cautionnant ces carences, la production et la diffusion quotidienne d'émissions télévisées destinées à la jeunesse suffisent à l'idéologie dominante pour intégrer l'enfant à la société actuelle et lui en faire adopter les valeurs.

3 -- NOS REVENDICATIONS AUX POUVOIRS PUBLICS

Nous dénonçons la rentabilité d'un film basé sur un profit immédiat où le capital est à réinvestir le plus rapidement possible.

Le processus économique du "film pour enfant" doit s'analyser en terme d'amortissement sur plusieurs années (générations successives de spectateurs) et non plus sur quelques semaines.

Nous revendiquons : un secteur de production et de diffusion nationalisé : cogéré paritairement par un organisme public (type Centre National de Cinéma), les organismes professionnels du cinéma et de la T.V., les associations concernées par le développement d'un cinéma "d'art et d'essai" pour enfants.

Un soutien technique structural et financier aux initiatives. Ce soutien devrait, à tous les niveaux s'accompagner de contrats (entre les pourvoyeurs de fonds et les bénéficiaires) et d'un "cahier des charges".

a) la production : aides à la création (recherche, écritures, réalisation).

b) la distribution : aides à l'acquisition de droits de films, au tirage de copies..., à la promotion des films.

c) l'exploitation :

1 - détermination des horaires, du nombre des séances, du prix des places (détaxation...).

2 - en ce qui concerne l'exploitation indépendante, nécessité d'accords de programmation avec les organismes socio-culturels locaux.

3 - développement des salles du secteur associatif (MJC, Comités de quartiers...).

4 - aide des pouvoirs publics au secteur non-commercial de diffusion du cinéma pour enfants (les fédérations de ciné-clubs).

(ATAC INFORMATIONS n°72. Décembre 1975)

le cinéma et les enfants

Comment manier l'outil cinéma pour qu'il remplisse sa vocation culturelle et comment le faire notamment en direction de l'enfance. Quoi programmer ? De quelle façon ? C'est un des thèmes de réflexion des animateurs regroupés au sein de la SACEA, chacun d'entre eux étant confronté à ce problème dans sa propre entreprise. Pour sa part, Gérard Lefèvre, animateur cinéma à la Maison de la Culture de Créteil, a eu l'occasion de participer à une expérience ciné-club d'enfants dès 1962. Cette expérience relatée en 1973 à la Maison de la Culture de Créteil lors d'un stage organisé sur le thème "Le cinéma et les enfants" explicite une certaine manière d'appréhender le rapport cinéma/enfants et a été publiée dans la revue "Vers une Education Nouvelle". Le sujet n'ayant rien perdu de son actualité, il nous a semblé intéressant d'en reproduire de longs extraits.

Question préalable :

• Est-il nécessaire qu'il y ait des enfants ensemble au cinéma ? Est-ce intéressant ?

- On peut tout d'abord constater que ça se fait, en particulier dans des salles commerciales qui offrent des séances dites récréatives le mercredi après-midi, le jeudi avant ; on voit effectivement se former à ces occasions un public enfantin, d'âge très varié, pour tel ou tel film. Ce n'est pas parce que cela se fait que c'est intéressant.

Cependant, autre constatation, lorsque des enfants (on parlera ici d'enfants d'environ 8 à 12 ans) vont au cinéma avec leurs parents, des membres de leur famille, des adultes qui les y accompagnent, ils ne réagissent absolument pas comme

« Enfance de Gorki » de M. Donskof.



les adultes au film que les uns et les autres sont en train de voir.

La plupart du temps les réactions d'adultes gênent, freinent, voire inhibent totalement celles des enfants, les possibilités qu'ils auraient de réagir au film en question. Les messages émis par le film ne sont pas reçus au même niveau par les uns et les autres. Comme les adultes ont, dans les salles de cinéma comme ailleurs, le pouvoir sur les enfants, ils "écrasent" un peu ou beaucoup l'expression des enfants par rapport au film vu. Pour s'en assurer, il faut voir le même film projeté successivement à un public de type familial et à un public essentiellement enfantin.

Toutes proportions gardées (compte-tenu des nombres relatifs d'enfants et d'adultes, environ moitié moitié), c'est ce qui s'est passé tout à l'heure à la vision de "avez-vous un lion chez vous ?" : nous n'avons pas perçu de réactions collectives d'enfants, plutôt des réactions individuelles influencées par la présence d'adultes, modifiées très certainement.

Par contre on s'aperçoit, lorsque des enfants sont ensemble au cinéma, dans les séances ou de type commercial ou à l'occasion de centres de loisirs, ciné-clubs, etc... qu'il y a une spontanéité de réactions collectives : des sortes de vagues qui déferlent dans la salle...

Des études ont été menées sur les émotions suscitées par les films aux enfants-spectateurs, en particulier par Bianka et René Zazzo, les ex-collaborateurs d'Henri

Wallon. Une série de photos-flashes prises pendant les projections nous apprend beaucoup sur les expressions émotives déclenchées par certaines séquences, certaines images précises de tel ou tel film : plaisir, inquiétude, angoisse, soulagement, etc...

On peut imaginer, à l'étude attentive de ces photos, même des cris d'enfants !

Ces situations de fait nous amèneraient à dire que c'est intéressant d'avoir des publics d'enfants ensemble au cinéma : il semble nécessaire en effet qu'ils puissent réagir, et ceci collectivement, aux images qui leur sont projetées. Ce pourrait être aussi un anti-dote à leur solitude de spectateur devant la télévision.

Deuxième question :

• Pourquoi des ciné-clubs d'enfants et pas tout simplement des séances qui leur seraient ouvertes, intelligemment conçues, commerciales ou non, auxquelles les enfants viendraient voir un film ?

- Cette question en entraîne une autre : "en quoi, pour des enfants, le fait d'être dans un club, peut modifier leur comportement de spectateurs face à des films ?"

Ici, il sera fait référence à l'expérience du ciné-club d'enfants d'Ivry, créé au niveau de la ville, en tant qu'Association autonome, loi de 1901, voici maintenant presque 12 ans. Ce ciné-club commencé en 1962 et 1963 avec des jeunes, pré-adolescents, de 11 à 15 ans, a dès octobre 1963 été ouvert à deux sections d'âges différents : 10 à 13 ans et 13 à 15 ans.

Donc, lorsqu'un enfant de 10 ou 11 ans, pour prendre les plus jeunes d'entre eux, vient pour la première fois au ciné-club des jeunes, lorsqu'il prend une carte d'adhésion dont il sait très vite qu'elle lui permettra de revenir aux autres séances de l'année, lorsqu'il voit d'autres jeunes accomplir le même acte autour de lui, il y a là un facteur d'initiative individuelle qui intervient et qui modifie son comportement futur : il ne vient pas seulement "au cinéma", il a conscience de participer à une action collective. Cet acte enclenche tout

un mouvement qui peut être riche s'il est exploité par les responsables du ciné-club.

Dès la naissance de ce ciné-club d'enfants, ceux qui l'ont créé (3 ou 4 adultes) ont eu la volonté à la fois de présenter des films qui coïncident à des intérêts d'enfants de cet âge, mais aussi, et peut-être surtout de faire en sorte que peu à peu les enfants y prennent une part de plus en plus importante jusqu'à en faire leur ciné-club. Il s'agissait donc d'une option prise dès le départ. On souhaitait, pour y parvenir, éviter ce qui nous semblait être de fausses responsabilités, des parodies de participation : par exemple, proposer à des enfants d'assurer les entrées de spectateurs, en les doublant, à chaque caisse, d'un adulte-contrôleur, qui surveille leur action !

Par contre, essayer de mettre en place des structures, les plus ouvertes possibles, où les enfants puissent s'exprimer et agir sur la marche du ciné-club, au sens le plus général du terme, alors ça, c'est beaucoup plus intéressant. A ce moment là, quelque chose comme la trésorerie du ciné-club devient l'un des moyens utilisés par le ciné-club pour son fonctionnement, un des moyens parmi d'autres.

Nous avons créé, dans ce but, un Bureau, non pas au sens traditionnel et restreint du terme, mais un endroit où il a toujours été convenu et fait en sorte que n'importe quel jeune fréquentant le ciné-club puisse entrer ou en sortir sans conditions d'aucune sorte, à partir du moment où il en manifestait le désir.

Ceci, afin qu'il y ait un lien permanent, une interaction constante entre l'ensemble des adhérents du ciné-club et un groupe plus ou moins mouvant issu de cet ensemble.

Cette décision, pour n'être pas formelle, sera assortie d'un certain nombre de moyens techniques : que tous connaissent toujours les jours et les heures ainsi que les lieux de réunions de Bureau, que les compte-rendus de ces réunions soient faits et remis non seulement à ceux qui y ont effectivement par-

ticipé mais encore envoyés aux absents et qu'un certain nombre d'entre eux soient à la séance de cinéma suivante à la disposition d'adhérents qui désirent s'informer. Cela suppose que les adultes jouent un certain rôle (technique) :

Celui de prendre des notes au cours d'une discussion, de ronéotyper un compte-rendu, etc... Ce qui ne signifie pas pour autant (surtout au début du ciné-club) que ces mêmes adultes ne jouent qu'un rôle technique : ils interviennent aussi au niveau fondamental. Ainsi les problèmes qui se posaient à nous dès le début étaient de plusieurs ordres :

- Tout d'abord celui du choix des films : comment faire en sorte d'y associer des enfants ? La facilité, la démagogie aussi, sur ce plan, elle consisterait à demander aux enfants quels sont les films qu'ils veulent voir. De là naîtraient des réponses conditionnées par ce qu'ils connaissent. Ce qu'ils ont vu au cinéma commercial du coin, à la télévision, ce dont ils ont entendu parler, etc...

Nous serions alors coincés et par des impossibilités de type technique (ne pas pouvoir se procurer tel ou tel film trop récent pour être passé dans un circuit de ciné-club) et surtout par le fait d'être obligés, si nous ne voulions pas être de simples fournisseurs de programmes sur demande, de lutter sans cesse à contre-courant des désirs premiers exprimés par les enfants.

Il s'agirait plutôt de donner aux enfants des informations de plus en plus fournies pour que peu à peu ils participent réellement au choix de ces films. Pour cela nous disposions de quelques outils : le catalogue annuel édité par la Fédération Jean Vigo à laquelle nous nous étions affiliés, des fiches établies par celles-ci sur un grand nombre de films, des articles, des interviews de réalisateurs, des critiques, parus dans les diverses revues mensuelles de cinéma (et elles sont relativement nombreuses et intéressantes).

- Mais tout ceci ne suffisait pas : le plus possible, il fallait avoir vu les films que nous nous proposons de projeter.

Pour être à niveau d'information sensiblement égal, pour le devenir, il nous fallait visionner ensemble, adultes, et jeunes du Bureau, ces films et en discuter. D'où la nécessité de moments, de week-ends, de stages mêmes plus longs (par exemple celui de la Toussaint 1966, qui a réuni une trentaine de personnes dont les 5/6ème étaient des jeunes de 10, 11 à 15, 16 ans), pour visionner des films en discuter et en même temps débattre plus largement des divers sujets intéressants la marche générale du ciné-club. C'est-à-dire, la présentation des films, la question des débats : faut-il que les enfants qui viennent au cinéma très librement participent aux débats ?

le cinéma et les enfants.

Au début, les trois ou quatre adultes ont pesé très fort, de toute leur argumentation, pour qu'effectivement, participe aux débats l'ensemble des jeunes fréquentant les séances. C'était (et cela reste) une lutte à contre-courant d'abord parce que l'habitude des enfants, comme celle des spectateurs adultes est de se lever pour sortir avant même que la salle soit rallumée, avant même souvent que le film ne soit tout à fait terminé.

Il s'agissait alors pour nous d'expliquer inlassablement en quoi le fait de discuter du film projeté était indissociable de la projection proprement dite, si nous voulions exister et nous développer en tant que club.

C'était là, à l'échelon d'un ciné-club d'une ville, qui ne se situe pas dans une institution où on revoit les enfants à d'autres moments (école, centre de loisirs, M.J.C., etc...), le seul moyen d'assurer un contact permanent avec les adhérents, à partir du matériau-film, mais aussi bien au-delà de celui-ci.

Deux problèmes se posaient alors à nous : se mettre bien d'accord sur les buts poursuivis au cours de ces débats, trouver les moyens les plus adéquats de parvenir à ces buts. Assez rapidement on s'était mis d'accord quand à ces buts, relativement simples :

- d'une part, permettre au maximum d'enfants d'exprimer leurs toutes premières impressions, réactions, dès la vision du film terminée.

- d'autre part, favoriser l'écoute entre eux, afin d'amorcer des conditions d'échanges.

Selon la demande d'enfants, il pouvait s'ajouter à cela d'autres propos se référant par exemple aux moyens utilisés par le réalisateur pour exprimer telle ou telle idée, etc... Selon les films cette demande pouvait exister plus ou moins. Dans la mesure où on pouvait répondre à cette demande on le faisait.

Mais plutôt que de se proposer des buts d'enseignement plus ou moins plaqués sur la réalité des enfants en présence, nous préférons nous appuyer sur un but d'auto-formation du goût, de l'intelligence, de la sensibilité.

Si nous voulions répondre à ces préoccupations, la structure habituelle du débat dans les ciné-clubs à savoir un animateur face à la salle, ne nous satisfait pas du tout : peu d'interlocuteurs ou très peu à



« Avez-vous un lion chez vous ? »

la fois, souvent les mêmes, questions et réponses à sens unique animateurs-salle, etc...

Nous avons "patiné" pendant deux ans sur cette question... c'est grâce à cette structure de Bureau suffisamment ouverte pour y accueillir tout jeune à n'importe quel moment qu'on s'est acheminé vers une solution correspondant beaucoup plus à nos souhaits. Un jour, une fille de 13-14 ans est arrivée au Bureau pour la première fois, avec cette unique préoccupation en tête : faire des débats des lieux de véritables discussions et échanges. Elle a eu alors l'idée de faire en sorte que dans la salle des groupes existent et que l'on y discute à l'intérieur de ceux-ci et non pas au niveau de tous les spectateurs.

Autre type de problème qui s'est toujours posé au sein du Bureau, celui de la "discipline" au cours des séances, c'est-à-dire de l'intervention d'adultes par rapport à certains spectateurs. Nous, adultes, avons la position fondamentale suivante : nous ne sommes pas des surveillants mais aussi des spectateurs regardant un film. Si des incidents se produisent dans la salle il nous faut d'abord en chercher les causes : la plupart du temps il s'agit d'une mauvaise adéquation du public au film projeté. D'où un travail nécessaire d'approfondissement du choix des films... D'autre part certaines conditions objectives sont défavorables à un climat détendu :

nombre de jeunes trop élevé (la séparation en 2 sections d'âge nous a été bénéfique sur ce plan là : 120 à 150 spectateurs à la fois au lieu de 300 à 350 !), salle qui comporte des sièges bruyants, membres du Bureau qui n'ont pas bien préparé l'accueil, etc... D'où là encore une action au niveau de ces conditions ou de certaines d'entre elles. Il fallait aussi qu'on fasse cette analyse au sein du Bureau où certains jeunes (et d'ailleurs pas les plus "calmes" aux séances) réclamaient de nous des interventions de type répressif !

Le danger que nous voulions éviter était de mettre en place, à notre place, une équipe d'aînés du Ciné-Club qui ferait ce que nous ne voulions pas faire : c'est-à-dire une entreprise vaguement paternaliste à prétention pédagogique trop proche de l'enseignement. Ou bien encore une équipe qui se contente de reproduire les mêmes schémas. La précaution essentielle devant rester, à mon avis, le courant d'échanges permanent existant entre l'ensemble des adhérents et le Bureau. L'avenir dira si nous avons réussi sur ce plan-là...

■ G.L.

Le Républicain

jeudi

25 NOVEMBRE 1982

EST JOURNAL
Lorrain

LA PLUS FORTE
DIFFUSION DE LORRAINE

« Ecrire en Lorraine »

Quel cinéma pour les enfants ?

Le cinéma destiné prioritairement aux enfants souffre de la domination des grands circuits d'exploitation sur l'ensemble de cette industrie.

Chaque année, ceux-ci se partagent les produits (récents et de reprise) distribués par le trust Walt Disney.

Hier, à Cine 35, dans le cadre de la troisième édition d'« Ecrire en Lorraine », consacrée à l'audiovisuel, les organisateurs ont programmé autre chose qu'une « friandise » obligatoire de fin d'année. A l'affiche, un film superbe « Storm Boy ». On l'appelle Tempête ce petit garçon qui court aussi vite que le vent et vit très seul près de son père au bord de l'Océan... Un jour il connaîtra la tendresse grâce à deux oiseaux de passage ; mais à cause des hommes, il découvrira la trahison, la tristesse...

Sur fond d'Océan, Storm Boy raconte comment on apprend à devenir grand !

« Le cinéma pour enfants n'est pas un cinéma infantile » explique Gérard Lefevre, président de la commission « Cinéma et enfants » qui a dialogué avec les jeunes spectateurs après la séance.

Depuis 1975, en qualité de membre de l'association française du cinéma d'art et d'essai, il défend avec acharnement le « cinéma auquel les enfants doivent avoir droit ».

Le comité, dont Gérard Lefevre est le co-fondateur a ouvert une soixantaine de salles en France et sélectionne des films qui correspondent à cette définition.

« Ils n'ont pas grand chose de commun avec les Walt Disney, mais en tiennent compte. On ne peut lutter contre un tel monopole mais il est possible d'ouvrir un marché différent, compatible avec la politique art et essai.

Elle prévoit pour avoir une chance, un aménagement des jours, des heures et du prix des places. Elle refuse les films prémédités, calibrés pour les enfants, mais encourage l'expression d'une sensibilité qui s'adresse prioritairement à l'enfant ».

En ce début de saison 1982-1983, Cine Metz et Cine 35 ont décidé, justement, d'ouvrir leurs portes à un public souvent délaissé, les plus jeunes, ceux de 5 à 12 ans, tous les quinze jours les samedi et dimanche, à 14 h 30.

A l'affiche des 27 et 28 novembre « Cria blanc », un joyau signé Albert Lamorisse !

Aujourd'hui à la médiathèque :

Les origines du cinéma

Aujourd'hui, de 14 à 19 h, à la salle d'exposition de la médiathèque est présenté un programme vidéo sur les origines du cinéma. Au menu : « Le cinéma, vous connaissez », « La petite enfance du cinéma », « Georges Méliès, magie du cinéma », « L'héritage d'Albert Kahn », « Le train en marche ».

A 20 h 30, forum sur le thème « Cinéma : création et diffusion », avec la participation de Jack Gajoz, chargé de la mission de décentralisation du cinéma et Pierre Haffner, collaborateur à la revue « Cinémaction ».

LA VIE

D'UN CINÉ-CLUB D'ENFANTS

ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS CAMUS

Gilles Delavaud : Pour commencer, peux-tu décrire le fonctionnement du ciné-club d'enfants que tu animes ?

Jean-François Camus : Le mercredi, à quatorze heures, dans cette M.J.C. qui s'appelle «La Maison pour tous» de la Haye aux Moines, à Créteil, nous retrouvons un certain nombre d'enfants qui ont entre sept et dix ans. Des enfants qui, depuis le mois d'octobre, reviennent assez régulièrement, qui habitent le quartier et les quartiers périphériques. C'est une M.J.C. qui est intégrée dans un quartier de la ville nouvelle de Créteil. Géographiquement, ce sont des enfants qui viennent d'un espace restreint. Ils constituent des salles de trente à quarante cinq spectateurs. Ils sont adhérents de la M.J.C., paient une cotisation et un prix de place de quatre francs par séance. Le ciné-club a lieu tous les mercredis en dehors des périodes scolaires. Chaque séance est précédée d'une intervention d'un adulte: pour l'instant j'ai été le seul à faire ces interventions, parce que les gens avec qui je travaille découvraient à la fois les films, les enfants et cette pratique de ciné-club. Mais l'idée c'est que, dans l'avenir, ce type de présentation puisse se diversifier.

Ce n'est pas forcément le film lui-même qui doit être présenté. L'expérience montre, - je n'aurais pas tenu le même langage il y a quatre ou cinq ans, - que certains films ne demandent aucune présentation: d'ailleurs, les enfants nous le font savoir très simplement et très directement. Dans certains cas, il y a peut-être une présentation à faire, une explication à donner, par exemple ne serait-ce que pour valoriser le noir et blanc, poser les problèmes de version originale, sous-titrée, les problèmes de doublage.

Gérard Lefèvre : Mais ces problèmes de noir et blanc, de version sous-titrée, les enfants les connaissent à l'avance, puisque cela a été indiqué sur les affiches, sur les tracts. Est-ce qu'ils viennent malgré le fait que ce soit en noir et blanc et/ou en version sous-titrée ? Est-ce qu'ils font attention aux informations qui sont données avant, ou sont-ils surpris quand on leur annonce que c'est en noir et blanc ou en version sous-titrée ?

J.F. Camus : Même s'ils le savent, ils posent la question avant la projection. Je ne sais pas si les petits tracts que l'on distribue pour le trimestre sont lus; on y indique toujours régulièrement si c'est en noir et blanc ou en couleur, s'il s'agit d'un film en version originale ou en version française. Si on le répète en début de séance, c'est pour valoriser, pour justifier les choix. Ce que je voudrais dire, c'est qu'avant même de parler du film, on commence par donner un certain nombre d'indications techniques sur le ciné-club lui-même, on parle des affiches qui seront utilisées la semaine suivante. Plus nous avançons dans l'année, plus nous avons agi pour que les enfants soient eux-mêmes porteurs d'informations du ciné-club, et quand les affiches ont pu être réalisées une semaine à l'avance, nous avons demandé aux enfants s'ils pouvaient eux-mêmes les prendre en charge et les mettre dans leurs

écoles, dans leurs quartiers, dans leurs immeubles.

Nous posons quelquefois des problèmes de programmation avec eux, donc avant même de parler du film lui-même, nous donnons un certain nombre d'informations sur la vie du ciné-club. S'il y a moins d'enfants une semaine que les semaines précédentes, nous en discutons, c'est-à-dire qu'il y a un dialogue qui s'instaure avant même de parler du film. Ensuite, il y a, si le film le nécessite, une petite information. Par exemple, quand nous avons montré *Certificat de naissance* qui est un film polonais particulièrement dur, austère, qui est justement un film en noir et blanc, en version originale sous-titrée, il m'a semblé utile qu'on justifie avant même la séance, la raison de montrer un film comme celui-là. Si on demande leur avis aux enfants avant, ils ne veulent pas voir un film en noir et blanc, ils ne veulent pas voir un film sous-titré. Après la projection, le problème ne se pose pas de la même manière, parce qu'on a assisté à la séance avec eux; le film se déroule avec l'attention des enfants, ce qui montre qu'ils s'intéressent au film. Si l'on pose de nouveau la question après - est-ce que vous êtes gênés par la version originale, et par le fait que le film soit en noir et blanc, on nous répond encore «oui». Mais nous avons alors une expérience commune qui prouve le contraire. La demande tourne toujours autour des films en couleurs et parles français. Donc, c'est pour cela que l'on a, avant, un travail de sensibilisation à faire.

Au-delà de ces problèmes techniques, il y a aussi une présentation de la situation qui nous est décrite dans ce film, il s'agit de trois histoires concernant des enfants qui vivent en Pologne pendant l'occupation nazie. Ces trois enfants, pour des raisons diverses, se retrouvent seuls, et là aussi, comme il ne s'agit pas de faire un cours, qu'il ne s'agit pas d'être didactique, en deux ou trois mots suffisamment précis, il faut expliquer aux enfants ce qu'a été l'occupation nazie de la dernière guerre, et tout particulièrement en Pologne.

Gilles Delavaud : Une question à ce sujet: ce film, vous l'avez montré pratiquement au moment du grand débat sur l'Holocauste en France; est-ce volonté de votre part, ou est-ce une coïncidence ?

J.F. Camus : C'était une coïncidence; mais je ne sais toujours pas si cela a été une bonne chose ou pas, on l'a passé très peu de temps après les premières émissions de *Holocauste*; parmi ces enfants de sept-dix ans, certains les avaient vues, d'autres pas, mais tout le monde en parlait, tout le monde savait de quoi il s'agissait, donc, certains enfants ont certainement rattaché ce film à ce qu'ils avaient vu. Certains adultes ont dit: encore les problèmes de nazis!

G.L. : Vous ne l'aviez pas voulu ?

J.F. Camus : Non, pas du tout! Mais par contre ce qui était très maitrisé, c'était de montrer à des enfants un film qui relatait cette situation d'oppression en période d'occupation nazie.

G.L. : Vous avez montré cela après plusieurs mois de la vie du ciné-club. Est-ce qu'il y a des films que l'on ne peut montrer qu'à un moment donné, qu'on ne doit pas montrer «d'abord»?

J.F. Camus : Nous sommes arrivés à un moment de la vie du ciné-club où nous devons nous poser très précisément ensemble ce type de problème. Pour l'instant, je suis seul à programmer des films dans ce ciné-club. Il s'est créé un climat de confiance entre les membres de l'équipe de cette Maison Pour Tous, qui se consacre le mercredi après-midi entièrement à la vie de ce ciné-club; et, cette année, ils ont fait un choix, c'est-à-dire de travailler sur une programmation que je leur propose. Je pense que dès l'année prochaine, nous prendrons collectivement ce type de problème à notre compte.

Il y a des films comme *Certificat de naissance*, *Sirius*, comme *Bwana Toshi* que je n'aurais pas montrés en début d'année et que nous avons programmés plus tard. En octobre, en début d'année, ce sont des films comme *Aventure fantastique*, *Le loup solitaire*, *La carpe*, *Le ballon rouge*, *Avez-vous un lion chez vous ?* que j'ai proposés.

G.D. : Peux-tu caractériser, en quelques mots, ce type de films par rapport à ceux que tu places ensuite, que tu juges plus difficiles ?

J.F. Camus : Je crois que ces derniers films ont été fait très précisément pour des enfants.

G.D. : Est-ce à dire qu'ils ont un mode de récit particulièrement facile à suivre, qui a toute chance d'avoir l'adhésion des enfants ?

J.F. Camus : Je pense à *Avez-vous un lion chez vous ?*, c'est un film qui trouve l'intérêt des enfants, et un intérêt qui peut être différent selon les spectateurs. Ce n'est pas forcément un film qui entraîne une adhésion continuelle, mais c'est quand même un film que l'on montrera en début de programmation, en début de vie de ciné-club, parce que, par expérience, je sais que cette comédie à la fois burlesque et musicale plaira à de jeunes enfants.

Donc, ce n'est pas seulement un problème de narration. *Hugo et Josephine* aussi c'est un film qui, du point de vue de la narration, est tout de même assez complexe, il y a des pistes très différentes dans le film, mais elles sont en convergence avec des préoccupations de certains enfants. Je n'hésiterais pas à montrer *Hugo et Josephine* dans les toutes premières séances de la vie du ciné-club.

Par la suite, on arrive à des films que je qualifierais peut-être de plus austères, comme *L'enfance nue*, *Certificat de naissance*, *Bwana Toshi*, qui est, lui, difficile par la longueur par le fait que c'est un film en version originale sous-titrée qui ne peut pas exister autrement (puisque c'est un film où le problème de la langue est présent : la rencontre entre un japonais et un africain). Si j'ai très envie de faire vivre un ciné-club avec des enfants, c'est bien pour que, à un moment donné, nous puissions voir et découvrir ensemble, nous les adultes qui animons régulièrement ce ciné-club et les enfants, des films comme *Bwana Toshi*, comme *Sirius* des films comme *Soyez les bienvenus*.

G.L. : En ce sens, il y a peut être une mission du ciné-club enfants comme il y a une mission du ciné-club adultes, à savoir : faire découvrir des films qui, sans les ciné-clubs, ne seraient jamais montrés.

J.F. Camus : Je dirais, non seulement faire découvrir des films, mais faire «vivre» des films. Le fait que je m'intéresse depuis plusieurs années au cinéma «à voir avec des enfants» m'a permis de découvrir des films comme *Sirius* et cela, c'est quelque chose d'irremplaçable. Si on ne s'était pas intéressé à un moment donné au cinéma avec des enfants, un film comme *Sirius* ne serait jamais venu en France. Un film comme *Bwana Toshi* a retrouvé une distribution dans une salle de cinéma, parce que, à un moment donné, Jean Delmas et un

certain nombre de personnes se sont, dits que c'était un film qui pouvait aussi être vu par des enfants. Je crois qu'il y a les deux souhaits : il y a celui de faire découvrir des films à un public qui est proche de nous dans les MJC ou nous avions, mais il y a aussi l'idée de faire vivre certains films qui existent et puis, à plus long terme, faire réaliser des films qui ne le sont pas encore.

G.L. : Quels sont les moyens de votre programmation ?

J.F. Camus : Nous avons un choix extrêmement limité par le nombre de titres qui sont à notre disposition, comme tout ciné-club, que ce soit ciné-club adultes ou ciné-club enfants, nous avons un catalogue; pour nous, celui de la Fédération Jean Vigo des ciné-clubs. Nous devons d'abord éliminer tous les films qui sont en 35 mm puisque nous ne fonctionnons qu'en 16 mm. Puis nous repérons tous les films qui sont indiqués comme destinés aux enfants. Parmi ces films, à nouveau nous faisons des choix puisque il y a dans ce catalogue des titres de films que nous n'avons pas l'intention de programmer.

G.D. : Parce que vous pensez que ce ne sont pas de bons films ?

J.F. Camus : C'est cela. Nous éliminons ceux qui n'offrent pas de qualités esthétiques, ceux qui ne présentent pas de rigueur dans le propos, ceux qui ne respectent pas le spectateur.

G.D. : Autrement dit, tout film pour enfants n'est pas forcément un film à montrer aux enfants.

J.F. Camus : Je voudrais le dire plus fermement, mais comment le dire autrement ? La démarche du ciné-club, c'est vraiment pour essayer de valoriser un certain nombre de films par rapport à d'autres.

G.D. : Dans ce que tu as dit, tu fais allusion à deux types de films : des films dont on sait par expérience qu'ils plaisent aux enfants; d'autres qui sont plus austères, plus difficiles. Qu'est-ce qui guide ta programmation ?

J.F. Camus : En début d'année, on avance en terrain solide, dans la mesure où nous programmons des films «éprouvés» plusieurs fois, le nombre de titres est tellement limité que, préoccupant de ciné-clubs depuis 1973, j'ai été amené tous les ans à remonter certains films. Par ailleurs, chaque année, nous essayons aussi d'autres films qui seront plutôt montrés dans un deuxième temps, disons à partir du second trimestre.

G.D. : Tu dois être amené à choisir des films qui ne sont pas des films pour enfants, par exemple des westerns ou des films burlesques.

J.F. Camus : Dernièrement nous n'avons pas été amenés à montrer de westerns, parce que d'abord je crois que le catalogue qui nous est offert est très pauvre en copies 16 mm de westerns américains, et quand ils existent, bien souvent, ils sont en version française. Là, les versions françaises sont bien souvent de mauvaise qualité, bêtisantes, infantilisantes. J'ai été amené à programmer plusieurs fois Laurel et Hardy avec les enfants, j'ai pu leur expliquer qu'ils n'avaient jamais entendu les voix de Stan Laurel et de Olivier Hardy, voilà le genre de choses que je dis avant une séance, et qui provoque un peu d'étonnement, les enfants sont persuadés qu'ils les connaissent. Jamais n'est donnée à voir et donc à entendre une version originale d'un film de Stan Laurel et d'Olivier Hardy. L'exemple que donne Gérard, c'est Jerry Lewis qui, lui aussi, en règle générale, est montré aux enfants dans des versions doublées et qui sont, en plus, très débilisantes. L'exemple de Laurel et Hardy est assez significatif de ce point de vue là, puisqu'on donne à Stan Laurel et Olivier Hardy une voix française avec un accent américain, alors qu'il est bien évident

qu'en américain les accents n'ont pas lieu d'être. Donc, il y a des jeux sur la version doublée qui déforment la nature du film et l'action des personnages, et je crois que pour Jerry Lewis c'est vrai aussi. Dans le cas des westerns, je pense qu'il est indispensable que les protagonistes parlent en américain.

G.D. : Est-ce une raison suffisante pour écarter des films ?

J.F. Camus : Dans d'autres cas, non. Tête de pioche est en version française. Dans le catalogue, il n'existe aucun film de Laurel et Hardy en version originale sous-titrée, cependant cela me semblait indispensable à un moment donné de présenter un film complet (dans sa durée) de Laurel et Hardy. On ne fait pas appel au burlesque parce que l'on se dit, à priori, le burlesque ça va faire rire, ça va plaire aux enfants, mais à un moment donné, dans la programmation, on a envie qu'il y ait des burlesques, ici aussi, il faudrait avoir accès à des personnages et à des films différents. Sur le western, encore un mot : quand j'ai commencé en 1972-1973, avec la section Cinéma à la Maison de la Culture à Créteil, nous réunissons par semaine deux cents, trois cents enfants dans une salle des Letes. C'est une époque lointaine, mais je crois que c'est un bon repère par rapport au travail que je faisais à Créteil à l'époque et à celui que je suis amené à faire aujourd'hui; il nous arrivait de faire une programmation que je perçois maintenant comme une programmation démagogique (le mot est un peu fort). Nous avions d'énormes succès avec des films comme Ali Baba et les quarantes voleurs à cause de Fernandel, ce faisant, je ne suis pas très sûr que nous préparions les enfants à découvrir Sirius, Les aventures de Pinocchio de Comencini ou Bwana Toshi. A cette époque-là donc, on programmat des westerns et l'un des meilleurs exemples, c'est un film de Ford «La chevauchée fantastique», parce que «les animateurs» y pensent immédiatement, dès que l'on veut constituer une salle populaire, une salle familiale, une salle d'enfants. On se dit : il n'y a pas de problèmes, l'annonce du western va faire en sorte que cela marche. Or, cela ne marche pas du tout, ça fonctionne dans les dernières minutes, parce que les indiens attaquent la diligence; tout le reste du temps, il y a un désintérêt pour le film. Les réactions d'agressivité à l'égard des indiens qui attaquent la diligence n'offrent pas d'intérêt pour nous; c'est une chose qu'on n'a pas envie de vivre, qu'on n'a pas envie de voir. Maintenant, peut-être que La chevauchée fantastique montré à ce public que l'on rencontre tous les mercredis sera regardé différemment que par les deux cents ou deux cent cinquante enfants qui étaient réunis dans une salle et où se cotoyaient, pêle mèle, de très petits enfants accompagnant le frère et la sœur, parce qu'on ne savait pas quoi faire d'eux, et des jeunes de douze ou treize ans qui venaient là parce qu'ils ne savaient pas où aller ailleurs. Dans notre groupe de trente à quarante enfants, il y a une qualité d'attention à l'égard des films que je rencontre rarement ailleurs. Ce qui ne veut pas dire que tout ce que l'on propose est accepté; il y a aussi des phénomènes de rejet, soit à l'intérieur même des films, soit globalement. Par exemple, cette année, on a essayé de montrer Le territoire des autres que je n'avais jamais eu l'occasion de voir avec des enfants. C'est la seule séance où des enfants soient partis en cours de film. Ils ont aussi cette possibilité de partir, dans un ciné-club comme celui-là c'est une donnée importante, car on réunit trop souvent des enfants dans une salle noire qu'ils ne peuvent pas quitter. Il y a bien souvent des enfants qui sont captifs de la salle de cinéma; on n'a plus alors de moyen de savoir si tel ou tel film intéresse ou non, tandis que là, on a quand même des enfants qui viennent volontairement, qui partent quand ils le souhaitent. Il y a parfois dans les films des moments d'impatience, des moments de décrochage qui tiennent au rythme même du film, ou à un désintérêt justifié par rapport à la qualité même du film.

G.D. : Ce que tu dis me donne l'impression qu'il s'agit d'une véritable découverte du cinéma : c'est tout un continent que les enfants sont amenés à explorer film après film et généralement en voyant une très grande diversité de types de films; sais-tu comment le cinéma, en tant que tel, est perçu par les enfants au bout d'une année ou deux de ciné-club ?

Sais-tu quelle image ils se font du cinéma ? Que représente pour eux le cinéma, par rapport à d'autres enfants qui n'y vont presque jamais ou qui voient seulement des films à la télévision ?

J.F. Camus : Il y avait un lieu de travail qui aurait permis de répondre à ta question, et qui, à un moment ou à un autre, nous aurait donné une amorce de réponse, c'est le travail au sein de la section cinéma à la M.J.C. de Créteil. Si l'on avait eu la continuité en plus de la rigueur de la démarche proposée par Gérard et les moyens qui étaient à notre disposition, je suis sûr qu'aujourd'hui nous aurions un dialogue avec ceux qui étaient des enfants à l'époque et qui nous permettraient de répondre à cette question.

G.L. : J'ai un témoignage sur une longue durée, c'est la suite de l'expérience du ciné-club d'enfants d'Ivry. Retrouvant dix ans plus tard des jeunes adultes qui avaient vécu le ciné-club d'enfants alors qu'ils avaient dix ou onze ans, ils m'ont cité deux films qui les avaient frappés et, c'est drôle, je me suis toujours souvenu de ces deux films, parce que pour moi c'était très réconfortant d'entendre ce qu'ils disaient. Ils m'ont cité L'enfance de Gorki de Donskoi et Yellow Submarine, le dessin animé avec les Beatles, comme deux films qui les avaient particulièrement marqués et qu'ils n'avaient jamais eu l'occasion de revoir ailleurs, disant : mais, où peut-on voir des films comme ça ? En ce qui concerne Yellow Submarine d'ailleurs, il faudrait s'interroger sur sa distribution; c'est quand même un film qui est pas mal passé, mais il se trouve qu'Ivry n'est pas Paris (bien qu'il y ait le métro à Ivry) et que tout un cinéma y est écarté. Quant à L'enfance de Gorki, ce n'est qu'à travers le circuit de ciné-clubs qu'on pouvait appréhender un tel film. Voilà un témoignage, mais dix ans plus tard, c'est une marque, une trace.

J.F. Camus : J'ai par ailleurs une amorce de réponse à ta question. Je travaille à Créteil depuis 1972, je n'ai jamais vécu une action avec le cinéma dans un même lieu, avec les mêmes enfants, avec les mêmes adultes plus de deux ans de suite. Ce qui est dramatique aussi, c'est que l'on n'arrive pas à avoir une permanence de travail; ça tient à la fois à des problèmes de personnes, à des problèmes de structures, ou à des choix politiques qui modifient nos vies culturelles. Le ciné-club de la Maison pour Tous de la Haye aux Moines, ne fonctionne que depuis septembre; donc on ne peut parler que de l'expérience d'une année. Nous nous sommes retrouvés, après une séance pour une petite discussion avec les enfants sur la vie du ciné-club dans l'année. Une bonne partie des enfants est restée; on était vingt-trois autour d'une table, dont huit adultes, et j'ai demandé aux enfants : de quoi voulez-vous qu'on discute par rapport au ciné-club ? Immédiatement, il m'a été demandé de poser le problème de revoir certains films. C'est intéressant; c'est la première question qui est venue : revoir certains films déjà programmés. Une jeune enfant ensuite a posé le problème des âges des gens du ciné-club, elle a dit : pourquoi certains enfants de moins de sept ans ne pourraient-ils pas venir voir certains films ? Une autre fille a demandé à ce qu'il y ait plus de séances, que ce ne soit pas seulement le mercredi. Puis nous avons parlé des films à programmer ou à reprogrammer. Cela s'est passé en deux temps. Dans le premier temps, j'ai demandé aux enfants quels étaient les films qu'ils voulaient revoir. J'ai relu la liste de tous les films montrés de septembre à mai et chacun pouvait

donner deux titres de films. Je cite les titres donnés par les enfants : *Le ballon rouge*, *Laurel et Hardy*, *Le loup solitaire*, *Zazie dans le métro*, *La fille et le cheval* (Tourments), *Aventures fantastiques*, *La carpe*, *Katia et le crocodile*, *Hugo et Joséphine*, *La planète sauvage*, *Les aventures de Robin des Bois*. Il y a quelques films qui reviennent plusieurs fois, mais il faut constater une certaine variété; en plus, les titres étaient donnés d'une manière assez spontanée. Quelqu'un qui n'a pas l'habitude de fréquenter un ciné-club comme celui-là lira des titres qui lui apparaîtront comme originaux. A un autre moment de la réunion, j'ai proposé même un tour de table, en demandant quels sont les films que nous n'avons pas programmés cette année et que les enfants souhaiteraient voir. Cela donne *La guerre des étoiles*, *Les dents de la Mer*, *Bambi*. Une fille a dit : « Voir les mêmes films que dans les gros cinémas », comme *Les extra-terrestres*, *Le chat qui vient de l'espace*, *Cendrillon*, le dernier film de Louis de Funès, *Superman*, *Grease*, *Galactica*, *La belle au bois dormant* et *Blanche Neige*. Les titres qui leur viennent à leur bouche sont ceux qui font le plus d'entrées à Paris actuellement et qui ont bénéficié de la plus grosse publicité dans les journaux, à la télévision et par le bouche à oreille, car pour les enfants, ce sont ces films là qui font l'actualité. Donc, par rapport à l'information que les enfants reçoivent sur le cinéma, notre travail ne modifie absolument rien, mais par rapport à cette idée qu'il peut exister d'autres films à l'intention des enfants, nous avançons un peu.

G.L. : Ce qui est certain c'est que pour eux le cinéma, ça ne se réduit pas aux succès du box-office : la conclusion qu'on peut en tirer c'est que, puisqu'ils continuent à fréquenter le ciné-club où on leur montre des films qu'ils méconnaissent totalement, cela veut donc dire qu'ils sont à la fois capables et de réclamer les films qui font le plus de recettes commerciales et d'avoir envie de voir et de revoir des films totalement méconnus des médias et qu'on ne peut connaître que par une action de ciné-club. Par conséquent, cela ne peut que conforter la nécessité de faire un travail différent à côté de ce qui se pratique habituellement. Notre désir à nous, adultes, de faire découvrir, comme disait Gilles, un autre continent, rejoint le leur qui est de le découvrir; donc, en ce sens, il y a une rencontre qui s'effectue sur des bases claires qui sont différentes de la pratique cinématographique telle qu'on peut la vivre majoritairement.

J.F. Camus : C'est la reconnaissance d'une réalité : l'enfant n'est pas univoque, ni l'adulte. Il n'y a aucune raison qu'il échappe à la publicité, surtout que bien souvent, comme adultes, on est les seuls à faire l'autre proposition, c'est-à-dire que dans le meilleur des cas on souhaiterait que les parents et les instituteurs soient les agents d'information, les agents de liaison par rapport au travail que l'on peut être amené à faire; s'ils ne le font pas, il est évident que c'est l'information majoritaire, l'information envahissante de mass media qui l'emportera. Le mercredi où nous programmions *Tourments* qui est un très beau film tchecoslovaque, il y avait *Grease* dans la multi-salle du centre commercial de Créteil; nous avons récupéré, quelques minutes après le début de la séance, deux enfants alors que nous n'étions pas très nombreux ce jour-là - qui n'avaient pas pu entrer voir *Grease* parce que c'était complet. Ça relativise aussi un peu notre travail : il devait y avoir à quatorze heures, trois cent cinquante enfants dans la salle où l'on donnait *Grease* et nous, nous avons compté notre vingt troisième et vingt quatrième spectateurs parce qu'ils n'avaient pas pu y trouver de place !

G.D. : Oui, mais combien y a-t-il de villes où, dans les mêmes circonstances, il n'y a pas cette petite salle pour vingt spectateurs ?

J.F. Camus : Nous essayons d'engager un dialogue avec les enfants, mais ce n'est pas forcément le plus important du travail que l'on fait par rapport à ce dont on est en train de parler. S'il y avait une multitude de lieux, soit dans le cinéma commercial, soit dans le cinéma non commercial où l'on se pose des problèmes de programmation, à l'égard des enfants, c'est sûr qu'on aiderait à multiplier les choix. Mais, on rencontre tout de même ce même désir de programmer des films avec rigueur à l'intention des enfants ? Quelques salles de cinéma commercial du secteur « Art et Essai », quelques ciné-clubs très attentifs à la programmation ? Je m'avance peut-être, mais je n'ai pas l'impression qu'il en existe beaucoup dans la région parisienne.

G.L. : Là, je crois qu'il faut éclaircir une question : c'est que souvent on parle de ciné-club d'enfants, alors qu'il s'agit, la plupart du temps, de ciné-club de jeunes, au sens de pré-adolescents, ou adolescents, et que ça se passe bien souvent dans des C.E.S. ou dans des Lycées, donc on ne peut pas parler de ciné-club d'enfants. D'autre part, il y a aussi un autre éclaircissement à apporter, c'est que la plupart du temps, quand il y a projection de film devant les enfants, par exemple à travers des centres de loisirs, des centres aérés des écoles primaires, ce sont seulement des projections. C'est-à-dire qu'il n'y a pas une vie de ciné-club, il n'y a pas du tout ce qui s'est développé au cours de tout ce que tu as dit précédemment, dans la cohérence d'une programmation : un dialogue engagé avec des enfants, et poursuivi avec eux. Il y a des milliers de lieux de projections de films pour enfants en France, les statistiques du C.N.C. sont là pour nous l'indiquer, mais il n'y a pas pour autant une vie de ciné-club d'enfants dans beaucoup d'endroits. Je crois qu'il faudrait être clair là-dessus.

J.F. Camus : Il y a quelque chose que je veux dire : c'est le problème du lieu où l'on offre des films à voir aux enfants. C'est vrai que là aussi nous nous différencions beaucoup des séances qui peuvent se dérouler à l'intérieur d'un établissement scolaire. Dans un établissement scolaire, bien souvent, c'est ou bien un réfectoire, ou un préau ou une salle de classe qui sert à un moment donné de lieu de projection, alors que dans la M.J.C., c'est un lieu qui est adapté à la projection cinématographique, qui est un lieu où l'on fait du cinéma à d'autres moments aussi. La Maison des Jeunes ne permet pas qu'il y ait une salle consacrée en permanence au cinéma, et c'est dommage ! Actuellement, la revendication des animateurs de cette maison, c'est que, à plus ou moins long terme, il y ait une salle entièrement consacrée au cinéma et même l'idée encore plus forte qui verra peut-être le jour, c'est que cette M.J.C. puisse un jour avoir la gestion d'une salle de cinéma. C'est-à-dire que, en même temps qu'un travail de programmation, il y a l'idée de créer un lieu complètement adapté à la projection de ces films et à une bonne réception. Je crois que dans cette conception du ciné-club, il y a aussi le désir de valoriser un lieu qui sera ouvert aux enfants, mais aussi ouvert aux adultes. L'idée d'un cinéma à l'intention des adultes avait été en peu abandonnée ces dernières années, à la suite d'expériences assez décevantes.

Actuellement, les gens de cette Maison qui ont vécu cette année de travail avec les enfants se disent : il faut absolument qu'on repose le problème du cinéma globalement, à l'intérieur de la Maison. Un petit groupe d'adultes vient régulièrement voir les séances destinées aux enfants, parce que ces adultes trouvent beaucoup d'intérêt aux films présentés, et cela amène les animateurs de la Maison pour l'instant à se poser aussi le problème du lieu. C'est vrai que la salle de la Maison pour l'instant n'est pas forcément le meilleur lieu pour programmer les films dans les meilleures conditions.

donc, en ce moment, se pose le problème d'une vraie salle de cinéma où se retrouveraient enfants et adultes, peut-être ensemble, mais aussi à des heures différentes.

G.L. : Peut-être, pour en terminer sur la formule ciné-club, au sens un peu traditionnel du terme, qui comprend toujours les débats après les films, peux-tu dire ce qui se passe à la Maison pour Tous après les films ?

J.F. Camus : Voilà une chose que j'explique avant les séances, en début d'année, parce que c'est quelque chose qui n'est pas du tout évident. En début d'année donc, au début de la séance nous proposons de rester ensemble après le film, pour en parler, pour verbaliser ce que l'on peut avoir envie de dire sur le film. Dans la salle se trouve un certain nombre d'adultes de la Maison qui, à la fin du film, se montrent, se lèvent et proposent de former des petits groupes de discussion qui se répartissent, soit dans la salle elle-même, soit dans d'autres lieux par dizaine d'enfants. En début d'année, on a beaucoup insisté pour que les enfants restent, à la fois en le demandant avant la séance et après; les animateurs incitent les enfants à rester. Je dois dire que maintenant, en fin d'année, la proposition est toujours faite, mais que les enfants peuvent choisir en connaissance de cause; je crois qu'ils le peuvent maintenant qu'ils savent ce qui se passe dans ces groupes de discussion. Une forte proportion d'enfants reste, et il y en a d'autres qui s'en vont, qui ne marquent pas d'intérêt pour ce type de confrontation.

G.D. : Il serait aussi intéressant de savoir si certains films amènent plus que d'autres ce désir de discussions, et de quoi il est question pendant ces discussions.

J.F. Camus : Cela est absolument imprévisible, et puis complètement différent d'un film à l'autre.

G.L. : On peut peut-être poser la question autrement. Est-ce que vous avez des buts, en tant qu'adultes, en provoquant ces groupes de discussions ?

J.F. Camus : Je crois que c'est lié à l'idée d'une programmation rigoureuse, que nous connaissons, que nous aimons bien, et de la même manière qu'en début d'année, dans notre manière de nous présenter, par des tracts, des affiches, par notre manière de parler aux enfants avant le film, nous avons l'intention de nous faire prendre au sérieux, et les enfants au sérieux. Faire en sorte qu'après le film un certain nombre de paroles puissent être échangées sur le film lui-même, c'est une tentative de valoriser ce moment vécu ensemble. Des choses que les enfants n'ont pas comprises peuvent être dites à ce moment-là.



Avez-vous un lion chez vous ? de Pavel Hlub (L'échecothèque)

certaines enfants peuvent poser des questions auxquelles d'autres enfants s'empressent de répondre. L'adulte, qui a vu le film plusieurs fois, peut donner aussi des éléments de réponse qui ont pu échapper aux enfants, à condition toutefois (j'insiste sur ce point) que ces éléments de réponses soient présents dans le film. Mais je crois que le premier but de la discussion c'est de valoriser le temps que nous avons vécu ensemble pendant la projection, se raconter certains moments du film qui ont ému, d'autres qui ont fait rire, c'est-à-dire prolonger un peu l'émotion, et puis échanger.

G.D. : Est-ce que tu as une idée de la connaissance acquise par les enfants concernant le cinéma même ?

J.F. Camus : C'est difficile de répondre. Partois, des questions techniques se posent, des problèmes de trucage. Ou bien est-ce que c'est une histoire vraie ? Mais c'est un genre de questions que nous laissons assez en suspens. Nous n'avons pas de volonté pédagogique par rapport au cinéma considéré comme moyen d'expression.

G.D. : Vous avez la volonté, au niveau de la programmation, de montrer le meilleur du cinéma dans tout son champ ?

J.F. Camus : Oui, en pensant que nous sommes avec des enfants de sept à dix ans, et qu'il y a des problèmes de réception, de sensibilité propres à des enfants de sept-dix ans. Là aussi, la frontière n'est pas très facile à délimiter. Si, en début d'année, nous montrons des films déjà programmés bien des fois à d'autres enfants de sept-dix ans, ensuite il faut tenter de nouvelles expériences. Cette année, pendant le tour de table dont je parlais tout à l'heure, il y a eu un fait très significatif : le film que le plus grand nombre d'enfants ont demandé à revoir est un film qui n'a pas été fait pour les enfants, c'est *Zazie dans le métro*; alors que, par ailleurs, les adultes ont demandé à revoir *Avez-vous un lion chez vous*, qui est un film fait spécifiquement pour les enfants. Nous arrivons à un moment très intéressant de la vie du ciné-club. Nous avons constitué un public d'enfants, et ces enfants se sont reconnus dans la programmation que nous leur destinons, ils se confrontent à des films qui n'ont pas été faits pour eux et les réclament. Inversement, ces mêmes films, sélectionnés avec beaucoup de rigueur pour les enfants, sont des films qui rencontrent l'intérêt des adultes. Le principe du ciné-club, c'est qu'il est réservé aux enfants, interdit aux adultes. En début d'année, nous avons été très rigoureux par rapport à cela. Ensuite, les quelques adultes sont venus aux séances du ciné-club se sont mis au fond de la salle. Je crois qu'ils y tiennent leur place, tout en sentant bien qu'ils ne doivent pas faire acte de présence excessive auprès des enfants. Il se trouve que dans la Maison, il y a un certain nombre de mères qui sont en même temps là pour faire de l'animation; elles ne manqueraient pour rien une séance de ciné-club et la discussion d'égal à égal avec les enfants. C'est dire qu'animateurs et animatrices se sont sentis avoir une voix comme celle des enfants, les autorisant à demander : moi, je voudrais revoir *Avez-vous un lion chez vous ?*. Il y a là une rencontre qui est intéressante.

G.D. : Penses-tu qu'il y a des choses qu'on ne doit pas montrer aux enfants ? Ou bien, qu'on peut montrer, mais à certaines conditions ? Et quelles sont ces conditions ?

J.F. Camus : C'est très complexe ; on avance beaucoup par négation, on ne peut pas dire «les enfants». Qu'un rapport de confiance puisse se créer entre un adulte et un enfant, qui fait que cet adulte et cet enfant vont aller découvrir tous les nouveaux films programmés à Paris, cela peut exister, j'y crois, mais cela ne veut pas dire que moi qui suis appelé à programmer un ciné-club, je vais programmer tout. D'abord il me semble qu'il y a un certain nombre de film que les en-

fants refuseront à cause de la complexité même de la narration. Parmi les meilleurs films auxquels on peut penser, les films de Resnais, de Wajda, de Bergman, ce sont des films qui rencontrent mon intérêt, mais je n'imagine pas bien les enfants s'intéresser à ces films. Il y a, à l'inverse tous les films qui jouent sur la bêtise, sur la débilité, sur l'infantilisme, et qui me semblent ne devoir être montrés à aucun spectateur.

Par ailleurs pour certains films que nous avons programmés cette année, quelqu'un me demandait : «est-ce que je peux, moi, le programmer aux enfants ?», je m'interrogerais sur les conditions dans lesquelles il va être montré. Un film comme Hugo et Joséphine que beaucoup de gens s'accordent à juger comme un très bon film pour enfants, je suis sûr que, montré dans certaines conditions, il peut être refusé par les enfants. C'est-à-dire que, là encore, dans un préau où il ne fait pas bien noir, avec des enfants qui sont obligés de venir voir le film, avec des enfants dont les âges peuvent être trop divers, ce film-là peut être refusé aussi bien par les plus jeunes que par les plus grands, parce qu'on n'aura pas réuni les conditions pour que les enfants soient sensibles à ce que le film leur montre et leur dit. Je sais que des enfants le voient avec intérêt, mais ce ne sont pas tous les enfants, et ce n'est pas dans n'importe quel lieu que les enfants peuvent le voir avec intérêt.

G.D. : Tu penses qu'un film, même pour des enfants très jeunes, se suffit à lui-même et que la présence d'adultes, avant ou après la séance, ce n'est jamais que pour prolonger ce qui a été reçu au cours de la projection, et qu'il faut faire confiance au film, une fois que la programmation est faite.

J.F. Camus : C'est évident !

G.D. : Je dis cela, parce que certains adultes pensent qu'on peut montrer certains films seulement à condition d'en parler avec les enfants ensuite.

J.F. Camus : Dans notre entretien, nous sommes revenus plusieurs fois sur cette présence des adultes avant et après, ça ne me semble pas le plus important et ce n'est vraiment qu'un petit moyen, parmi d'autres, pour valoriser les films.

G.D. : Ce qui est important, c'est le film.

J.F. Camus : Oui, absolument. Par exemple, les films qui viennent en fin de programmation, qui sont parmi les plus difficiles, ont peut-être été accompagnés de moins de présence orale des adultes que les films de début d'année. C'est plus sur la vie du cine-club que nous intervenons en début d'année que sur la nature même des films; et, au contraire, les films les plus difficiles ont été présentés aux enfants avec le moins de paroles. Par exemple, avant Sirius je n'ai rien dit sur le film lui-même. Il n'y a pas eu un support de l'adulte pour que le film soit mieux compris, ou mieux saisi. Je ne voudrais surtout pas qu'on ne valorise plus que ne doivent l'être ces présentations.

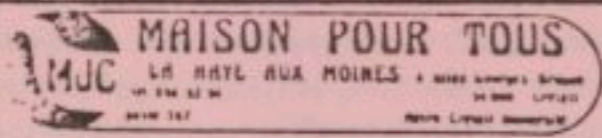
G.D. : Il ne s'agit pas d'encadrement pédagogique.

J.F. Camus : Absolument pas !

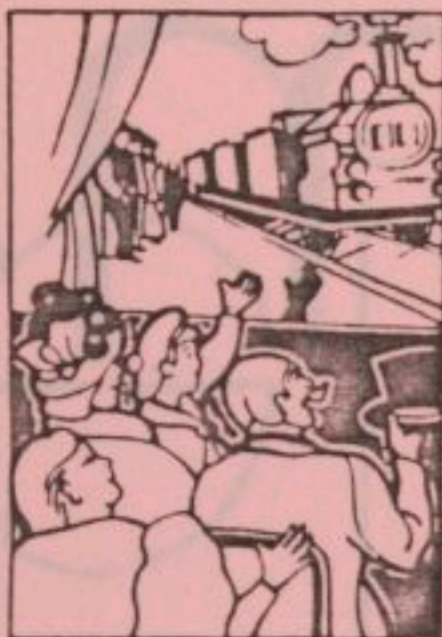
G.D. : Dans cette question du cinéma pour enfants, j'ai le sentiment que ce qui l'intéresse vraiment, c'est moins les enfants que le cinéma ?

J.F. Camus : Exactement.

Propos recueillis par Gilles DELAVAUD et Gérard LÉVY (juin 1979)

		JANVIER - FÉVRIER MARS - AVRIL 1979
CINEMA POUR LES ENFANTS (7-10 ans) - CINEMA AUQUEL LES ENFANTS ONT DROIT TOUS LES MERCREDIS A 14h - version 11frs par an - plus participation aux frais 4frs par séance		
10h	UN DIMANCHE APRES-MIDI ORDINAIRE de Anou, le Heretti, St Pierre - 1976 - France - couleur - 10m ... en famille, en télévision, et en voiture.	
14h	LE TONNELIER (Examen) de Luborcy Gulqemir - 1971 - Bulgarie - noir et blanc - 52m - version française. ... d'une assemblée de maîtres artisans, un jeune homme, les yeux bandés, doit tailler un tonneau. S'il réussit, il devra réaliser sa première commande : un tonneau de quatre cent litres, et affronter une nouvelle épreuve...	
10h	L'ENFANCE NUE de Maurice Pialat - 1968 - France - couleur - 102m ... vient de la vie du jeune François, dix ans, enfant de l'Assistance Publique, qui vit chez des "parents" provisoires. Dans la première famille, François ne plaît pas, il se révèle difficile.	
10h	CERTIFICAT DE NAISSANCE de Stanislas Kuzewicz - 1961 - Pologne - noir et blanc - 1612 - version originale sous-titrée. ... enfants aussi ont souffert du nazisme. Trois histoires différentes : un garçon a perdu sa mère pendant l'exode, trois enfants doivent se détrousser dans une ville occupée par l'armée allemande, une petite fille qui s'est échappée de ghetto est placée sous une fausse identité dans une maison d'enfants.	
10h	LE ROUGE ET LE NOIR de Jiri Brack - 1964 - Tchécoslovaquie - animation - couleur - 10m ... le rouge (le torreador) rencontre le noir (le taureau).	
10h	L'ENFANT QUI VOULAIT ALLER AU BOUT DU MONDE de Václav Jiránek - 1973 - Tchécoslovaquie - noir et blanc - 25m - version originale sous-titrée - les sketchs de "DINA" ... 4 ans, voudrait savoir où se trouve le bout du monde et comment ça fait à l'autre bout.	
14h	LA CARPE de Jiri Menzel - 1964 - Tchécoslovaquie - noir et blanc - 10m - version originale sous-titrée. ... les quatre acteurs de "Avez-vous un chien chez vous" entreprennent d'élever un poisson en aquarium pour le rendre de Noël.	

10h	LA PLANETE SAUVAGE de Henri-Georges Clouzot - 1973 - France - couleur - 105m ... Le grand dessin animé raconte les difficultés de communication entre deux peuples, les orangs et les Oms sur la même planète. Ils se feront la guerre mais finiront par se rapprocher malgré leurs différences. LA PLANETE SAUVAGE est un fabuleux voyage dans l'espace et dans le temps. (Le petit lion d'argent)	
10h	BWANA TOSHI de Susumu Hani - 1965 - Japon - couleur - 10m - version originale sous-titrée. ... En 1964, au Tanganyika (qui devient la Tanzanie), à l'Est de l'Afrique (au bord de l'Océan Indien) arrive Monsieur Toshi, technicien japonais. Se retrouvant seul dans un pays dont il ne comprend pas la langue, dont il ne connaît pas les coutumes, il cherche maladroitement de l'aide pour construire au milieu de la brousse une maison prefabricquée.	
10h	IL ETAIT UNE FOIS UNE CHAISE de Norman MacLaren - 1977 - Canada - noir et blanc - 10m ... les aventures de la chaise poursuivie par l'homme qui desire s'asseoir.	
14h	COMMENT AVOIR UN ENFANT SAGE de Miroslav Zeman - 1965 - Tchécoslovaquie - animation - couleur - 10m ... Les différentes méthodes possibles pour obtenir des enfants sages.	
10h	HOW MUCH WOOD WOULD A WOOD CHUCK CHUCK de Werner Herzog - 1974 - R.F.A - 44m - couleur - version originale sous-titrée. ... un reportage sur le championnat des hommes qui parlent le plus vite dans une petite ville de l'Est des Etats-Unis, au cours d'une vente aux enchères de chevaux.	
10h	SOYEZ LES BIENVENUS de Eli Aklonis - 1960 - 1965 - noir et blanc - 1020 - version originale sous-titrée. ... deux enfants s'échappent d'un camp de réfugiés juifs et se retrouvent en France. Ils se font adopter par une famille d'accueil. Le film raconte comment ils s'adaptent à la vie française et comment ils se retrouvent à la fin de la guerre.	
10h	ZAZIE DANS LE METRO de Louis Malle - 1960 - France - couleur - 105m ... Zazie, une jeune fille de 11 ans, vient de Paris avec son père et sa mère. Elle se retrouve seule dans un hôtel parisien. Elle se fait adopter par un jeune homme et se retrouve à Paris. Elle se fait adopter par un jeune homme et se retrouve à Paris. Elle se fait adopter par un jeune homme et se retrouve à Paris.	



SALLE CLASSEE ART ESSAI

"Le Cinoche"

un vrai cinéma pour les enfants à Annecy
à la Maison de l'Enfance

PLACE DES RHODODENDRONS - 74000 ANNECY - 57 56 55
N° agrément CNC : 6.109.935
Prix des places : Adhérents : 6 F - Autres : 10 F.

Le Cinoche c'est :

En 1981/82 : 8443 spectateurs ; 33 films ; 189 séances.
Salle Art et Essai A3. Seule salle française à obtenir ce classement par une programmation uniquement dirigée vers l'enfance.

Le prix des places :

Nous le voulons le plus bas possible afin de permettre aux enfants d'aller librement au cinéma, avec leur argent de poche.
Carte d'abonnement pour 8 séances : 40 F
Adhérents MJC et scolaires : 6F
Non adhérent, adulte accompagnant : 10 F

Horaires des séances :

A 14 h et à 17 h le mercredi
A 14 h et à 17 h le samedi
Le film commence dès le début de la séance.
Des projections supplémentaires sont proposées pendant le temps scolaire aux enseignants.

Des films pour quels âges ?

Quel âge pour un film ?

Si beaucoup de nos films peuvent être classés « tout public », nous vous demandons de respecter les limites d'âges indiquées, afin de permettre une meilleure homogénéité d'âge dans la salle. Des enfants de 7 ans ne vivent pas l'image comme ceux de 12 ans. Il ne s'agit pas pour nous d'imposer des contraintes, mais de respecter au mieux le film proposé.
De fait, les séances à 14 h sont plus particulièrement réservées aux plus jeunes.

Les « fiches collection » :

Elles sont distribuées à l'entrée de la salle pour ceux qui veulent « en savoir plus ».

Pourquoi la « V.O. » ?

« C'est pas bien » « On n'a pas le temps de lire » « On comprend pas » « C'est bête ». Autant de réflexions entendues de la part des enfants et quelquefois des parents, et les sous-titres de la T.V. n'arrangent rien.
Malgré tout, nous continuons à programmer « nos V.O. ». Ex. Nous avons passé DERZOU OUZALA en version française, Derzou était tellement mal doublé, parlant « petit chinois » que nous repassons cette année ce film en version originale. De même pour Jerry Lewis. Quelqu'un n'ayant vu que des versions françaises de ses films peut croire qu'il a une voix grotesque, alors qu'il a une belle voix, d'ailleurs quand il chante n'êtes-vous pas frappés par la différence ?
Le meilleur acteur de doublage ne rendra jamais les intonations de l'acteur d'origine pris sur le vif. Ainsi des personnages perdent tout leur impact et des films leur valeur. De plus en doublage une même personne donne sa voix à plusieurs acteurs, et si vous prêtez attention vous vous rendrez compte que Gary Cooper a la même voix que Henry Fonda ou Dustin Hoffmann, par exemple, alors... !
Il y a un second intérêt aux V.O. : nous programmons des films en liaison avec le C.E.S. Il est bon que les enfants puissent entendre des gens s'exprimer dans la langue qu'ils apprennent (italien, espagnol, anglais, allemand).
Et puis, les enfants qui rechignaient aux V.O., après y avoir « goûté » se sont aperçus que ce n'était pas si mal que cela... et en redemandent... !

anima

(MARS 1981)

à Nantes, une expérience pour enfants et adolescents CINE MERCREDI

Un cinéma de qualité, pour tous, à prix modique, telle a été l'ambition de Ciné-Mercredi dont le succès n'est pas démenti depuis trois ans.

Au départ, deux personnes, ni animatrices, ni enseignantes, ni même particulièrement cinéphiles, constatent avec regret qu'aucun cinéma n'a de programmation pour enfants, que ceux-ci n'ont d'autres accès au grand écran que le traditionnel Walt Disney au moment de Noël, et à un prix qui élimine bon nombre d'entre eux.

La programmation, occasionnelle, à la cinémathèque, d'un film destiné au jeune public confirme par son succès leur idée que l'entreprise mérite d'être tentée avec des chances de réussite.

Dès lors, les démarches se succèdent, les problèmes apparaissent : quel lieu, quel support juridique, quelle animation, quels films, quel financement? Autant de questions qui trouvent peu à peu leur réponse pour déboucher, six mois plus tard, sur la création d'une association loi 1901 : CINÉ-MERCREDI.

LE FONCTIONNEMENT DE CINÉ-MERCREDI

Une salle de 500 places, confortable et bien équipée (16 mm, 35 mm, scope), ainsi qu'un projectionniste sont mis à la disposition de l'association chaque mercredi de 14 h à 19 h 30 par la Municipalité.

La programmation est faite à partir du choix offert par la Fédération à laquelle adhère Ciné-Mercredi, en l'occurrence la Fédération Jean Vigo qui offre un catalogue de films, mais peut éventuellement, à la demande de l'association, acheter les droits ou se procurer directement auprès d'un distributeur un film ne figurant pas à son catalogue.

Ciné-Mercredi propose deux films chaque mercredi :

le premier à 14 h 30 pour les enfants (Bébert et l'omnibus, le voyage en ballon, le petit Poucet, Charlot, etc.) et l'autre à 17 heures pour les adolescents (la vieille dame indigne, la chanson de Roland, Zorba le Grec, les merveilleux fous volants...) touchant ainsi un public allant de 4 à 18 ans et plus.

Le public

Il est très varié, d'origines géographique et sociale diverses. En effet, Ciné-Mercredi réussit à attirer à la fois des enfants du centre ville, d'autres quartiers et de la périphérie, mais aussi des groupes (scolaires, centres de loisirs, centres de perfectionnement, handicapés...). Certains viennent de 20 km et plus.

Pas d'animateur professionnel à Ciné-Mercredi. Les quatre responsables, bénévoles, sont présents chaque mercredi pour assurer l'accueil la vente des cartes d'adhésion, le pointage (un ciné-club ne peut avoir de billetterie), le placement des enfants dans la salle, etc. Les groupes arrivent avec leur propre encadrement.

Quand le thème du film s'y prête, un débat est parfois proposé à la deuxième séance par les responsables qui l'animent eux-mêmes, ou font intervenir bénévolement un spécialiste sur telle ou telle question (metteur en scène, psychologue...).

Le coût de la place varie de 4 à 8 F selon que la carte d'abonnement choisie donne droit à 3 entrées (24 F), 10 entrées (60 F), ou 100 entrées pour les groupes (400 F).

Association loi 1901, sans but lucratif, Ciné-Mercredi a le souci de prolonger sa mission de diffusion par des activités techniques (ateliers photo), une réflexion sur le cinéma et même l'organisation d'un gala annuel.



INEP

11, rue Willy Blumenthal
78160 MARLY-LE-ROI

(Un projet FIC est également en préparation). Des subventions ponctuelles sont alors recherchées, elles n'interviennent pas dans le fonctionnement du ciné-club.

LES RAISONS DU SUCCÈS DE CINÉ-MERCREDI

Le succès de Ciné-Mercredi tient sans aucun doute d'abord au dynamisme des responsables qui mettent tout en œuvre pour sa réussite; une gestion rigoureuse permet d'équilibrer frais de location et transport de films, et recettes. Mais si celles-ci sont importantes, c'est parce que la très grande fréquentation de Ciné-Mercredi (400 enfants environ chaque semaine) provient d'une double politique menée par les responsables : d'une part, le choix des films : ils sont très variés, les plus célèbres permettent le passage et donc le financement d'autres films moins connus, mais également le souci de la qualité technique de l'image et de la projection; d'autre part, Ciné-Mercredi s'attache très soigneusement à la diffusion de l'information : les programmes sont affichés chez tous les commerçants de la ville, publiés dans les journaux, à la radio, dans les bulletins municipaux, paroissiaux, envoyés dans les écoles, les centres de loisirs, maisons de jeunes, comités d'entreprise...; une lettre relance les adhérents en début d'année.

Chaque semaine, une feuille polycopiée avec le résumé et une critique des films est proposée aux parents ou groupes qui le demandent.

L'originalité de Ciné-Mercredi réside dans le fait que l'association n'entre dans aucune structure et a su se garder de toute contrainte, se réservant une liberté totale de fonctionnement et de gestion.

COMMENT CRÉER UN CINÉ-CLUB ?

Les étapes obligatoires

Avant de lancer un ciné-club il faut lui donner une existence juridique. On peut créer une association de type « loi 1901 » dont on dépose les statuts; on peut aussi utiliser une association culturelle déjà existante (foyer culturel, MJC, centre culturel communal...) et lui ajouter une section cinéma.

Il est obligatoire, dans tous les cas, d'adhérer à une « Fédération habilitée à diffuser la culture par le film », adhésion exigée par le statut du cinéma non commercial.

Neuf fédérations de ciné-clubs sont agréées et diffèrent selon leur dynamisme, le choix

- 161 -

des films qu'elles proposent, leur spécialisation (35 mm plutôt que 16 mm, films pour enfants, etc.).

Ce qu'il faut savoir

Il n'est pas indispensable d'être particulièrement cinéphile pour lancer un ciné-club, l'expérience et la connaissance du septième art s'acquièrent. Cela ne veut pas dire que l'aventure peut être entreprise à la légère. En particulier, quelques précautions garantiront un meilleur succès :

• le choix des films :

Les goûts des enfants ne sont pas ceux des adultes, encore moins ceux des adultes quand ils avaient leur âge. Ils sont saturés de westerns à la télévision, n'aiment pas les documentaires, les grands comiques ne les font pas toujours rire. Les films de l'Est que bien des parents croient rébarbatifs, par ignorance, soulèvent parfois l'enthousiasme.

• la qualité :

La qualité de la salle, du film et de la projection n'est pas à négliger. Le temps du patronage est révolu, l'image désormais est partout (affiches, télé,...) et les enfants, spectateurs à part entière, ne s'accommodent pas de la médiocrité. C'est un public sévère, exigeant, mais spontané et enthousiaste.

• une grande prudence :

Une grande prudence doit être observée s'il existe déjà une programmation pour enfants dans les environs. Les exploitants de salles commerciales ont toujours la priorité auprès des distributeurs et il n'est pas rare qu'un film programmé, loué et déjà payé soit interdit en dernière minute au ciné-club pour ne pas nuire à son passage prochain dans une salle commerciale. Mieux vaut s'entendre avec l'exploitant pour éviter ce genre d'incident.

BUDGET CINÉMA DE CINÉ-MERCREDI

Recettes

sur cartes
d'abonnement 42.751,00 F

Dépenses

Location -
transport de films... 27.110,00 F
Cotisations Fédération 650,00 F
Assurance 217,00 F
Frais généraux 7.890,00 F

35.867,00 F

animajep

CINÉ MERCREDI

fiche n° 1

(Cahiers FFMJC
no 7. Oct. 1981.)

Le VI^e Festival du film italien de Villerupt (54) du 30 octobre au 15 novembre 1981

Villerupt et l'action culturelle. Au cœur du Pays Haut Lorrain, à mi-chemin de Longwy et de Thionville, tout proche de la frontière luxembourgeoise, Villerupt durant deux semaines vit à l'heure du cinéma italien.

Le nombreux public populaire, pour une grande partie ouvrier, qui participe à ce festival d'année en année, atteste du grand intérêt qu'il porte à cette réalisation. Cependant, ce témoignage est aussi un appel pressant aux pouvoirs publics pour reconnaître et aider ce type d'initiatives qui n'ont rien à envier pour leur qualité aux festivals « professionnels ». Plus généralement, c'est la nécessaire diversification de l'aide publique en matière d'action culturelle qui trouve ici, une nouvelle fois, sa justification.

Trois fermes devenues en quelques années un centre industriel : le procédé Thomas Gilchrist permet l'utilisation du minerai de fer lorrain ; on est en 1880. En 1900, Villerupt possède ses hauts-fourneaux, sa fonderie et déjà son importante colonie italienne venue chercher là son Eldorado. Depuis lors et jusqu'en 1960, plusieurs vagues d'immigration transalpine et maghrébine en ont fait un centre urbain de « 20 000 âmes ». La dynastie des maîtres de forges, paternalistes et bienveillants — qui a « mis à disposition » de leur personnel, maisons, rues, magasins, salles des fêtes, écoles, mairies, douches et églises — applique le fruit de la réflexion de la C.E.C.A. et de la C.E.E. : 7 000 emplois sur 7 500 supprimés en une décennie, population en diminution et vieillissement permanent, continuant malgré tout à solliciter l'attribution des petites maisons de l'ex-patron la crise est grave.

Créé en 1960 par la jeune municipalité à majorité de gauche, un foyer de jeunes « Guy Moquet » devient M.J.C. en 1964 avec l'arrivée de son premier directeur. Objectifs : créer une vie associative, diffuser et animer la vie culturelle locale. Parmi les activités, un ciné-club de bénévoles, qui s'intéresse au cinéma et tente la réalisation de films Super 8, alors que dans le même temps, cinq des six salles que compte la ville ferment.

LE FESTIVAL

Le Festival du Film Italien de Villerupt a lieu annuellement depuis 1976, date de sa création par l'équipe ciné club : il suivait l'organisation de Festivals Comique, de Science-fiction, etc. Enregistré au Centre National de la Cinématographie sous un statut non commercial, ce festival s'adresse uniquement au public local. Il est actuellement en nombre

de spectateurs, la première manifestation cinématographique non professionnelle en France : 7 000 spectateurs à sa création, 35 000 en 1980.

Il s'est enrichi à la demande de son public de forums, d'expositions de photos, affiches, livres, de représentations théâtrales, musicales, d'un service de restauration, d'un journal diffusé par vidéo et haut-parleur accentuant ainsi son caractère festif. Son fonctionnement et son développement tiennent compte de cinq facteurs :

— la spécificité du cinéma italien : dans le cinéma italien, au-delà des différences dans l'approche esthétique et des divergences politiques entre les cinéastes, circule un discours unitaire, dont l'élément de cohérence tient dans un rapport continu avec la réalité. « Le cinéma est vraiment un langage qui utilise des signes qui sont ceux de la vie réelle » (B. Bertolucci). Les problèmes abordés sont à la fois spécifiques d'une culture, d'un contexte socio-politique particulier (équilibre fragile d'une Italie en proie à des déchirements politiques, économiques et sociaux) mais aussi significatifs, de manière plus générale, des interrogations de tout individu conscient de l'état de crise dans lequel le fait vivre un pouvoir en place. La programmation du festival tente la synthèse de ces interrogations et de la variété des couches de la population locale, dont la majeure partie ne va jamais au cinéma. L'évolution de la production cinématographique italienne caractérisée par l'abandon des comédies sur fond social rend la synthèse de plus en plus délicate et nécessite de fréquentes investigations en Italie ;

M.J.C. ET ACTION CULTURELLE

réalisé par
le collectif d'animation
du festival

— son mode d'organisation : l'équipe organisatrice, constituée uniquement de bénévoles, a dû, elle aussi, s'agrandir et se complexifier. Ce sont aujourd'hui plus d'une centaine de personnes et plusieurs associations locales qui travaillent, dont une quinzaine de responsables élus tout au long de l'année. La majorité de ces bénévoles a été recrutée dans le public et l'ensemble constitue une activité de la M.J.C. La gestion de l'ensemble M.J.C. pose cependant le problème de la spécificité de l'activité cinéma qui développe notamment de lourds projets de création cinématographique (film 16 m/m long métrage sur l'histoire de Villerupt actuellement), la cohérence étant maintenue par l'absolue nécessité de conduire dans une même logique diffusion et création ;

— l'utilisation des supports de diffusion : la conduite du Festival a nécessité dès la première édition la mise en place d'un système d'information et de sensibilisation du public le plus complet possible. Comment en effet, faire véhiculer notre volonté d'associer les couches les plus larges de la population à notre manifestation ? La réponse a été donnée rapidement, d'une part par l'intérêt que la presse écrite, parlée et télévisée (quotidiens régionaux RTL et FR3, Radio Nord-Est) a porté à la présentation de films récents, voire inédits, au Festival, ainsi qu'à la présence de grands réalisateurs italiens (Comencini, Scoia et bien d'autres). D'autre part, des commerçants et industriels locaux ont vu l'intérêt que constitue un support tel que le Festival, et nous ont apporté d'indispensables ressources publicitaires.

Il nous a fallu cependant prendre garde au danger que pouvait constituer cette attraction vis-à-vis des médias et qui aurait pu avoir pour conséquence de spécialiser la manifestation (comme le sont la quasi-totalité des Festivals d'envergure en France), au détriment du public, cible définie au départ.

— la qualité des relations extérieures : l'organisation d'une telle manifestation suppose de nombreux contacts avec les distributeurs, les autorités administratives locales, départementales, régionales.

Le « cas particulier » que nous semblions être pour certains d'entre eux, la facilité avec laquelle nos demandes étaient satisfaites pour d'autres, nous ont montré, avec évidence, les difficultés engendrées par nos orientations politiques. Les contradictions apparentes ont nécessité de longues explications de notre part, tant auprès des distributeurs, des exploitants de salles que des autorités.

La possibilité que nous leur avons offerte de pouvoir intervenir sur l'analyse de nos problèmes et la sélection des solutions a permis un fonctionnement très peu dysharmonique, même si la répartition des tâches au sein de l'équipe organisatrice (non spécialisation des tâches dans un cadre coordonné) a généré quelques interrogations sur notre fonctionnement ;

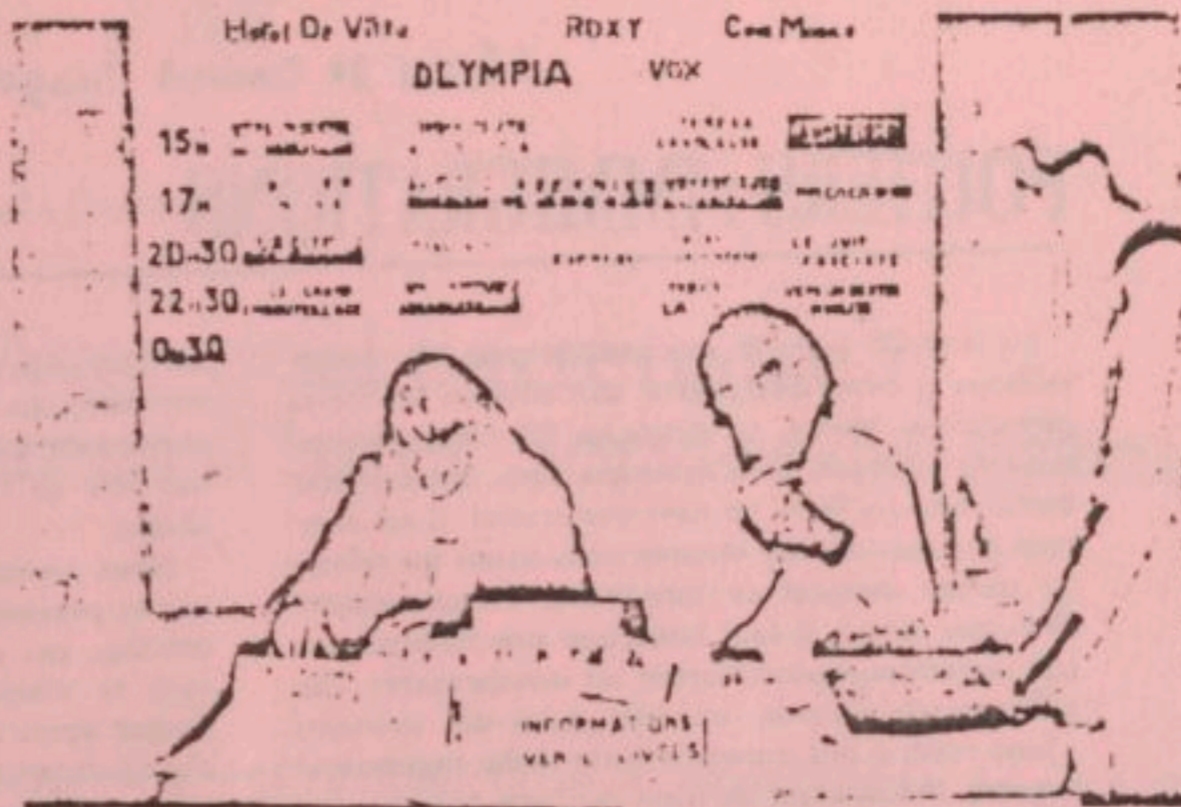
— la création cinématographique : au point de départ de l'activité de diffusion, la réalisation de films a souffert de la mobilisation nécessitée par le Festival. Dans le même temps, par la richesse des échanges qu'il supposait, le Festival a permis la maturation, la formation et le recrutement des adhérents candidats à l'expression cinématographique, sans pour autant leur en donner les moyens financiers. En 1979, un projet FIC de mémoire collective a permis la reprise des tournages après plusieurs années de mise en sommeil.

L'AVENIR

Au stade du développement actuel, notre activité se heurte à des problèmes de trois ordres :

— notre isolement relatif dans le champ culturel, dû bien sûr à la politique de l'ancien gouvernement dans ce domaine, mais aussi à l'originalité de la manifestation. Il nous semble qu'une réponse serait « d'institutionnaliser » le Festival en le faisant reconnaître par les ministères concernés (Temps Libre et Culture).

— la faiblesse structurelle du budget dans une forte mesure conséquence du point précédent : l'analyse des résultats financiers de la dernière



édition montre l'insuffisance des subventions : 0,9% ; tout le poids des recettes propres : 83%, la différence étant l'évaluation des aides en nature, compte non tenu de la valorisation des heures de bénévolat. Il faut donc nous attendre, faute d'un subventionnement conséquent, soit à limiter sérieusement nos dépenses, c'est-à-dire renoncer à augmenter la qualité de l'accueil des spectateurs, la qualité de la programmation, de l'animation, autant dire accepter à terme la disparition ; soit augmenter les recettes, c'est-à-dire fixer un prix d'entrée excluant la population ouvrière, ou bien commercialiser à outrance la manifestation par la publicité.

Or, la réussite dépend justement de l'équilibre que nous saurons trouver, dans une cité qui possède peu de salles et où les revenus sont faibles, dans le respect et du film (conditions correctes de projection) et du spectateur (porte-monnaie et aspect attractif du Festival).

C'est pourquoi, bien que plus* subventionnés cette année que les précédentes, nous sommes encore loin du niveau qui garantirait la pérennité du festival.

— Enfin, il va nous falloir disposer, dans un futur le plus proche possible, d'une cellule permanente qui nous permettrait de continuer à donner aux bénévoles un rôle accru, car il faut constater que le volume du travail nécessaire à l'organisation du Festival s'accroît d'année en année, la structure bénévole, qui répond à nos aspirations pédagogiques, a de plus en plus de difficultés à maîtriser les problèmes posés dans la mesure où elle est complètement investie dans la résolution des problèmes matériels de l'organisation.

Il est souhaitable, par l'adjonction d'animateurs permanents, d'aller vers une meilleure cohérence du fonctionnement de cette équipe importante (plus de 100 personnes), et trouver un financement(s) à cette cellule.

Programme du Festival 1981

- | |
|---|
| <p>I — Auteurs confirmés</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Les Trois Frères de Rosi 2. La Peau de L. Cavani (avant-première nationale) 3. Eugenio de Comencini 4. Brafoléone (1^{re} version) de Monicelli (inédit) 5. Film d'amour et d'anarchie de Wertmüller (inédit) 6. D'amour et de sang de Wertmüller 7. Passion d'amour de Scola 8. Tragédie d'un homme ridicule de B. Bertolucci (avant-première nationale) |
| <p>II — Auteurs à découvrir</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Coriène de Squitieri (inédit) 2. Les lendemains qui chantent de Pietrangeli P. (inédit) 3. L'autre femme de P. del Monte 4. La désobéissance de A. Lado 5. Licabue de Nocita 6. Sogni d'Oro de N. Moretti (inédit) 7. Jazz Band de P. Avati (inédit) 8. La femme italienne de Giuseppe Bertolucci 9. Fontamara de Lizzani 10. Piso Pisello de P. del Monte (inédit) 11. Uomini e no de Orsino (inédit) |
| <p>III — Les grands moments du Cinéma Italien</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La Strada de Fellini 2. Rome ville ouverte de Rossellini 3. Drame de la jalousie de Scola 4. Amarcord de Fellini 5. Le voleur de bicyclette de Sica 6. Romances et confidences de Monicelli |



POITIERS : IMMIGRATIONS

La France compte aujourd'hui près de quatre millions et demi d'étrangers, soit environ 8 % de sa population. Mieux, un Français sur cinq a un ascendant étranger. La France est donc indiscutablement, dans les faits, un pays multiracial. Il est aberrant que face à cette donnée nous ayons pu refuser au niveau culturel ce formidable enrichissement. Plus que jamais il faut bousculer nos habitudes et une ouverture multiculturelle est indispensable. Des militants du cinéma qui sont aussi des militants « tout court » ont entrepris cette tâche immense et urgente. Promouvoir les films du Tiers Monde, c'est d'une part informer le public français sur les cultures des « autres », mais c'est aussi proposer aux millions d'hommes déracinés qui sont venus chez nous, dans des conditions souvent précaires, louer leur force de travail, des œuvres qui les concernent et qui leur permettent un contact avec leurs racines culturelles.

Les journées cinématographiques de l'immigration (J.C.I.) s'inscrivent dans ce projet. Les deuxièmes journées viennent de se tenir à Poitiers du 4 au 11 avril 1982. Doublées d'un colloque international animé par Antonio Perroti, directeur du Centre d'Information et d'Études sur les Migrations (rôle de l'audiovisuel et de l'animation comme facteurs de connaissances réciproque, de cohabitation et de dialogue), organisées par Mohamed Charbagi, Guy Hennebelle (CinemAction) (1), l'Association pour la Gestion et l'Animation du Théâtre de Poitiers et avec le concours d'administrations publiques soucieuses d'encourager une nouvelle politique de l'immigration, elles proposaient trente-trois films de long métrage, dont une dizaine d'inédits et un important programme de films de court métrage et de films vidéo.

La décentralisation à Poitiers, ville de grande tradition cinématographique, se justifiait également par l'existence d'associations locales actives et par une série d'animations autour de l'inauguration d'un lieu de rencontres internationales « Le toit du monde », en présence du Secrétaire d'État à l'immigration, François Autain.

Très nombreux le premier jour, le public a été fidèle aux séances organisées dans les quartiers mais resta fort clairsemé lors des projections en centre ville. Sans doute le choix de dates coïncidant avec la période pascale dans une ville universitaire explique-t-il cette relative désaffection.

Les cinéphiles présents ont pourtant été gâtés. Quelques grands classiques d'abord avec *Toni* (1934) de Jean Renoir, *Le sel de la terre* (1955) de H.J. Biberman, *Les noces de Shirin* (1975) d'Helma Sanders, *Jaguar* (1968) et *Moi un noir* (1958) de Jean Rouch, sur une immigration peu explorée : celle des Noirs sur leur propre continent, etc. Des films plus récents, ensuite, comme *Le bus* (1976) de Bay Okan ou *Palermo* (1980) de Werner Schröter. Des inédits enfin (quoique certains de ces films soient anciens). Ainsi *Trevico-Turin, voyage au Fiat-Nam* (1972) occasion d'un débat avec Ettore Scola. L'immigration intérieure est souvent une première étape vers une immigration à l'étranger. Ettore Scola montre le racisme des habitants d'une ville italienne du Nord, qui voient avec répugnance arriver en foule les gens du Sud. *Voyage au Fiat-Nam*

est un documentaire réalisé hors des circuits commerciaux. Le scénario s'élaborait au fur et à mesure du tournage grâce à des entretiens avec les ouvriers de la Fiat, des syndicalistes et des étudiants.

Nous sommes loin de la démonstration didactique et pesante et Scola excelle à dégonfler les baudruches, par exemple l'illusion que nourrit Fortunato le « héros » du film de pouvoir, abruti de fatigue après une journée de travail, échapper à sa condition, en venant ingurgiter un insipide cours du soir sur l'histoire de l'Italie. Immigration intérieure toujours avec *La Piel Quemada*, film espagnol de José Maria Forn : les nantis sont ici les Catalans et les parias des Andalous qui, chassés par la misère ont quitté leurs demeures troglodytes pour venir construire les hôtels de la Costa Brava. *Guyri* (1977) de Pal Schiffer (réalisateur présent à Poitiers) relate l'immigration d'un jeune Tzigane parti à Budapest étudier et travailler. Il montre comment les Tziganes restent les laissés-pour-compte de la société hongroise. La « beauté » des images ne peut masquer leur misère, Guyri découvre un monde dont il ignore tout (le téléphone, l'eau courante, la baignoire...). Il commence à s'intégrer, mais la nostalgie du village le prend. Pourtant, il découvre qu'il ne peut plus vivre comme les siens. On croit assister à une fiction quand il s'agit d'un véritable film documentaire dont le tournage s'est étalé sur deux ans. L'équipe du film a suivi Guyri dans toutes ses démarches et a serré au plus près ses aventures et son vécu. Mais le document est aussi mis en scène et Pal Schiffer a expliqué comment les auteurs du film ont provoqué des situations pour, en utilisant un matériel léger, filmer les réactions du corps social et étranger. *Gaijin, les chemins de la liberté* (1980), réalisé au Brésil par Tizuka Yamasaki, narre sous la forme d'un solide mélodrame, l'exploitation des Japonais venus au début du siècle s'employer dans les plantations brésiliennes de café. Les images très officielles du générique et du générique de fin nous indiquent que les temps difficiles sont révolus puisque aujourd'hui, au Brésil, les races se mélangent sans problème.

Arthur Lamothe est lui aussi venu à Poitiers présenter ses Indiens, « immigrants dans leur propre pays » avec quatre films qu'il avait lui-même choisis (*L'autre monde*; *La pêche au filet*; *Notre terre 1*; *Notre terre 2*). Il faudrait citer encore *La reconstitution*, film grec de Theo Angelopoulos; *Une saison de paix à Paris* (1981), film franco-yougoslave de Predrag Golubevic; *Je m'appelle Stelios* (1972), film suédois de Johan Bergenstrahle; *Le plus grand mérite de la femme est son silence* (1980), film suisse de Gertrud Pinkus; *L'heure exquise* (1981) de René Allio sans oublier *Prends dix mille balles et casse-toi* (1981), un film à petit budget de Mohamed Zemmouri, réalisateur algérien immigré à Paris. Thématiquement nouveau, il a su accommoder un thème très grave (l'absence de politique d'accueil des immigrés qui, en Algérie, reviennent au pays) au ton de la comédie méditerranéenne. Vivant, savoureux, ce film semble trouver son public (30 000 entrées en trois semaines à Paris). A Poitiers, une assistance nombreuse a pu débattre avec le réalisateur.

Au total une sélection remarquable de films souvent méconnus, mettant en œuvre des démarches esthétiques différentes, montrant l'universalité et la diversité de l'immigration, des immigrations et qui dépasse tant la cinéphile ordinaire que le « militantisme borné ».

Ch.B./Ch.S.

(1) CinémAction a consacré deux dossiers à l'immigration : *Cinéma de l'émigration* (1979) et *Cinéma contre racisme* (1981). Un troisième dossier (*Immigrations*) est en préparation.

(MIGRANTS FORMATION N°50. Octobre 1982)

Quelle animation ? Avec quel partenaire ? Le Centre de ressources d'Inter Service-Migrants

L'Association INTER-SERVICE MIGRANTS a été créée il y a maintenant 12 ans par un groupe de personnes qui avaient passé une partie de leur existence dans de lointaines colonies. Elles s'y étaient toutes rendu compte des limites du sabre et du goupillon et étaient devenues les instigatrices d'un mouvement prônant les échanges inter-culturels dans le respect des us et coutumes de chacun. C'est donc tout naturellement que, de retour à Paris, et confrontées à l'isolement de nombreuses personnes immigrées, elles ont décidé de mettre en place cet instrument de communication qu'allait devenir INTER-SERVICE MIGRANTS.

Il s'agissait à l'époque de permettre à un travailleur étranger ne pratiquant pas encore la langue française de se faire comprendre par ses principaux interlocuteurs : le guichetier de l'administration, celui des PTT, l'employeur, le médecin ou le directeur du foyer.

Trois interprètes de langue arabe, turque et yougoslave commençaient à sillonner la capitale et, ce faisant, révélaient de tels besoins que le FAS prenait le projet en compte et accélérerait son développement.

Ce sont maintenant plus de 150 personnes qui, à Paris, Lyon et Metz, tout en continuant d'assurer la traduction nécessaire aux échanges courants, favorisent une communication vraie : celle qui permet à deux êtres de s'apprécier avec toutes leurs différences culturelles. En effet, ces interprètes sont devenues des animatrices ; ce sont pour la plupart des femmes, capables d'expliquer, de mettre en valeur, éventuellement d'adapter des modes de vie, des habitudes culinaires, des méthodes d'éducation, des pratiques culturelles au contact desquels les Français ne sont pas préparés.

Dans ce sens, et pour permettre à un public plus large de se familiariser à une autre culture, un soutien était apporté à certaines expressions artistiques : le théâtre, la chanson, la danse et le cinéma, représentatives des courants les plus populaires au Maghreb, au Portugal, en Turquie ou en Afrique Noire.

Ces spectacles, même ceux qui paraissent bâtis sur un folklore éculé (mais quel est le Français qui, loin de chez lui, n'a pas senti un pincement de coeur en entendant le son d'une bombarde ou d'un biniou breton ? !) peuvent faire penser un moment "au pays" à une personne étrangère. Ils peuvent aussi lui permettre de faire découvrir à ses enfants certains aspects d'une société dans laquelle ils devront peut-être vivre un jour et, à ses voisins, d'autres textes, une autre poésie, d'autres mélodies, d'autres modes relationnels.

Le Centre de Ressources est ainsi souvent invité à participer à l'organisation d'une soirée dans un foyer, une cité, une municipalité ou dans une école. Toutes sortes d'animations y prennent place comme, durant ce dernier trimestre, dans les écoles de Belleville, où mimes, marionnettistes, percussionnistes, comédiens et musiciens étrangers se sont succédés à la plus grande joie des enfants, les uns se reconnaissant et s'en trouvant confortés dans leur vie de tous les jours, les autres partant à la découverte, avec leur instituteur, dans leur école, de nouvelles valeurs.

Cette double démarche est particulièrement importante, car elle favorise chez l'enfant immigré la prise de conscience des richesses qui lui sont propres et que ses parents, du fait de leur déracinement, peuvent éprouver des difficultés à lui transmettre.

L'audio-visuel joue dans ce domaine un rôle multiple que le Centre de Ressources développe depuis six ans, en faisant venir des pays d'émigration un choix varié de productions cinématographiques et télévisées, ainsi qu'en proposant, par la vidéo, des moyens de s'exprimer et de se faire connaître.

La Médiathèque d'INTER-SERVICE MIGRANTS diffuse 350 titres de films étrangers et autant de vidéo-cassettes. C'est, dans son secteur, le centre audiovisuel le plus important d'Europe ; il répond actuellement à des demandes en continuelle augmentation qui émanent des nombreuses associations étrangères et franco-immigrées dont les activités s'intègrent de plus en plus fréquemment dans toute sortes d'équipements socio-culturels.

La somme des moyens investis dans cette partie du Centre de Ressources permet aujourd'hui de se faire une idée de la variété de certaines cinématographies nationales, puisque tous les genres ont pu être pris en compte et que techniquement les copies sont tirées et sous-titrées dans les meilleures conditions.

L'exemple du cinéma algérien est des plus parlants : c'est un des plus anciens, - il vient de fêter ses vingt ans - et des plus actifs du Tiers-Monde. On peut s'en rendre compte en empruntant un film tel que "La Voie", sur un aspect oublié de la guerre de libération, les camps d'internement, ou un document de divertissement, "Les Vacances de l'Inspecteur Tahar", dans lequel un acteur comique, digne d'un Louis de Funès et d'un Jerry Lewis, fait merveille, ou encore en visionnant une analyse percutante de la jeunesse moderne dans un pays en pleine transformation : "Omar Gatlatto".

La vidéo, de son côté, ouvre des horizons nouveaux. Le choix des productions pourra être beaucoup plus diversifié encore, et la diffusion, plus facile et dix fois moins onéreuse, sera intensifiée. C'est dans cette direction que le Centre de Ressources d'INTER-SERVICE MIGRANTS se dirige, de manière à faciliter, même à de toutes petites associations, aux enseignants dont les budgets d'animation sont bien maigres, et bientôt à des groupes et aux particuliers, l'accès à une multitude d'approches de la vie dans le monde, au moins aussi intéressante que nos bonnes vieilles méthodes occidentales.

D. Sentilhes

QUI CONTACTER ?

Pour la région Rhône-Alpes

ISM Sud-Est

17, rue Tronchet - 69006 LYON - Tél : (7) 889.65.42

Pour la région Alsace-Lorraine Franche-Comté :

ISM-EST

1, rue du Coetlosquet - 57000 METZ - Tél : (8) 774.21.22

Pour le reste de la France

ISM - Centre de Ressources

12, rue Guy de La Brosse - 75005 PARIS - Tél : (1) 535.75.84

Ida Lupino et Elvira Notari, des pionnières A SCEAUX

Avec le Festival des trois continents de Nantes et le Festival du réel à Beaubourg, le Festival du film de femmes de Sceaux est devenu en France l'une des manifestations les plus remarquées de ces années 80. Elizabeth Tréhard, son organisatrice, reconnaît volontiers avoir sauté sur l'idée un peu au hasard, en quête d'une nouveauté. Son talent consista, le choix une fois décidé, à placer la barre le plus haut possible. Il est trop facile au nom du tiers-monde, du documentaire et du féminisme, d'exploiter une étiquette : « *Nous ne voulons pas nous laisser enfermer dans un projet sociologique. Nous nous efforçons de mettre en valeur l'événement cinématographique.* »

Cet événement, pour 1983, sera la présentation de six des sept films réalisés par l'actrice américaine Ida Lupino, que des raisons de santé empêcheront de se déplacer en France. Née le 4 février 1918 en Angleterre, d'une famille d'acteurs de music-hall, elle débute très jeune dans son pays, signe des contrats successivement avec la Paramount en 1934, puis la Warner en 1940. Elle n'arrive pas à percer véritablement à Hollywood. Elle crée avec son second mari Collier Young une maison de production en 1949. Elle est alors remarquée en tant que metteur en

scène par la R.K.O., pour qui elle tourne des films à petit budget, des *B pictures*. Elle s'efforce d'y mettre l'énergie et le talent d'un film de catégorie A.

Elvira Notari, première réalisatrice de l'histoire du cinéma italien, à laquelle Sceaux rend également hommage, naquit en 1875, vécut et travailla à Naples toute sa vie. Elle réalise des films dès 1903, avec son mari derrière la caméra et son fils Genariello Notari comme principal interprète : « *Elle écrit des scénarios très populaires, tourne directement dans la rue, raconte Elizabeth Tréhard. Des chansons d'amour napolitaines accompagnent la projection.* »

Parmi les films inédits, ayant obligatoirement moins de deux ans, trente longs métrages et quarante courts métrages sont en compétition, et participent à un prix du public, attribué par tous les spectateurs, hommes et femmes indistinctement Mme Yvette Roudy, ministre des droits de la femme, présidera la remise des prix le dimanche 20 mars à 14 h 30. Deux colloques seront consacrés à Ida Lupino (dimanche 13 mars à 21 h 30) et à Elvira Notari (jeudi 17 mars à 21 h 30).

Le budget du Festival pour 1983 atteint 600 000 francs. Une

troisième salle de deux cent trente places, une bulle plantée en face des Gêmeaux, permet de projeter deux fois les films importants. Après le Festival, seize programmes rouleront pendant quatorze semaines dans vingt-trois villes. Et la société de distribution de films va poursuivre son activité régulière !

L. M.

★ Les Gêmeaux, du 12 au 20 mars.
Tél : 660-05-64.



Filmer au féminin IPSU n°16 14.4.83

Le 5^e Festival international de films de femmes a acquis ses lettres de noblesse : on en parle comme d'un événement cinématographique.

Le Centre d'action culturelle «*Les gêmeaux*», une maison de la culture — presque — comme les autres, à cette différence près qu'elle est devenue au fil des années un phare, un lieu de rencontre internationale, a accueilli du 12 au 20 mars le Cinquième Festival international de films de femmes. Trois salles, 90 projections de films tous réalisés par des femmes de différents pays; des milliers de spectatrices et quelques hommes ont suivi les débats dont celui particulièrement intéressant sur les femmes et la paix qui, frisant quelquefois la caricature d'un monde coupé en deux, les héros de guerre et les porteuses de pain, n'en a pas moins dégagé une commune volonté d'inventer, de résister, de faire la politique autrement pour trouver l'équilibre nécessaire à la paix.

On retiendra le documentaire suédois de Margareta Wasterstay, *Pour la vie combattons*, qui a suivi l'évolution

d'un camp de paix installé devant la base américaine Greenham Common au sud de l'Angleterre regroupant des campeuses, telles des Indiennes résistant à l'invasion des missiles.

Chaque jour les réalisatrices ont pu rencontrer le public lors de débats parfois houleux, mais c'est l'une des forces de ce festival que de permettre à chacun(e) de s'exprimer, comme ce fut le cas, par exemple, à la suite du film québécois de Yolaine Rouleau et Jean Chabot, *Le futur intérieur*. Véritable voyage à l'intérieur du mouvement féministe québécois, ce documentaire a su lier les images du passé aux manifestations d'aujourd'hui, faire vivre les joies, les colères de femmes. «*Vous me demandez comment faire pour empêcher la guerre ? Vous ne nous avez pas demandé ce qu'est la paix !*». Les radicales n'ont pas pu s'empêcher de siffler une œuvre qui pour elles sort du cadre

de ce festival mais, comme nous le déclarait Brigitte Sauriol (réalisatrice québécoise) : «*ce que je déplore c'est qu'il n'y ait pas plus d'hommes qui fréquentent un festival de cette envergure, ça peut être décourageant au premier abord, dit-elle en riant, mais il ne faut pas avoir peur; il faut une participation plus grande des hommes, d'abord pour voir les films et le regard que les femmes portent sur la vie, ça c'est capital et, ensuite, pour constater que ce cinéma là, qui est différent, à des raisons d'exister. Il ne faut pas «ghettoïser» ce festival, ce qui ne veut pas dire l'ouvrir aux réalisations mixtes qui lui feraient perdre sa qualité de festival de films de femmes.*»

«*Ce festival est enfin devenu un véritable événement cinématographique parce qu'il est sorti de l'espèce de ghetto d'événement sociologique dans lequel on voulait l'enfermer*» nous déclarait Elisabeth Tréhard (programmatrice) à la clôture du festival. Ce fut en effet cette année un tournant qui, par l'afflux des spectatrices, l'intérêt des réalisatrices de tout pays, leur présence, et l'intérêt de la presse et de la profession, prouvait l'originalité et l'importance de cette manifestation.

Gilles Marsauche

LES JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES D'AMIENS

Découverte du colonisateur

Après deux ans d'interruption, les Journées cinématographiques d'Amiens « contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples » ont repris avec un succès accru à la Maison de la culture et dans un cinéma de la ville. Huit mille spectateurs, dont six mille à Amiens et deux mille à travers la Picardie, avaient suivi la manifestation en 1980. Ce chiffre devrait être largement dépassé. Pour Jean-Pierre Garcia et Jean-Pierre Bergeon, président et vice-président de l'association, qui organise jusqu'au 21 mars ces Journées, l'enthousiasme est une seconde nature : « Nous ne voulons surtout pas donner dans le genre « *Dossiers de l'écran* ». Nous sommes une bande d'amis liés depuis dix ans par une même passion pour le cinéma, et pour nous l'exigence politique est inséparable de l'exigence cinématographique. Nous essayons de travailler sur l'ambiguïté... »

Cette année est particulièrement remarquable par un double hommage à l'Algérie et à l'Inde. Une brochure rappelle les étapes qui jalonnent vingt ans de cinéma algérien, produit en majorité par l'organisme d'Etat, l'ONCIC, parfois par la télévision. Vingt films sont projetés, sept personnalités ont fait le déplacement. La rétrospective coïncide avec une journée consacrée à René Vautier, le réalisateur d'*Avoir vingt ans dans les Aurès*, qu'on trouve à la naissance de ce même cinéma algérien dans la clandestinité, en 1957-1958, avec *Algérie en flammes*.

La France, par le ministère des relations extérieures, a invité un jeune cinéaste de Calcutta ainsi qu'un animateur bengali du centre culturel de Calcutta. Dix films, allant de *Pathar Panchali* de Satyajit Ray au récent *Post Mortem* d'Uptalendu Chakraborti, l'invité de M. Cheysson, en passant par des œuvres de Mani Kaul, d'Aparna Sen, la fille de Mrinal Sen, de Sen lui-même, de Shyam Benegal, et le très intéressant *Train pour Bénarès* d'Awatar Krishna Kaul, donnent une bonne idée du nouveau cinéma indien. Mais ces temps forts, algérien, indien, n'épuisent pas un programme d'une grande variété, et dont « l'ambiguïté » mérite analyse. Nous pensons à deux films montrés ce week-end.

Picturas, film néo-zélandais de Michael Black produit avec l'aide d'organismes gouvernementaux, évoque une terre de colonisation où, vers 1880, deux jeunes frères, Alfred et Walter, citoyens britanniques et photographes de profession, viennent chercher fortune avec leurs femmes. Walter filme un jour la misère des aborigènes Maoris prisonniers de l'armée de Sa Majesté. Il choque son commanditaire, les chemins de fer néo-zélandais. Albert prend le relais, joue d'abord les touristes, découvre

à son tour la vérité. Il repart au pays. Walter reste, affiche ses photos, crée le scandale. Une couleur très travaillée retrouve le classicisme des premiers films en technicolor et rend le témoignage encore plus cruel.

Mueda, massacre et mort marque le retour de Ruy Guerra, le réalisateur des *Fusils* Brésil, 1963), dans sa patrie, le Mozambique. Il choisit de filmer une pièce de théâtre créée en 1976 en plein air, au lieu même où périrent fusillés en 1960, sur ordre supérieur, les habitants d'un village. L'auteur reprend la technique des *Maitres fous* de Jean Rouch et des *Nègres* de Jean Genet, imagine un jeu de simulacres entre les représentants noirs du pouvoir portugais, qui s'appellent eux-mêmes blancs, et des paysans qui demandent l'indépendance. Les habitants de Mueda, aujourd'hui, suivent la représentation sur la grand-place. Ironique, méchant, brechtien en diable, *Mueda, massacre et mort*, vieux de deux ans, mériterait une vraie sortie parisienne.

LOUIS MARCORELLES.

★ Informations : Maison de la culture d'Amiens. Tél. (22) 91-78-31.

Le cinéma se mourait dans les campagnes : trois salles à Aurillac, préfecture, une autre à Saint-Flour, sous-préfecture, et rien d'autre. Telle était la situation dans le Cantal en 1979, lorsque les animateurs des ciné-clubs aurillacois, tous très actifs, se rencontrèrent pour prolonger leur action au-delà des frontières de la ville. A vrai dire, la campagne est si proche que les chemins de la réflexion pouvaient difficilement les mener ailleurs.

Ainsi naquirent les Rencontres cinéma et monde rural, qui ont reçu en novembre 1982 la consécration de l'Unesco avec la tenue, parallèlement, du premier Festival international des films du monde rural. Cette sorte d'aboutissement embellit la vitrine, mais elle ne constitue pas l'essentiel. L'essentiel, en effet, réside dans le combat régionaliste (« Nous développons notre identité ici, sur place », souligne Mireille Lacombe, la présidente) contre la désertification culturelle.

L'enclavement est une réalité quotidienne dans un département éloigné des deux métropoles les plus proches : Clermont-Ferrand au nord, Toulouse au sud. La diffusion cinématographique continue d'en souffrir, mais les animateurs des Rencontres, stimulés en fin de compte par les difficultés, renversent de leur mieux la vapeur. Relayés dans les communes par des associations, ils

montent tout au long de l'année des circuits. Le mouvement ainsi engagé est également à l'origine de la création de salles à Saint-Flour et Mauriac.

Mireille Lacombe et ses amis ont rapidement semé des graines parce que leurs idées correspondaient à un besoin. Elles ont donc plu et trouvé de nombreux soutiens de la municipalité d'Aurillac jusqu'aux divers représentants du monde agricole. Les troisièmes Rencontres, organisées en novembre, ont permis, pendant neuf jours, de toucher huit mille spectateurs à Aurillac, et dans vingt communes où se sont déplacés des réalisateurs.

Mais les ruraux tiennent-ils à « voir du rural » sur grand écran ? « Eh bien ! détrompez vous, rétorque Mireille Lacombe. Ils aiment se voir quand on ne les fait pas passer pour des couillons ou des failus montant à Paris. Ils n'avaient jamais vu de films parlant vraiment d'eux. »

Le succès aidant, certains sont venus de la capitale pour tenter de le picorer. « Vous me trouvez 100 millions, je vous assure qu'on parlera partout des Rencontres, m'a même proposé quelqu'un qui n'a rien compris à notre action », raconte Mireille Lacombe, avant d'ajouter, non sans humour : « Vous voyez, on nous prend pour des ploucs. »

LLIBERT TARRAGO.

AMIENS

(REVUE DU CINÉMA Image et Son N°376. Oct. 1983)

FESTIVAL DES DIFFÉRENCES

Amiens est l'une de ces villes de province qui ne fait guère parler d'elle. Trop près de Paris, et vouée depuis le XIX^e siècle à l'industrie textile, elle n'a point de vocation touristique particulière. Mis à part sa cathédrale, de renommée mondiale, que l'on visite en un quart d'heure, le touriste ne s'arrête pas à Amiens.

Mais les choses sont en train de changer. On restaure admirablement le centre historique qui était devenu îlot insalubre de même que l'on renoue avec des traditions qui avaient disparu, comme par exemple le théâtre de marionnettes. Et, depuis deux ans se déroulent à Amiens les « Journées cinématographiques contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples », plus communément appelées « festival des différences ». Pendant une semaine, la ville est à l'écoute des autres. Des voix qui jusqu'à ce jour n'avaient pas pu se faire entendre parlent d'hommes qui vivent et travaillent ailleurs que dans la plaine picarde, mais qui n'en poursuivent pas moins les mêmes buts. Quand je dis une ville, je sous-estime l'impact de cette manifestation qui étale sa décentralisation sur trois départements ; faisant bénéficier de son travail vingt villes différentes. Ici on ne cultive pas le prestige, en se servant du cinéma comme sur un véhicule publicitaire. C'est plutôt le cinéma qui devient... véhicule d'idées. D'abord pour combattre des idéologies malsaines, puis pour faire naître un autre rapport entre les hommes de ce pays.

Cette année l'hommage qui était rendu au cinéma algérien à l'occasion de son 20^e anniversaire aura permis la rencontre de deux communautés. Vingt films qui motivèrent des débats auxquels ne pou-

vaient se soustraire les membres de cette importante délégation du cinéma algérien. Les questions ne manquaient pas, tant de la part des travailleurs immigrés que des Picards qui n'avaient jamais eu l'occasion de voir ces films. Amiens tente de pallier l'inconscience d'une distribution commerciale qui ne recherche dans l'exploitation cinématographique que le profit. Sans ces journées, *Le faussaire* n'aurait pas été distribué. C'est un exemple parmi tant d'autres.

Pour sa deuxième édition, les organisateurs de ces journées cinématographiques d'Amiens avaient créé une compétition de films récents se rapportant aux problèmes du racisme, et aux luttes de libération. Une tension qui ne semble pas être comprise par tout le monde. Une meilleure définition des critères permettrait, du moins pour les spectateurs peu habitués à ce genre de confrontation, d'y voir un peu plus clair. Reproche béni en regard des découvertes que pouvaient s'offrir les habitants d'Amiens. Près de cent films en une semaine, de quoi satisfaire les appétits cinéphiliques les plus féroces. Outre cet hommage au cinéma algérien, il y avait également des films indiens, une rétrospective René Vautier, qui depuis 1950, date de son premier film : *Afrique 50*, milite en faveur des colonisés, des spoliés, tout en revendiquant ce droit à la différence.

Amiens, devrait devenir, si les moyens lui sont donnés, le point de rencontre de toutes les différences, affirmées ou non. Un lieu où le dialogue deviendrait possible, effaçant à jamais ces rumeurs qui ternissent l'image fraternelle des hommes qui lut-

Robert GRELIER

SOMMAIRE

INTRODUCTION

- I Si le cinéma français d'animation a tout pour réussir...
 - A. C'est parce qu'il s'exerce sur des marchés variés.
 - 1) Long métrage
 - 2) Court métrage
 - 3) Film de commande
 - a) Film d'entreprise
 - b) Film publicitaire
 - 4) Film de télévision
 - B. C'est parce qu'il est servi par des techniciens de qualité.
- II Il faudrait pourtant lui permettre de s'épanouir
 - A. En assainissant les marchés
 - 1) Court métrage
 - 2) Film de commande
 - 3) Film de télévision
 - B. En améliorant les conditions d'exercice de leur profession par les techniciens.
 - 1) Reconnaissance des fonctions et protection des emplois
 - 2) Création d'emplois

CONCLUSION

POUR LA DIFFUSION
DU CINÉMA D'ANIMATION

Association française
pour la diffusion du Cinéma d'animation
21 rue de la Tour d'Auvergne
75009 PARIS
Tel: (1) 878.97.19

Introduction

Au cours des dix dernières années et en matière de films d'animation ont été mis en chantier en France 15 longs métrages (dont 6 seulement exploités), environ 200 courts métrages de fiction, une centaine de courts métrages de commande, quelques 250 films publicitaires.

L'animation française a été primée lors des deux derniers festivals d'Annecy (1979 et 1981), par le biais de certains de ses représentants à titre individuel mais aussi au titre de meilleure sélection nationale.

Or, l'animation française n'existe pas : rattachée au cinéma sous la tutelle du Ministère de la Culture et sous l'égide du C.N.C. (Centre National de la Cinématographie), elle est assimilée à tous égards (système d'aide à la production et qualifications professionnelles des techniciens) au cinéma de prises de vues réelles alors que sa spécificité est évidente; ses techniciens, hautement spécialisés, ne voient reconnaître leurs qualifications, voire même leur existence, par aucune des instances auxquelles ils peuvent avoir recours (A.N.P.E., ASSEDIC, organisme de prévoyance et de retraite...)

Si donc le cinéma français d'animation a tout pour réussir, encore faut-il lui permettre de s'épanouir : les initiatives privées et une intervention des pouvoirs publics devraient y contribuer.

I Si le cinéma français d'animation a tout pour réussir...

A) ...C'est parce qu'il s'exerce sur des marchés des plus variés d'une part...

1) Le film de long métrage.

On serait tenté de dire que le cinéma d'animation en long métrage se porte aussi bien ou aussi mal que le reste du cinéma français. D'autres bons esprits se sont penchés au chevet de ce dernier et l'on ne pourrait que répéter leurs conclusions. On dira seulement que dans le cadre du système d'aide à la production actuellement en vigueur (avances sur recettes et subsides du fond de création audio-visuelle), on ne voit pas le cinéma d'animation d'un bon oeil et qu'il y aurait intérêt à ce que les

professionnels du film d'animation - les vrais, ceux qui en vivent et qui le vivent plutôt que ceux qui le prêchent - soient représentés, même à titre consultatif, au sein des commissions et instances décisionnaires.

2) Le film de court métrage de fiction.

Lorsqu'on aborde ce sujet délicat, chacun y va de son couplet sur l'importance du court métrage en tant qu'"école" de réalisation, véhicule privilégié d'épanouissement des talents et autres banalités, assorti de quelques considérations sur les problèmes de diffusion.

Il semblerait qu'au sein des instances officielles tel le C.N.C., on ait décidé une fois pour toutes d'ignorer la spécificité du film d'animation : les aides à la production ont été distribuées avec une lenteur et un aveuglement tout bureaucratique qui font que dans tous les cas, le producteur devait faire l'avance de tous les frais de production : cela n'était pas pour encourager les producteurs, qui sont déjà rares, d'autant que les films sont de toute façon produits à perte.

Car la diffusion et la commercialisation des courts métrages se fait le long d'un parcours semé d'embûches : le "label", ce sacro-saint viatique du C.N.C., attribué à tort et à travers par une commission - une de plus - particulièrement dénué de discernement (des films primés dans les festivals se le voient refuser...)

Pour mémoire, rappelons que le système "complément de programme", acheté à bas prix par le producteur ou distributeur du long métrage en vue de récupérer 1% des recettes par le biais du Fonds de Soutien, est doublement vicié; d'une part le court métrage est acheté au rabais, d'autre part le "1%" récupéré par le producteur du long métrage n'est pas "ré-investi" dans la production de courts métrages mais bel et bien empoché par le producteur.

3) Les films de commande

Ce marché concerne à la fois les films d'entreprise, scientifiques, médicaux, pédagogiques, et les films publicitaires, pour le compte d'entreprises privées ou d'organismes institutionnels.

a) Les films d'entreprises.

Ce secteur est sans aucun doute le plus vaste et peut-être le plus prometteur pour le film d'animation. Monsieur Jacques Barrot, alors ministre de la Santé, déclarait en février 1981, lors de la présentation de la campagne de son ministère sur "la santé racontée aux enfants" : "Le dessin animé permet de présenter d'une manière agréable, amusante, les connaissances les plus sérieuses. C'est un langage familier du public... Je suis heureux de voir que la télévision a jugé nos petites leçons de santé suffisamment distrayantes pour les faire figurer dans ses programmes."

Nous autres, professionnels, aurions été encore plus heureux que cette vaste production de 38 épisodes de 5 minutes ait été fabriquée en France et non pas en Extrême-Orient, au vu et au su de toutes les parties concernées : Ministère de la Santé, Comité Français d'Éducation pour la Santé, et IFI.

Il nous paraît choquant que les "institutionnels", et il n'en manque pas en France..., ne soient pas tenus par un cahier des charges rigoureux les obligeant à faire produire leurs films en France.

b) Les films publicitaires

Là encore, certains messages publicitaires ou d'information émanant d'organismes institutionnels (ANPE, Comité Français d'Éducation pour la Santé...) sont produits hors France, et parfois même hors de la Communauté Européenne.

Quand on sait que les 3/4 des films publicitaires français en animation sont produits à l'étranger, et notamment en Angleterre, soit environ une cinquantaine de films par an pour un coût moyen de 120 000 FF. par film, on mesure la fuite de devises et de travail que représente cette pratique.

4) Le marché des télévisions.

Là encore, cet autre domaine est frappé par l'évasion du travail et des capitaux, surtout pour les séries de longue durée.

Les coûts pratiqués par les chaînes en matière d'achat de droit de passage à l'antenne sont ridiculement bas : entre 500 et 2 000 FF. la minute (or le prix moyen de production en matière de série est de l'ordre de 40 000 FF. la minute). Ces prix d'achat sont acceptables pour des producteurs étrangers américains, japonais, et allemands, qui ont déjà rentabilisé leurs séries dans leurs pays respectifs. Ils le sont difficilement pour un producteur français.

D'où la tentation pour ceux-ci d'entrer dans un système de co-production où l'on retrouve, outre des étrangers, les chaînes de télévision, qui entèrinent donc un système où toute fabrication française des films est amenée à disparaître.

Les quelques "grandes séries françaises", soit disant concurrentes des séries étrangères, annoncées à grand renfort de presse, sont en fait fabriquées à l'étranger, notamment en Extrême-Orient. Et pourtant elles sont conçues en France, où l'on a des idées...

B... C'est parce qu'il est servi par des techniciens de qualité, d'autre part.

Les techniciens du cinéma d'animation sont des gens hautement spécialisés.
-cf. en annexe A la liste des qualifications professionnelles
Il y a environ 500 professionnels en France, dont environ 150 qui "vivent" tant bien que mal de leur art. Les autres sont soit demandeurs d'emploi, soit pratiquent leur art pendant leurs loisirs.

La formation de ces techniciens est le plus souvent assez empirique; il existe des départements spécialisés dans certaines écoles de Beaux-Arts et d'Arts Décoratifs et un cycle de formation sous l'égide de la Chambre de Commerce de Paris. La formation "sur le tas" au sein des ateliers existants devient de plus en plus rare : les techniciens ont le plus souvent le statut d'"intermittent" du spectacle et ce vocable dit bien ce qu'il veut dire.

Ce sous-emploi se mesure aussi par le petit nombre de studios ou ateliers d'animation en exercice en France : une demi-douzaine d'ateliers constitués et structurés, plus quelques ateliers champignons derrière lesquels se cache un producteur - réalisateur - animateur - traceur-gouacheur - opérateur...

Et pourtant, il se produit des films, malgré cet état de fait déplorable cautionné, on l'a vu, par les pouvoirs publics. C'est dire qu'il est urgent de faire tout pour permettre au cinéma d'animation de s'épanouir pleinement.

II Il faut lui permettre de s'épanouir pleinement.

A... En assainissant le marché au sein duquel le film d'animation s'exerce.

1) Films de court-métrage

Il serait bon que soient recréées des conditions propices de diffusion des courts métrages : des initiatives comme la programmation de séances de 15/30 mm (à tarif adapté) aux heures creuses dans les cinémas des quartiers d'affaires sont à soutenir.

On souhaiterait qu'un système d'aide à la production soit spécifiquement créé pour le cinéma d'animation, car, répétons-le, on ne peut assimiler les conditions de production d'un film d'animation à un film de prise de vue réelle. Un système d'avance sur recettes serait économiquement plus dynamique que le réseau de subventions et aides actuellement en vigueur.

On souhaiterait aussi qu'un marché du film d'animation soit organisé périodiquement (avec le concours d'Unifrance, par exemple...)

2) Films de commande

Les organismes institutionnels sont gros consommateurs de films de commande (films éducatifs, informatifs, scientifiques, militaires, etc...)

Il serait nécessaire de sensibiliser plus encore ces organismes par une action d'information sur les possibilités innombrables des films d'animation (journées d'information auprès des professionnels, mise sur pied d'un programme itinérant d'une sélection de films, etc...)

Il serait également nécessaire d'obliger les organismes institutionnels à faire produire les films qu'ils commandent, en France.

Pour mémoire, rappelons que les messages publicitaires de l'A.N.P.E., ont été produits en Angleterre.

Les agences de publicité dont l'Etat est actionnaire pourraient aussi se faire rappeler à l'ordre, afin de faire produire leurs films de préférence en France.

3) Films de télévision

Il nous paraît opportun, en ces temps de réflexion et de réforme des structures, que les clauses des cahiers des charges des chaînes réglant le pourcentage de passage à l'antenne de séries et films étrangers soient appliquées aux séries et films d'animation.

Il serait bon aussi que tout soit mis en oeuvre pour que les projets de séries conçus en France soient réalisés et exécutés pour leur plus grande partie en France, en mettant sur pied, en concertation avec les professionnels, un système visant à juguler l'évasion du travail.

A l'heure où les développements technologiques de la communication télévisée (câbles, satellites, vidéo-disques, etc...) deviennent de plus en plus concrets, il serait souhaitable que les implications de l'animation dans ces techniques soient développées en France, si l'on ne veut pas être une fois de plus à la remorque des productions anglo-saxonnes.

Les quelques expériences mises sur pied en France depuis plusieurs années sont vouées à rester confidentielles faute de moyen et faute d'imagination. Une action concertée des fabricants et propriétaires "hardware" (commissariat à l'Energie Atomique, I.N.A., Thompson...) et des utilisateurs potentiels pourrait permettre de dépasser le stade des recherches expérimentales pour entrer dans celui des exploitations commerciales.

A titre indicatif, on peut signaler qu'un long métrage français va entrer en production en janvier 1982 au N.Y.I.T (New York Institut of Technology); ce centre expérimental américain, le plus avancé dans ce domaine, va donc donner le jour au premier long métrage d'animation assistée par ordinateur; là encore, c'est une production "française" qui viendra de loin.

B... En améliorant les conditions d'exercice de leur métier par les professionnels de l'animation.

Il nous paraît urgent que les qualifications spécifiques des techniciens du film d'animation soient reconnues par toutes les instances officielles dont ils relèvent : cartes professionnelles délivrées par le C.N.C., définition d'emplois reconnues par l'A.N.P.E., l'ASSEDIC, le GRISS...

Enfin, et plus généralement, il faudrait que soient favorisées les initiatives de création d'entreprises, que les entreprises existantes soient aidées en tenant compte non pas de leur taille (PME ou pas PME...) mais de leur objet, que les primes de chômage deviennent des primes à la création d'emplois (contrat d'emploi-formation notamment...)

Conclusion.

A l'heure où les pouvoirs publics affirment que le cinéma doit être un instrument plus actif d'expression de la culture française face à la concurrence étrangère, les souhaits et/ou revendications dont nous nous faisons l'écho paraissent particulièrement d'actualité. Si des mesures ne sont pas prises incessamment, le cinéma d'animation français restera artisanal, expérimental et confidentiel.

(CHARLIE HEBDO MENSUEL . JUIN 1977)

What's up doc?

L'animation, ça, c'est du sport !

Wattignies, à cinq kilomètres de Lille. Un peu en bordure du paterlin, le C.R.E.P.S. (Centre régional d'éducation physique et sportive), quelques bâtiments en préfabriqué semés au milieu de la verdure et des petits oiseaux.

Quand on vient traîner ses pompes dans cet établissement destiné à doter notre pays de vaillants athlètes, on croise des cohortes de jeunes gens au teint frais, chronomètre en sautoir, survête et tennis de rigueur. Et puis, soudain, on tombe sur une demi douzaine de quidams, l'œil glauque et la mine jaunâtre, qui traînent leurs savates en bâillant vers la cantine. Ces types, aussi déplacés ici qu'une crotte de chien sur la pelouse du Parc des Princes, sont les participants au stage de cinéma d'animation organisé par Allainmat, conseiller technique et pédagogique Jeunesse et Sports, ancien instit, mordu de cinéma et de dessin animé.

Jean Allainmat, la soixantaine débonnaire, une allure de M. Hulot un peu bedonnant, a réussi, depuis plus de dix ans, à mettre sur pied ces stages au sein d'une administration qui accorde plus facilement des crédits pour la construction d'un court de tennis que des subventions à un vieux fou inoffensif toqué de petits mickeys qui bougent.

Les anciens de ces stages ont formé le G.A.G. (Groupe d'animation graphique), qui est patronné par l'A.R.E.S.S.E. (Association régionale des éducateurs sportifs et socio-éducatifs). A ce titre, le G.A.G. reçoit quelques sous baptisés pompeusement subvention : 2 000 F pour un stage, ce qui ne fait pas gras quant on sait que la bobine de 30 m de pelloche couleur 16 mm coûte 100 F, le développement idem, et les celluloses soixante-dix centimes pièce. Vu une récente diminution des crédits, le prix de participation au stage a dû être augmenté (350 F tout compris, nourri-logé, pour le stage de Pâques ouvert aux débutants, 400 F pour celui de juillet, réservé à ceux qui en ont déjà fait

un). A la disposition des stagiaires, il y a quatre bancs-titres 16 mm, une douzaine de pupitres lumineux, un projo 16 mm double-bande, un magnétoscope pour repiquer des dessins animés à la télé et les repasser devant les mirettes éblouies des joyeux contribuables.

Les stages se déroulent en une dizaine de jours. Ils sont ouverts à quiconque a envie d'apprendre le B.A. BA de l'animation et de repartir avec un bout de pelloche sous le bras. Depuis 1965, c'est environ cent cinquante types, passionnés ou simplement curieux, qui ont tâté du banc-titre.

Cette année, début avril, ils étaient six à s'escrimer sur leurs pupitres lumineux pour pondre des petits crobards au kilo. Trois parigots, Nicolas, Philippe et Serge, dont deux ont eu connaissance du stage par « Charlie » (c'est Wolinski qui va être content), un dijonnais, Marc, un Hollandais, Harry, et une fille du coin, Martine. Nicolas, Philippe et Marc crobardent pour le pied, ou dans de petits canards. Serge fait de l'animation en amateur depuis quatre ou cinq ans, et a collaboré à un dessin animé (*L'Arlequin*) présenté aux R.I.C.A. l'année dernière. Il a aussi présenté deux projets, un au G.R.E.C., l'autre à l'Office de la Création, sans succès. Harry a réalisé quelques films en prise de vue réelle en 16 mm ; Martine, encore en terminale, espère rentrer dans une école de ciné.

En une semaine, ils ont réalisé chacun un ou deux bouts d'essai et un petit film d'une minute et demie en 16 mm. Le matériel a été conçu et construit par Allainmat, qui s'ingénie à démontrer qu'on peut réaliser des dessins animés avec un équipement relativement léger, et que nul n'est besoin des studios-usine de Burbanks pour réussir à chiader un petit film d'animation. L'imagination et l'humour sont là pour pallier aux manques de la technique :

« Regardez Disney, ronchonne Allainmat, l'arsenal de matériel qu'il déploie pour faire descendre un escalier à Cendrillon. C'est idiot ! Je préfère cent fois Bob Godfrey qui, avec trois fois rien d'animation, me fait crouler de rire ! »

Allainmat déteste le baratin dans l'enseignement. Sa méthode de stage est simple : le



Philippe Marchal La Vengeance de Jess Cargo

premier jour, un survol rapide de l'histoire et des techniques de l'animation, les rudiments de base, et puis, tout de suite, on passe à la pratique. Premier contact avec le mouvement animé, la bande de Zootrope, sur laquelle on dessine un cycle. Autrement dit, un mouvement en boucle ; par exemple, un type qui pioche : il abat sa pioche, la relève, l'abat à nouveau... Ce genre de truc permet d'économiser pas mal de dessins dans un D.A. Il suffit de dessiner la moitié du cycle, puis de repasser les dessins à l'envers, et roulez jeunesse !

Do it yourself !

Dès le lendemain, sans débander, on s'attaque à la réalisation d'un petit film. Allainmat est là pour donner un coup de pouce, corriger une erreur, conseiller, bref permettre au débutant de garder le cap vaille que vaille. C'est un peu la méthode qui, pour apprendre à nager à un mouflet, consiste à le balancer à la baille et à le laisser se débrouiller.

Allainmat part en guerre contre les écoles de cinéma qui abreuvent l'aspirant-réalisateur de discours lénifiants sur le signifiant signifié, et le lâchent sur le pavé au bout de quelques années d'études avec en tout et pour tout deux bobines de super 8 tournées de bric et de broc. Parlez-lui du cours d'animation par correspondance de l'ineffable Jean Image, vous le verrez rigoler doucement... Son stage s'adresse à tous ceux qui n'ont ni le temps ni les moyens ou l'envie de se taper deux ans d'école de ciné, mais qui aimeraient apprendre quelques trucs simples, et toucher à un banc-titre. De plus, le matériel cons-

truit par Allainmat est à la portée de n'importe quel bricoleur improvisé. Si vous possédez une caméra super 8 ou 16 équipée de l'image par image, il peut vous fournir les plans d'un banc-titre très honnête, d'un coût de construction d'environ 200 à 250 F (on peut commander - joindre 20 F pour les frais de reproduction, la liasse de plans, rédigée en langage clair, avec tous les schémas cotés... un vrai jeu d'enfant). Il faut bien s'enfoncer dans le crâne que le dessin animé n'est pas réservé à des studios hyperéquipés, avec une smala d'animateurs, de gouacheuses et de traceuses bossant à la chaîne. Chacun, dans son coin, à condition d'être un brin mordu et un tantinet toc-bombe, peut se concocter ses petits bonshommes qui cavalent tous seuls ! On doit ajouter que le matos de tonton Allainmat est mis gratuitement à la disposition de tous les anciens des stages du G.A.G. qui auraient une pile de celluloses chez eux et pas de caméra pour tourner.

De plus, le stage du G.A.G. a permis à certains de « passer la rampe ». C'est là que Francis Masse et Bernard Palacios ont réalisé leur premier film : *Le Cagouince migrateur*. Depuis Masse a fait du chemin, ce petit, et Palacios a obtenu un prix à Annecy 75 pour son *Oiseau de nuit*. Deux Hollandais, Ronal Raaymakers et Nico Reus sont devenus professionnels dans leurs pays. Phil y a tourné une éjaculation précoce de *Tragique destin* avec Riri le spermato, depuis produit par Cinématon.

Deux programmes des films de stagiaires ont été envoyés au B.I.L.I.F.A. (Bureau international de liaison et d'information du film d'animation, à vos sou-



haits) et se baladent un peu partout. Quatre courts métrages (*La Branche*, de Marie-Christine Campana, 14 Juillet, des R.I.F.J. de Grenoble, *La Bonne femme et le Dragon*, de Laurent, huit ans, et *Dare-Dare* d'Emanuel Cambier) ont été achetés par FR3 Nord-Picardie, et passent dans les émissions des télé régionales. Enfin, tous ces petits mickeys balbutiants et prometteurs sont projetés dans un tas de manifestations très bien et très chic (Annecy, ministère de l'Environnement, musée d'Art moderne de Paris...).

Alors, nom d'là, si vous ne jurez que par les noms vénérés de Tex Avery, Max Fleischer et MacLaren, si vous rêvez de voir vos minables petits dessins bêtement statiques se mettre à se tortiller sur une feuille de papier machine, si vous voulez briller en société, si vous désirez impressionner vos amis et emballer la petite nana de l'appartement B à tel point qu'elle en oublie que vous repoussez du goulot comme une horde de hyènes, une seule adresse : Allainmat Jean, C.T.P., D.R.J.S.L. - 7, rue de Thionville - 59003 Lille.

Voilà, that's all folks, les gnares.

Rivoire et Carret

Déclaration de Jack Lang, ministre de la Culture.. RECONNAITRE LE COURT METRAGE

Le deuxième thème qu'inspire la visite d'aujourd'hui, est relatif au Court Métrage. Ici, il faut le dire, il y a beaucoup à faire. Il y a beaucoup à faire et en même temps le passé glorieux de Court Métrage devrait inviter à être un peu plus audacieux que nous sommes. Et je n'apprendrai pas à ceux qui sont ici et qui connaissent admirablement l'histoire du Cinéma, ce qu'ont été les heures glorieuses du Court Métrage ; puisqu'on évoquait Alain Resnais, nous savons de quelle manière Alain Resnais a illustré le genre à travers "Nuits et brouillards", "Guernica", "Van Gogh", et tant d'autres oeuvres remarquables.

Je crois que le moment est venu de reconnaître le Court Métrage comme un art à part entière, en ne lui réservant plus comme c'est trop souvent le cas, une place de strapontin ici ou là, à la télévision ou dans les salles de cinémas. Les Rencontres d'Epinais qui fêtent leur 10^e anniversaire, je crois, témoignent de cette vitalité ; le Congrès des diffuseurs de Court Métrage, organisé par les Rencontres d'Epinais, permettra, je l'espère, d'apporter des solutions nouvelles. Parmi les solutions déjà décidées par le gouvernement, il y a la mise en place toute récente de l'Agence pour la Diffusion du Court Métrage. Cette agence a commencé à se mettre en place sous la pulsion de François ODE, et Daniel Y. YANNECK. J'observe que la demande pour les Courts Métrages, quoi qu'en disent les esprits moroses, tend à augmenter et que, attirée par la très grande diversité des genres traités, histoires courtes, documentaires, essais de fiction, on assiste à une multiplication des demandes ; de même apparaissent de nouveaux diffuseurs à côté de diffuseurs traditionnels, salles d'art et d'essais, animateurs de cinéclubs et de maisons de jeunes. Mais l'avenir du Court Métrage n'est pas seulement cela. C'est aussi, je le répète, une reconnaissance pleine et entière de sa place non pas comme film de complément méritant simplement une aide complémentaire, mais comme un genre et un genre en lui-même. Ce qui suppose que le Ministère accentue l'effort financier, ce qui suppose que l'Agence pour la diffusion du Court Métrage continue à se développer, cette année elle a assuré la diffusion de 345 films. Qu'elle aille de l'avant et elle sera encouragée.

.. à Epinais Seine le 19 novembre 1982.

DES MESURES SERONT PRISES

Cela suppose aussi un certain nombre de règles, ou plutôt de respect de règles malheureusement trop peu respectées. Je pense notamment aux chaînes de la télévision et nous allons inscrire dans le Cahier des charges de l'année prochaine des règles beaucoup plus précises, beaucoup plus impératives à l'égard des chaînes en les habituant à diffuser plus largement les courts métrages. Mais je pense aussi aux mesures immédiates que Monsieur le Directeur Général du Centre National du Cinéma a engagées. Je lui ai demandé de prendre toutes les mesures de sanction prévues par les articles 13 et 18 du Code de l'Industrie de la Cinématographie. Au cas, et quand je dis au cas, ce n'est pas une hypothèse d'école, je l'ai fait constater, et les preuves existent, et, malheureusement, elles ne manquent pas, de cas où des exploitants déclarent sur leurs bordereaux la diffusion de court métrage, qui en fait sont restés sur leurs étagères. Des constats existent, il n'est pas normal que l'on réclame là encore de bénéficiaire du fonds de soutien du cinéma, si, le passage de films auxquels il donne droit n'est pas effectivement réalisé. De même qu'il n'est pas normal que pleine place soit accordée à la publicité sans que pour autant le Court Métrage dans les salles de cinémas retrouve enfin sa juste place. C'est pourquoi, je le répète, des mesures seront prises ; j'espère qu'elles ne seront pas prises, si ma voix est entendue, pour que la loi soit respectée (ce n'est pas la loi que nous allons fabriquer, c'est une loi qui est fort ancienne) par les producteurs de cinémas et les exploitants de cinémas qui, j'en suis convaincu, dans leur immense majorité, sont prêts à donner au Court Métrage la place qui lui revient.

LE COURT METRAGE A GAGNY - 6 Mai. 14 Juin 1981.

Le court-métrage français est vivace.

QUI SE SOUCIE DE DIFFUSION ?

A Prades, Hyères, Grenoble, Lyon, Epinay, Saint-Clément, Clermont-Ferrand, Lille, Rouen, Annecy, etc... des manifestations sont consacrées toutes ou en partie aux courts-métrages. Leur succès provient d'un public large et diversifié. Le retentissement du C.M. en tant que véhicule de création est indiscutable.

Mais au-delà de ces initiatives ponctuelles ?

QUI ORGANISE LA DISPARITION DU COURT-METRAGE EN FRANCE ?

- Les distributeurs ? Leur prospection se limite à quelques films très courts, divertissants, anodins, bon marché. Prudence et conformisme ne sont pas (même en marketing) des signes de dynamisme.
- Les exploitants ? Certains cinémas projettent les avant-programmes qu'on leur fournit ; la plupart se demandent quel intérêt ils ont à le faire. Le bon sens des commerçants a quelque chose de désespérant.
- Le C.M.C. ? Une nouvelle réglementation permet aux organismes fortunés de louer l'espace des "premières parties" au détriment du court-métrage. Désormais, pour être vu, il faut payer.
- Le Ministre ? Il encourage le court-métrage de ses vœux. Mais son budget est tel, qu'actuellement la subvention est refusée à 19 projets sur 20. Les prix à la qualité sont limités à 50 par an.
- La télévision ? Elle poursuit ou amorce un effort de diffusion. Mais le sauvetage de la Création Cinématographique n'est pas sa vocation. Ni son genre : petits créneaux, petite prix.
- Les critiques ? Certains journalistes voudraient bien parler des courts-métrages mais ils n'arrivent pas à les voir... La presse rapporte les événements, elle ne sait plus qu'en dire. Encore moins les ressusciter...

POUR LA LIBRE

CIRCULATION

DES COURTS METRAGES

(CINEMA / PUBLIC

N° 01. Decembre 1982)

A l'occasion des rencontres d'Epinay, CINEMA/PUBLIC a fait connaître sa position sur le court métrage dans les termes suivants :

CINEMA/PUBLIC se réjouit de la création de l'Agence du Court Métrage et souhaite qu'elle dispose de tous les moyens nécessaires à l'accomplissement de ses diverses missions.

CINEMA/PUBLIC a noté avec satisfaction que des aides financières accrues étaient prévues au budget 1983 de la Culture pour la création de courts métrages d'auteur.

CINEMA/PUBLIC, toutefois, souhaite que ces premières mesures débouchent rapidement sur la diffusion la plus large des films réalisés grâce à leur mise en œuvre.

En effet, les salles municipales, paramunicipales ou associatives déplorent les compléments de programme actuellement imposés par les distributeurs en raison de leur médiocrité ou de leur caractère publicitaire, et revendiquent la possibilité d'assurer à leurs

publics une programmation et une information de qualité lorsqu'il s'agit du court métrage.

C'est pourquoi, CINEMA/PUBLIC est convaincu d'exprimer la volonté de l'immense majorité de ces salles en réclamant une refonte de la législation leur permettant sans majoration des frais de location :

— de programmer le ou les courts métrages de leur choix, en première partie ou en séances spéciales ;

— de disposer des moyens d'information et de promotion comparables à ceux des longs métrages.

CINEMA/PUBLIC est prêt, en concertation avec les créateurs, producteurs et distributeurs, avec l'Agence du Court Métrage et le Centre National de la Cinématographie, à rechercher les mesures administratives et réglementaires permettant aux réformes engagées d'aboutir au plus vite à l'épanouissement de ce moyen d'expression cinématographique majeur qu'est le court métrage, par la reconquête du public qu'il n'aurait jamais dû perdre.

La place du tiers-secteur

Texte de présentation
et sommaire

de GAZETTE
CINÉM'ACTION
(Supplément n°1
au n°20 de CinémAction)

En cette cinquième année d'existence, *CinémAction*, après avoir publié plus de vingt numéros sur les thèmes les plus divers (soit quelque cinq mille pages), avec le concours de mille cinq cents collaborateurs, diversifie encore sa démarche : nous allons en effet publier, encarté dans chaque numéro mais aussi en tiré à part, un supplément de seize pages, ou comme cette fois, de trente-deux pages.

Sous le titre de *CinémAction-Gazette*, nous fournirons tous les trois mois des informations et des analyses sur les films qui sont diffusés dans ce que l'on pourrait appeler « le tiers-secteur ». C'est-à-dire sur tous ces films qui circulent de façon « sauvage », dans « la nature », en dehors du circuit commercial et en dehors de celui des ciné-clubs traditionnels (bien qu'ils soient aussi diffusés, dans certains cas, par ces deux circuits).

Selon des chiffres récemment publiés dans le bulletin du C.N.C., on comptabiliserait, outre quatre milliards de spectateurs pour les films de cinéma programmés à la télévision :

- 180 millions de spectateurs pour les films programmés en salles,
- un million et demi de spectateurs dans les huit fédérations de ciné-clubs.

Qu'on l'appelle comme on voudra, le « tiers-secteur » s'est progressivement imposé à côté des autres circuits depuis 1968, en France comme dans tous les pays industrialisés. Il est très divers puisqu'il comprend aussi bien la cinémathèque du ministère de l'Agriculture (cinq millions de spectateurs) que le Centre Pompidou, l'I.N.A.-Diffusion, des organismes comme Inter Service Migrants et la Médiathèque des Trois Mondes, ou des collectifs

d'origine militante comme Iskra, Le Grain de sable et les Films du Village, sans oublier les coopératives de cinéma différent/expérimental. A eux tous, ces quinze offices attirent plusieurs millions de spectateurs chaque année (1).

Or, curieusement, au regard de la loi, ils n'existent pas ! L'heure n'est-elle pas venue de reconnaître l'existence et de légitimer l'action de cet espace socio-culturel qui a le mérite de conjuguer l'amour du cinéma et la prise en compte des réalités quotidiennes des gens ?

La logique du fonctionnement de ce circuit, fort hétérogène mais qui doit absolument le rester, ne peut se ramener ni s'identifier à celle du circuit commercial ni à celle des fédérations de ciné-clubs car tout en programmant (contrairement à ce que des esprits mal informés croient parfois à tort), de bons films, ils attirent essentiellement des publics, très différenciés et fragmentés, *motivés par des thèmes*. Ce qui veut dire que si, globalement, ce tiers-secteur progresse, il est traversé de mouvements incessants vers le haut et vers le bas. Il suffit de consulter les cahiers de locations des groupes pour vérifier que selon les époques c'est la question nucléaire, la question féminine, le tiers monde, le monde ouvrier, etc., ainsi de suite, qui dominent dans les préoccupations des utilisateurs.

(1) Nous n'avons pas eu l'ambition cette fois de répertorier tous les organismes concernés. Nous n'avons retenu que les parisiens les plus importants. Dans un autre numéro, nous parlerons des autres, notamment en régions. Rappelons que notre précédente livraison (18 19), « Images d'en France », traitait de la création audiovisuelle dans celles-ci.

Aucune revue de cinéma ne rend compte systématiquement de la vie de ce circuit : *CinémAction* a donc décidé de prendre en compte l'information dans ce domaine sous la forme de ce *CinémAction-Gazette* trimestriel. De même qu'en 1945, il a fallu imposer la reconnaissance du mouvement ciné-club qui a tant fait pour la formation cinématographique d'un public cultivé (et qui a débouché aussi sur la création des salles d'art et d'essai), l'heure nous paraît venue, aujourd'hui, de réclamer la reconnaissance d'un statut de liberté pour le tiers-secteur, qui accomplit depuis dix ans et plus un travail de formation culturelle, audiovisuelle et sociale de première importance.

On s'étonne que les rapports Moinot et Bredin ne l'aient mentionné qu'en une ligne.

D'autant qu'en sus de ses multiples fonctions, ce tiers-secteur a aussi eu le mérite d'ouvrir le cinéma français en général à de nouveaux horizons. Un critique du *Monde* ne soulignait-il pas récemment que « les scénarios de nombreux films semblaient aujourd'hui sortis de la lecture des journaux » ? Ce n'était guère le cas du cinéma français avant 68. Grâce à qui ?

Enfin à l'ère de l'audiovisuel, n'est-il pas temps de s'apercevoir, selon le mot de Michel Duvigneau, que le cinéma, comme l'écrit, a plusieurs fonctions : romanesque sans doute mais aussi journalistique ?

L'art n'étant l'apanage d'aucune.

Guy Hennebelle

DIS-MOI: COMMENT TU T'APPELLES ?

A nos yeux le « tiers secteur » comprend toutes ces formes de cinéma que l'on appelle ou que l'on a appelées, selon les époques :

- militant (selon Cinélutte et d'autres),
- d'intervention sociale (selon Rennes, les Portugais et les Québécois),
- politique, d'action politique (selon Grain de sable),
- d'offensive sociale (selon Ignacio Ramonet in Le Monde Diplomatique, qui l'a aussi appelé « d'avant-gauche »),
- « de terrain » (selon Serge Toubiana, in Libération),
- scientifique populaire (selon la C.N.R.S.),
- de rupture (selon Ecran),
- de communication sociale (selon la Fédération de l'Audiovisuel Indépendant et le ministère de l'Agriculture),
- indépendant (selon la F.A.I.),
- sociologique et ethnographique (selon Beaubourg),
- du réel (selon Beaubourg encore),
- d'agitation (selon Sans frontières),
- d'innovation sociale (selon le C.C.I.),
- films-documents (selon l'U.F.O.L.E.I.S. et Jean Vigo).

Ainsi que les différentes formes de cinéma différent et expérimental.

On reste libre d'inventer d'autres dénominations ! Peu importe le flacon... dit le proverbe.

- La place du tiers-secteur, par Guy Hennebelle	2	- Forum Films, par Gabriel Auer	18
- La cinémathèque de l'Agriculture, par Michel Duvigneau	4	- La Médiathèque des Trois Mondes, par Dominique Sentilhes	20
- Iskra, par Claude Veuille et Claire Kirby	6	- L'Une Films, par Hélène Bourgault	22
- Grain de sable, par Jean-Michel Carré	8	- Le Centre Pompidou, par Roger Caracache et Abraham Segal	24
- Le Bureau de Diffusion sur les handicaps, par Jacques-Daniel Vernon	10	- L'I.N.A.-Diffusion, par Danièle Chantereau	26
- Les Films du Village, par Agnès Guérin	12	- La Paris Film Coop, par Prosper Hillaret	28
- Inter Service Migrants, par Dominique Sentilhes	14	- Le Collectif Jeune Cinéma, par Claude Brunel	29
- La cinémathèque de la Coopération, par Danielle Cazenave	16	- Le C.N.R.S. audiovisuel, par Jean-Michel Arnold	30

La piece du tiers-ecart

par M. de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

Le tiers-ecart est une piece de ...

3. LES INTERVENANTS POUR LE CINEMA

Combien de personnes et d'institutions interviennent dans les activités cinématographiques en France? Il est impossible de le déterminer. Dans quel sens s'exercent les actions des uns et des autres on peut essayer de s'en faire une idée. Pour cela, nous grouperons les intervenants pour le cinéma en trois grands groupes :

- les professionnels proprement dits, producteurs, réalisateurs, acteurs, techniciens, distributeurs et exploitants avec leurs syndicats, associations et fédérations.
- les intervenants publics et plus particulièrement l'Etat et les collectivités locales avec la décentralisation commencée.
- les intervenants de statut associatif à but culturel et d'éducation populaire.

Nous nous attarderons peu sur le rôle de la profession, déjà évoqué largement dans les pages qui précèdent et nous insisterons plus particulièrement sur le rôle des intervenants publics et associatifs.

3.1. - LA PROFESSION CINEMATOGRAPHIQUE

Si l'on est assez mal renseigné sur le cinéma non commercial, puisque l'on estime que la fréquentation réelle des ciné-clubs représente environ le double des entrées réellement déclarées et si on connaît mal ce que l'on a appelé le tiers secteur, nous avons par le Centre National de la Cinématographie des statistiques assez complètes sur le secteur commercial qui coïncide assez bien avec "la profession" au sens où nous l'entendons dans ce chapitre.

Rappelons d'abord quelques chiffres avant de voir ce qu'ils recouvrent

La production en France en 1981 :

Films	: 231 longs métrages agréés pour le soutien financier 474 courts métrages
Producteurs	: 688 sociétés autorisées, dont 192 actives pour le long métrage 1.433 autorisées, dont 219 actives en 1981 pour le court métrage.
Coûts	: Pour les longs métrages produits en 1981, coût global de production : 1.038 millions de francs.

Réalisateurs : 133 ont réalisé des longs métrages (953 ont une carte professionnelle de réalisateur)
369 ont réalisé des courts métrages (1.077 ont une carte professionnelle).

La distribution : Pour 1981, 190 entreprises de distribution sont actives sur 271 autorisées.

Leur chiffre d'affaires : 1.346 millions de francs (ce chiffre ne s'ajoute pas aux coûts de production, il contribue au contraire à les couvrir).

L'exploitation : En 1981 : 4.572 salles pour le format standard avec une recette de 3.446 millions de francs (y compris T.V.A., taxe spéciale additionnelle et timbre d'enregistrement).

C'est ce dernier chiffre qui est le plus significatif, il comprend la valeur ajoutée de tous les stades de l'activité. Il représente pour 1981, moins de 2 millièmes de la consommation globale des ménages. Les français dépensent deux fois plus pour le loto et sept fois plus pour les courses de chevaux.

La production est peu concentrée en France, mais son financement est assuré seulement par trois pools bancaires spécialisés. Rappelons que la distribution en France est relativement concentrée et que de grandes sociétés ont intégré les trois fonctions de production, de distribution et d'exploitation. Il en est ainsi du Groupement d'Intérêt Economique Gaumont/ Pathé/ Fox. Les salles sont contrôlées directement pour la moitié d'entr'elles par les grands groupes U.G.C. (environ 700 salles) Gaumont Pathé (environ 600 salles) et Parafrance (150 salles) et les autres salles, dites indépendantes sont contrôlées indirectement pour un bon nombre par le biais de la distribution et de la programmation faites par les grands circuits. De plus, les salles dépendant des grands circuits sont souvent les mieux placées géographiquement. Un article paru dans Le Monde du 22 mai 1979 sous la signature de Dominique Pouchin, indique que Gaumont Pathé, avec 580 salles disposait de 20 % du parc français mais réalisait 30 % des entrées et 40 % des recettes !.

Par ailleurs, producteurs, réalisateurs, distributeurs, exploitants, salles d'Art et Essai ont leurs associations reconnues par les pouvoirs publics et consultées par le Centre National de la Cinématographie.

Les grands circuits et les exploitants indépendants ont certes une optique de profit. Ils ont fait sur les dernières années un très gros effort de modernisation des salles, grâce en particulier à l'aide provenant de la taxe spéciale additionnelle. Une grande société comme Gaumont prend parfois le risque de diffuser des films qui ne cèdent pas à la facilité. Il y a aussi des indépendants qui mènent une politique de programmation exigeante et courageuse : on connaît les salles Action

à Paris, il y en a d'autres et aussi en Province (Angers, Douarnenez, etc...)

Enfin, des salles proprement commerciales et à but lucratif se trouvent regroupées avec des salles à gestion associative, par exemple au sein de la SOREDIC dans l'Ouest de la France. Le souci de gestion efficace des unes peut se trouver influencé par l'esprit désintéressé des autres.

3.2. - LES INTERVENANTS PUBLICS

La situation de la profession cinématographique en France serait certainement différente si le pays n'était pas en régime libéral et si la politique de l'Etat n'avait pas misé et ne misait pas encore essentiellement sur le développement du secteur privé à but lucratif. Il en va autrement dans les pays de l'Est où le cinéma est traité comme un service public et les réalisateurs, techniciens et acteurs comme des fonctionnaires (voir à ce sujet un Dossier documentaire de l'Institut National de la Communication Audiovisuelle, n°10 de la série Problèmes audiovisuels, daté de novembre-décembre 1982 et intitulé "L'Argent du Cinéma": Quelques pages sont consacrées à l'U.R.S.S. et à la Hongrie.)

Les orientations de l'Etat en matière de politique du cinéma avec priorité au secteur privé et refus d'un "double secteur" vont relativement à l'encontre de la tendance de certaines communes à intervenir directement dans la diffusion du cinéma là où le secteur privé à but lucratif s'est révélé défaillant.

L'Etat et le cinéma

Le fait de miser sur l'exercice libéral de la profession n'empêche pas l'Etat d'intervenir de façon très importante concernant les activités cinématographiques par des mesures réglementaires (conditions d'agrément des films, interdiction des privilèges et monopoles, encadrement des tarifs, statut du cinéma non commercial), fiscales (taux de TVA), financières (TSA obligatoire, soutiens automatiques ou selectifs, garanties bancaires) interventions directes (Festival de Cannes, conservation des films).

Le Ministère le plus directement concerné est celui de la Culture, dont dépend le Centre National de la Cinématographie avec son Service des Archives du Film. D'autres ministères s'intéressent au cinéma : Ministère de la Communication, de l'Education Nationale, de la Jeunesse, des Sports et du Temps Libre, de l'Agriculture, des Affaires Extérieures, de la Coopération, pour citer les principaux.

L'action de l'Etat passe par diverses instances officielles et associations reconnues dont certaines sont de création toute récente. En plus de la Commission d'avances sur recettes, de la Commission des subventions aux courts métrages, de l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai, de la Cinémathèque, se mettent en place un médiateur, une commission de programmation, une agence pour le développement régional du cinéma, un Conseil National de la Cinématographie. Un institut de financement du cinéma et des industries culturelles est en projet.

Nous renvoyons pour des informations plus complètes au Rapport de la Commission Bredin, demandé par le gouvernement (voir présentation résumée p 186) à la Conférence de Presse du Ministre de la Culture du 11 Janvier 1983 (voir extraits p.188) au budget de l'Etat pour 1983 (voir page 201) et à la loi du 29 Juillet 1982 sur la communication audio-visuelle (titre V sur la diffusion des oeuvres cinématographiques) p. 202

Les collectivités locales et le cinéma

Tant en milieu rural que dans les villes et en particulier dans les banlieues de grandes agglomérations il s'est trouvé un nombre croissant de municipalités pour maintenir ou rétablir la présence du cinéma dans les communes. Il ne pouvait s'agir de mesures très générales mais toujours d'interventions très concrètes et très directes : achat d'un local ou d'un bail commercial, travaux de modernisation, achat d'équipement technique, aides en personnel, en prestations, en crédits.

Nous avons déjà soulevé certains des problèmes que soulève cette intervention de collectivités publiques sur des fonds publics, en particulier en matière d'exigence culturelle dans les choix de programmation. Autre problème : qui décidera de la programmation ? Au pays de Montesquieu l'opinion se méfie de tout pouvoir et craint tout risque d'ingérence politique dans l'action culturelle. La solution habituellement adoptée dans les salles subventionnées est la remise de la gestion à une association. En définitive, ceux qui décident de la programmation sont le plus souvent des animateurs qualifiés en dialogue, au mieux, avec une commission de gens intéressés qu'ils consultent.

Que peut-on faire de mieux ? N'est-ce pas une certaine façon de faire fonctionner un service d'intérêt public ?

Autre problème : les exploitants de salles commerciales à but lucratif se disent parfois concurrencés de façon déloyale par les salles subventionnées (voir page 203) Nous avons déjà envisagé plus haut (p.19) les conditions d'une certaine complémentarité quand il y a coexistence dans un même secteur géographique.

Un bon nombre de salles "municipales" puisqu'on les appelle parfois ainsi, se sont regroupées au sein de l'Association Cinéma/Public (voir plus haut page.50) et avec leur action apparaît l'idée d'un cinéma-service-public répondant à une visée sociale et culturelle et

s'articulant sur un secteur de production de même inspiration. On trouvera l'illustration de cette orientation dans les textes reproduits page 206. Cinéma/Public édite un bulletin qui en est à son numéro 3.

L'action législative et administrative de décentralisation inaugurée par la loi du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions ne peut qu'inciter les communes à prendre des initiatives en tous domaines, même si les transferts de compétences et de moyens correspondants n'ont pas encore touché le domaine du culturel.

Au niveau des régions, se mettent en place des centres de création cinématographique (Fiche n°6 de la conférence de Presse du Ministre de la Culture le 11 Janvier 1983). Il en est ainsi en région parisienne à Nanterre, au centre méditerranéen de Vitrolles, à la Maison du Cinéma et de l'audio-visuel de Grenoble, à l'Unité Cinéma de Normandie au Havre, aux Ateliers cinématographiques Sirventés à Villemur sur Tarn et à l'Atelier Bretagne à Quimper. Dans les contrats régionaux passés avec le Ministère de la Culture, souvent une place est faite à l'audio-visuel et au soutien de la diffusion cinématographique (voir page 207). Enfin, autour des stations régionales de Télévision et des conseils régionaux de l'audio-visuel des initiatives pour le cinéma se manifestent. Cela intéresse particulièrement le secteur associatif dont il nous reste à traiter maintenant.

— INDICATION BIBLIOGRAPHIQUE —

lettre d'information
du ministère de la culture
numéro spécial n° 4
1983

le dossier du mois

la nouvelle politique du cinéma

sommaire

concurrence et pluralisme pages

- Les groupements et ententes de programmation 2
- Le médiateur et le code de concurrence loyale 2
- L'Institut du financement du cinéma et des industries culturelles 3
- L'orientation du soutien financier 3

création, formation et recherche

- La création cinématographique 4
- La décentralisation de la création cinématographique et audiovisuelle 6
- Les rapports du cinéma avec la télévision et les nouvelles techniques de l'audiovisuel 6
- Un programme de recherche cinéma/audiovisuel 7
- Les industries techniques 8
- L'enseignement du cinéma et la formation aux arts et aux techniques audiovisuels 9

les salles et le public

- Création et rénovation des salles : l'Agence pour le développement régional du cinéma 9
- La diffusion en profondeur du film 10
- La politique d'animation cinématographique 11

le patrimoine cinématographique

- Le programme de restauration et de communication du patrimoine cinématographique 13
- La Cinémathèque Française 14

la place du cinéma français dans le monde

- Les relations extérieures du cinéma français 14
- Le développement de l'exportation du film français 15

le conseil national de la cinématographie

- 16

annexes

- 17

le public du cinéma en 1982

- 18

adresses utiles

- 20

à travers la presse

- 20

Directeur de la publication : Jacques Sallois.
Rédaction : Service de presse et d'information, Ministère de la Culture, 3, rue de Valois, 75001 Paris, tél. : 296-10-40
Imprimerie du Ministère de la Culture. Numéro de commission paritaire : 1290 AD. Le numéro : 2 francs

LE RAPPORT BREDIN SUR LE CINÉMA

Une ouverture internationale

(Le Monde 10 Novembre 1981)

Le rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma, confiée au mois de juillet à M. Jean-Denis Bredin (rapporteur, M. André-Marc Delocque-Fourcaud), a été remis à M. Jack Lang, ministre de la culture, le 3 novembre. Il devait être rendu public ce lundi 9 novembre.

Le cinéma, l'industrie cinématographique, ont toujours reflété en mineur les contradictions d'un pays donné. Que la France passe brusquement d'une politique « libérale » à une politique « socialiste » ne peut manquer d'avoir des effets durables sur l'évolution de notre cinéma sans que pour autant les règles du jeu soient bouleversées.

La préoccupation majeure de ceux qui, dès 1948, ont travaillé à définir une politique de défense du cinéma français a consisté à protéger notre industrie de la colonisation américaine, sans pour cela tomber dans les excès de prise en charge totale

du cinéma par l'Etat, telle qu'on la vit se développer à partir de la glaciation politique survenue à la même époque dans les démocraties populaires et le contrôle idéologique qui s'en est ensuivi.

Le rapport Bredin confirme l'extrême prudence avec laquelle, dans la mouvance socialiste, on s'attache à maintenir les apparences du libéralisme économique, tout en s'efforçant d'introduire des règles minimales de moralité dans la conduite des affaires.

Le risque de dérapage, manifeste dans certains aspects de la nouvelle politique économique française, pourrait s'annuler pour ce qui concerne le cinéma, dans la mesure où, en multipliant les initiatives, en ouvrant les canaux à la créativité, en offrant les moyens d'une plus large diversification dans la production et la diffusion, c'est le cinéma au sens le plus large, le cinéma sous tous ses aspects, avec toutes ses virtualités, qui pourrait connaître en France un nouvel essor.

La mesure la plus radicale proposée par le rapport Bredin — sur laquelle un consensus semble déjà exister — est évidemment la dissolution du groupement d'intérêt économique Gaumont-Pathé. La commission de la concurrence qui, comme son nom l'indique, a pour mission de dénoncer les ententes abusives, reconnaissait, en 1979, qu'« il constituait manifestement une entente », pour aussitôt ajouter qu'« il jouait un rôle directeur dans la production cinématographique, ce qui incitait à ne pas freiner son dynamisme ». Cette situation est aujourd'hui dénoncée. Gaumont continuerait à exister en tant que société de production et de diffusion de films, Pathé se déciderait peut-être à entrer dans la véritable concurrence et à se lancer à nouveau dans la production de films.

Demander aux Américains, comme le fait le rapport, de distribuer, voire de produire des films français, n'a en soi rien de révolutionnaire. Les Artistes associés en leur temps financèrent un film aussi important que *Muriel* d'Alain Resnais, pour citer le cas le plus exemplaire. L'échec des majors américains dans leur rapport avec notre cinéma est venu en bonne partie de leur incapacité de diffuser ces productions françaises à travers le monde. Mais le problème dépasse largement le seul cas français, car il ne saurait s'agir de remplacer un impérialisme culturel par un autre, l'américain par le français, même si le rapport est de dix contre un en notre défaveur.

Que le cinéma français occupe en priorité le terrain en France, rien de plus normal. Que la culture cinématographique connaisse aujourd'hui chez nous un développement fabuleux, c'est l'évidence même. Cela n'a même plus rien à voir avec Gaumont ou Pathé ou U.G.G. La France, qui a marqué tant de points dans l'élargissement de la curiosité du public, du moins du jeune public, a des responsabilités vis-à-vis des autres cinémas. Leurs films sortent mal, encore très mal, sur nos écrans, surtout quand ils diffèrent trop des modèles français, italien ou américain. Ils ne sont l'objet d'aucune promotion véritable aux Etats-Unis même, malgré le rôle joué par la diffusion universitale.

La France peut faire coup double, en empiétant sur l'exclusivité mondiale, aujourd'hui évidente, du cinéma américain dans les pays dits libres. Introduisant d'autres cultures, d'autres langues, montrant l'intérêt et la nécessité d'aller découvrir ce qui se fait à Rio, Montréal, Helsinki, Calcutta, il conforterait par son exemple la vocation universelle du cinéma, tout en servant les intérêts de la culture française, en révélant une façon française de s'ouvrir au monde.

Il est significatif que la commission d'aide aux films difficiles, dont il est question dans le rapport Bredin, ait été conçue, à l'origine, en pensant aux productions étrangères.

Cinéma de recherche français et cinémas d'outre-frontières peuvent marcher la main dans la main, collaborer étroitement au renouvellement de la carte du cinéma mondial. Cette démarche suppose la mise en œuvre d'une autre politique de l'audiovisuel. Le pari de politique générale qu'engage l'actuel pouvoir n'est pas incompatible, sur les

écrans grands ou petits, avec une ouverture à d'autres mentalités, à d'autres sensibilités, à d'autres thématiques.

L'accent mis dans le rapport Bredin sur le développement du circuit « art et essai », le rôle imparté à l'animation culturelle, ne vont pas nécessairement dans le sens de la plus grande facilité ni de la démagogie. Comment rendre vivant, attrayant, pour les spectateurs ce contact différent avec autrui ? Comment amorcer la circulation accélérée des œuvres ? Comment finalement dépasser les particularismes nationaux ? Tout se tient dans ce vaste mouvement circulaire d'échange et de communication élargie que laisse entrevoir la nouvelle politique culturelle française.

LOUIS MARCORELLES.

Le Monde 18 Déc. 1981

LA SOCIÉTÉ DES RÉALISATEURS DE FILMS JUGE LE RAPPORT BREDIN INSUFFISANT

La société des réalisateurs de films (S.R.F.) vient de rendre publiques deux lettres adressées à M. Jack Lang, ministre de la culture, où elle fait état de sa déception après le rapport Bredin, dont elle trouve les réponses « insuffisantes ». Si la S.R.F. est sensible à l'étendue de travail effectué par la commission, à la reconnaissance de « l'importance culturelle et artistique du cinéma », elle estime cependant que le rapport « se contente d'apporter des aménagements au système en place, qui a toujours fait fi de la création ».

Dans sa première lettre, la S.R.F. conclut que le rapport Bredin ne peut pas « servir de base à la définition d'une nouvelle politique du cinéma ». Dans la deuxième, elle propose « sept lignes de force à examiner d'urgence ». On y trouve notamment la revendication d'une séparation radicale de l'exploitation et de la distribution, d'un nouveau partage des recettes, d'une libre circulation des créateurs dans tous les secteurs de l'audiovisuel. La S.R.F. réclame, en outre, la création d'une « banque du cinéma ». Protection des prérogatives des créateurs, politique de diffusion du film français à l'étranger, figurent également dans les mesures souhaitées par la S.R.F.

Le rapport Bredin

sur le cinéma (Le Monde 10 Nov. 1981)

Trois menaces pèsent sur l'avenir du cinéma français, la fascination exercée par Hollywood, qui amène à copier les méthodes de concentration de l'industrie américaine sans en tirer un plus grand pouvoir sur le marché international, de l'intérieur, la concurrence de la télévision, qui exploite le prestige du cinéma sans le payer financièrement de retour; l'avènement généralisé de l'électronique (magnétoscopes, vidéodisques, câbles, satellites), qui va dans un avenir proche radicalement transformer le cinéma tel que nous l'avons connu. Face à ces menaces, il importe, par tous les moyens, de sauvegarder le caractère artisanal du cinéma français, de garantir la multiplication des voies d'accès à l'industrie. « La guerre entre Marguerite Duras et Louis de Funès n'aura pas lieu », indique le rapport.

Trois têtes de chapitre vont tenter d'analyser et de définir une « stratégie du mouvement ».

I. - LA POLITIQUE DU FILM

Trois grandes sous-divisions abordent successivement la production proprement dite, la diffusion et les relations cinéma-télévision.

1) La production mélange indissociablement capital financier et capital intellectuel. Un « package deal » (accord global pour monter une production) préside à la naissance d'un projet. Il implique une politique cohérente d'écriture du scénario : « Le métier a été souvent abandonné à un amateurisme inquiétant. » Que les droits à l'aide servent donc à financer l'écriture de scénarios, qu'on accorde le moyen d'écrire en paix « à d'autres qu'au quartieron de valeurs consacrées ». Un comité du scénario pourrait être créé auprès du ministère de la culture.

L'avance sur recettes reste le moyen idéal pour financer les projets ambitieux. Elle acquerra une nouvelle dimension avec la participation directe de l'Etat, dès 1982, ce dernier en assurant par moitié, concurremment au Fonds de soutien, le financement. La politique de la commission d'avances sur recettes devrait être infléchie en conséquence, « servir l'invention cinématographique et la découverte de nouveaux talents ». La commission aidera à la naissance mais aussi à la carrière des films ainsi suscités ; que la télévision, les grandes sociétés de production, à leur tour, prennent leurs responsabilités.

Pour mieux atteindre ces objectifs, il convient d'envisager la création d'un « secteur de recherche entièrement supporté par l'Etat... L'avant-garde d'aujourd'hui a des chances de fonder les normes de demain ». Le film de court-métrage, en particulier, ne peut vraiment se développer qu'à partir d'une « politique culturelle financée sur fonds publics ». La nationalisation du système bancaire, la création d'un institut de développement du cinéma, « à la mission à la fois financière et conceptuelle », devraient faciliter ce processus.

2) Pour la diffusion, le rapport constate que l'augmentation actuelle des frais de lancement des films profite aux films à gros budget. « Il s'agit au contraire d'encourager la profession à la prise de risques sur le marché. » La prospection du « nouveau cinéma » doit être assurée soit par les grands distributeurs, soit par des maisons indépendantes, mais suppose une refonte du système

actuel d'aide à la diffusion. Il est prévu de hausser la garantie de l'aide à la diffusion jusqu'à 500 000 F par film permettant le tirage de dix copies, après avis favorable préalable de la commission d'aide à la diffusion.

Plus qu'un secteur public de diffusion, le rapport préfère parler de « diffusion-témoin », « associant producteurs, distributeurs et un réseau de salles volontaires ». Le ministère de la culture devrait prendre en charge une telle action, « fortement liée aux actions de formation et à la recherche ». Le rapport envisage un deuxième jour de réduction par semaine du prix des places, il « recommande la mise à l'étude d'un système de rémunération des auteurs et réalisateurs au guichet de caisse ».

Les bénéficiaires de la télévision

3) Relevant tout le mal causé au cinéma par la télévision, mais en sens inverse la paralysie de la création télévisuelle du fait de ce même cinéma, le rapport précise avec solennité : « La télévision n'appartient pas à ceux qui la font, quels que soient leurs mérites ; elle appartient à la collectivité nationale tout entière. » D'autre part, la télévision doit réinvestir le bénéfice qu'elle tire du cinéma (les deux cinquièmes du temps d'écoute vont aux films de cinéma) dans la production de films français. La contribution des chaînes au Fonds de soutien devrait être immédiatement doublée. La coproduction avec la télévision reste capitale pour le cinéma, elle permet de « créer et diffuser des œuvres de qualité que rejeterait la loi du marché ».

La création d'une quatrième chaîne de télévision réservée au cinéma, souhaitée par les professionnels, ne résoudrait qu'en partie le problème : les obligations culturelles, la participation à une véritable politique de promotion du cinéma français de qualité, et du nouveau cinéma en général, demeurent.

Pour affronter la révolution technique qui s'annonce, une politique globale de l'audio-visuel devient indispensable. Elle dépasse les frontières de la France pour toucher l'ensemble de la Communauté européenne.

II. - UN « CODE DE LA CONCURRENCE »

« Le cinéma a besoin d'une politique de la concurrence », afin de ne pas « laisser à la loi d'un marché erratique » le seul soin de réguler les rapports entre le film et la salle, et de « garantir à la diffusion de l'œuvre le pluralisme des interlocuteurs ». Convaincus par leur enquête que toute tentative pour enrayer la crise du cinéma français passe par la mise en place d'une véritable politique anti-trusts, les rapporteurs de la mission proposent un certain nombre de mesures dont la plus spectaculaire est sans nul doute de « séparer la programmation des sociétés Pathé et Gaumont ».

Constitué en 1987, le groupement d'intérêt économique entre Pathé et Gaumont a abouti à la mise en commun des salles des deux sociétés. Ce G.I.E. représente, aujourd'hui, près de 30 % du marché français de l'exclusivité, avec deux cent cinquante salles. Les programmations sont unifiées, les investissements coordonnés. U.G.C. et Parafrance, les deux autres grands, sont tentés de suivre le même chemin qui débouche sur une programmation nationale à partir de Paris. Ainsi les distributeurs indépendants sont-ils conduits, peu à peu, à entrer dans l'orbite des « grands ». Cette concentration a plusieurs conséquences. En premier lieu, le marché parisien de l'exclusivité commande tous les autres. C'est là, et « au cours des premières semaines, que la valeur commerciale des films est fixée pour longtemps ». Les films originaux résistent mal à ce traitement, alors que les « champions du box office » encaissent la rente de la diffusion industrielle.

Phénomène bien connu que l'on retrouve dans ces autres « industries culturelles » que sont... le livre et le disque. De même, cette concentration de la distribution, cette règle d'airain du marché selon laquelle l'argent va à l'argent et le succès au succès, conduisent les distributeurs de films très attendus, ceux qui bénéficient d'un pré-lancement publicitaire, ou qui ont fait recette outre-Atlantique, à négocier avec les exploitants en position de force. Bref, les « petits » ne peuvent bénéficier des retombées des succès qui profitent, en revanche, aux grands circuits.

Les rapporteurs préconisent donc plusieurs mesures pour remédier à cette situation. Elles seraient contenues dans un « code de programmation » à négocier entre les diverses parties, comprenant cinq axes principaux : « Des circuits régionaux assureront la programmation des exploitants-clients à l'intérieur des régions de diffusion issues du nouveau découpage. La concentration de ces groupements dans les villes-clés importantes serait limitée ; » Les ententes entre circuits d'une région à l'autre seraient prohibées ;

« Les circuits nationaux continueraient de programmer directement les salles qu'ils possèdent en province, mais ils s'interdiraient de recruter des adhérents en dehors de la région parisienne. Les salles appartenant à un grand circuit parisien ne pourraient être les salles-pilotes d'un circuit régional ;

« Les deux circuits nationaux Gaumont et Pathé auraient une programmation distincte ;

« Les circuits de salles continueraient d'intervenir à leur gré dans la distribution de films sous réserve des engagements souscrits dans le cadre du code de programmation. »

La mission recommande également l'ouverture de négociations avec les distributeurs américains installés en France afin qu'ils « consentent l'engagement de coproduire ou de distribuer chaque année un certain nombre de films français servant l'art cinématographique ». Au cas où cette négociation n'aboutirait pas, la mission recommande alors une « limitation du nombre de films distribués par ces sociétés ».

La mission relève également un autre handicap au développement de la création cinématographique : l'intégration verticale. Gaumont, Pathé, U.G.C. sont à la fois distributeurs et exploitants. Dans la « logique de l'économie de la diffusion », seuls les circuits de salles ayant une surface financière suffisante peuvent en effet compenser le risque pris. Aux Etats-Unis, le « décret Paramount » a, en 1948, au nom de la loi antitrust, séparé le film de la salle, la distribution de l'exploitation. De nombreux professionnels demandent l'instauration d'une telle mesure en France. Les rapporteurs ne prennent pas à leur compte une application en France d'un tel décret — « toute règle susceptible d'empêcher un film de se faire est une mauvaise règle, — mais ils estiment qu'à l'occasion de la négociation du code de programmation les sociétés intégrées devraient prendre divers engagements visant à améliorer les rapports avec les producteurs et distributeurs indépendants (non-discrimination entre les films, financement des premiers films, etc.).

Un médiateur

A côté de ce code de programmation, la mission préconise l'instauration d'un « code de concurrence loyale » afin de fixer une règle du jeu à laquelle chacun pourra se référer au jour le jour. Ce second code évitant les « abus » comporterait plusieurs principes et distinguerait notamment « la période d'exclusivité à distribution sélective de la période d'exploitation de droit commun où le marché serait libre ». Un « médiateur » du cinéma, choisi à l'extérieur de la profession, nommé pour six ans par le président de la commission de la concurrence, serait chargé d'arbitrer les litiges.

Outre ces réformes de fond

visant à rétablir un certain degré de concurrence pour la distribution et l'exploitation du film, la mission suggère l'adoption de diverses mesures allant des droits du consommateur-spectateur en matière de confort ou de qualité des copies au développement des salles d'art et d'essai, en passant par un soutien financier pour les salles indépendantes. A ce sujet, la mission estime qu'une réforme intervenant avant le 31 décembre 1981 devrait permettre une forte revalorisation « des droits au soutien pour les salles indépendantes. De même, le plafond des avances sur soutien autorisées par la nouvelle commission d'agrément serait substantiellement relevé par la prise en compte d'un plus grand nombre d'années pour le calcul de l'aide. »

Estimant que « l'assainissement des règles du marché cinématographique ne suffit pas à donner une juste place à toutes les formes de l'expression audiovisuelle », les rapporteurs préconisent enfin une série d'actions ponctuelles. « Volontaristes », elles devraient déboucher sur une « connivence » entre « cet instrument de communication sociale ou de formation culturelle » qu'est aussi le cinéma, « avec un milieu d'accueil plus motivé que le public de la salle ». Ces actions auraient pour but de favoriser les initiatives locales de production audiovisuelle, de développer des lieux de culture cinématographique, de renforcer le réseau de salles à vocation culturelle et d'établir un nouveau régime pour la diffusion non commerciale dans le secteur associatif.

III. - L'EFFORT COLLECTIF

La mission Bredin constate que, jusqu'à présent, le cinéma est resté l'activité culturelle la plus réglementée, tout en recevant la part la plus faible du budget de l'Etat. Or le projet de budget 1982 indique un effort financier accru de la puissance publique en faveur du cinéma. Pour les « dépenses ordinaires », les crédits vont progresser, globalement, de 18,9 millions à 62,6 millions (soit + 331 %). A cela doivent s'ajouter des dotations pour investissements de 11,3 millions.

Voilà une situation favorable à des mesures budgétaires ultérieures, le rapport suggère que celles-ci servent à la formation et à la recherche, à la conservation et à la diffusion du patrimoine cinématographique par le service des Archives du film, la Cinémathèque française et les cinémathèques des régions, dont l'Etat devrait assurer, au minimum, le fonctionnement régulier sans écarter les recettes propres à ces organismes, le mécénat et autres contributions publiques.

Le concours de l'Etat est jugé nécessaire, notamment pour des actions ponctuelles qui pourraient être faites en liaison avec d'autres collectivités publiques et pour une participation accrue aux organismes chargés de la promotion du cinéma en France et à l'étranger, tels Unifrance film et le Festival de Cannes.

Dans les grandes lignes, cette partie du rapport Bredin, après avoir souligné les nouveaux besoins dans le domaine de l'audiovisuel, la nécessité du développement du cinéma des régions et de la création de « passerelles » entre le cinéma, les nouveaux médias d'expression audiovisuelle et les autres arts, fixe son projet culturel sur trois points principaux :

LA RENOVATION DES STRUCTURES DU CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE (C.N.C.). — Les professionnels devraient être mieux associés à l'exercice des responsabilités par « une véritable concertation à l'intérieur d'un établissement public démocratisé ». Pour cela, proposition est faite de doter le C.N.C. d'un conseil d'administration d'une vingtaine de membres représentant la pro-

duction, l'exploitation, la distribution, les industries techniques, les auteurs, réalisateurs, interprètes, les organisations syndicales de techniciens, les associations culturelles et des spectateurs, les organismes de télévision et l'Etat. Le directeur général du C.N.C. serait, de droit, président de ce conseil d'administration, qui pourrait être constitué et mis en place avant le 31 janvier 1982. Il n'y a pas là, on peut le constater, un bouleversement considérable, mais un appel — nécessaire — à la solidarité professionnelle.

Un centre de rencontres

LA CREATION D'UNE MAISON DU CINEMA — C'est la grande pensée du projet : une institution nationale consacrée à l'ensemble des activités du septième art et pour laquelle est déjà proposé le nom d'Institut international Louis-Lumière. Le lieu n'est pas précisé, mais il s'agit, évidemment, de Paris, une comparaison étant faite avec le Centre Georges-Pompidou. Cette Maison du cinéma pourrait être un centre de rencontres des professionnels, avec, semble-t-il, regroupement d'organismes et associations actuellement autonomes, et réunion de toutes les publications relatives au cinéma dans une bibliothèque rattachée à un service d'édition spécialisé (à créer, lui aussi) et constitué à partir des bibliothèques de l'IDHEC et de la Cinémathèque française ainsi que du Fonds Georges-Sadoul.

Par la Maison du cinéma, une coopération et une coordination s'établiraient, pour la conservation et la diffusion des films, avec le service des Archives du film de Bois-d'Arcy, la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque uni-

versitaire. Le rapport garantit, à ce propos, l'indépendance des diverses collections et reprend à son compte la possibilité d'une fédération des diverses cinémathèques existant en France. Sauf erreur, c'est la première intervention officielle correspondant, en quelque sorte, à l'appel pour une Cinémathèque nationale lancé il y a quelques années — sans trouver d'écho alors auprès des pouvoirs publics — par six revues de cinéma.

LA FORMATION ET LA RECHERCHE — Il s'agit de tout un plan de révision du système d'enseignement du cinéma (enseignement d'Etat et enseignement universitaire) impliquant une vaste concertation avec le ministère de l'éducation nationale et le ministère de la communication. Projet peut-être centralisateur mais qui veut aboutir, en partant du regroupement de l'IDHEC, de l'Ecole nationale Louis-Lumière et de l'INA, à une solide institution formant, des réalisateurs, des techniciens, des scénaristes, pour redonner aux métiers du cinéma (et aussi de la télévision) un professionnalisme favorisant une qualité de la création dans toutes les branches de l'activité audiovisuelle.

Si l'Institut international Louis-Lumière devait exister, la mission Bredin pense qu'il pourrait être inauguré le 28 décembre 1995... pour le quatre-vingt-dixième anniversaire de la première projection du cinématographe Lumière au Grand Café, à Paris.

EN 1946, LES ACCORDS BLUM-BYRNES

Les origines d'une méfiance

Le rapport Bredin fait état d'une préoccupation actuelle sur l'influence culturelle que peut exercer le cinéma américain grâce à la puissance économique de son industrie du film. On n'y verra pas une hostilité de principe, dictée aussi par des considérations politiques. Ce qu'on appelle, aujourd'hui, l'« impérialisme américain » a bel et bien failli tuer le cinéma français, lors d'une des plus graves crises de son histoire. C'était en 1946, et il en est toujours resté (la cinéphilie n'étant pas en cause) une méfiance à l'égard de l'hégémonie hollywoodienne.

Le 28 mai 1946, en effet, Léon Blum, chef du parti socialiste S.F.I.O., chargé d'une mission financière aux Etats-Unis, signalait à Washington, avec James Byrnes, ministre des affaires étrangères, des accords concernant la liquidation de créances françaises, dans lesquels fut incluse une disposition spéciale sur l'ouverture du marché français (fermé pendant la guerre) à la production cinématographique américaine. A partir du 1^{er} juillet, un système de contingentement de l'exploitation en France devait être institué, réservant au maximum quatre semaines par trimestre aux films français, les autres semaines restant libres pour la concurrence étrangère. La production américaine, accumulée depuis 1940 et déjà amortie, aurait été, évidemment, prioritaire sur le terrain. Avec ce système, notre cinéma ne pouvait plus produire et distribuer que quarante-huit films par an.

Il semble que Léon Blum ait voulu amener, par un blocage d'une partie des recettes faites en France, les Américains à investir dans l'équipement des studios, la rénovation des salles, et même la production française. Mais la profession cinématographique vit dans ces accords (ratifiés par l'Assemblée constituante le 1^{er} août, et soutenus, alors, entre autres, par Gaston Defferre) une mainmise à peu près totale sur le cinéma français. L'action vigoureuse d'un comité de défense, où se regroupèrent réalisateurs, techniciens, vedettes, défilant dans les rues de Paris, tenta d'alerter l'opinion publique. L'agitation pour la sauvegarde de notre cinéma, en danger de disparaître ou d'être, effectivement, « colonisé », dura des mois. Que les militants communistes y aient pris une large part ne change rien à l'affaire.

Les accords Blum-Byrnes furent finalement remplacés, en septembre 1948, par les accords dits de Paris, signés, pour la France, par Robert Schuman, ministre des affaires étrangères, et Robert Lacoste, ministre de l'industrie, pour les Etats-Unis par l'ambassadeur Jefferson Caffery. Les films français eurent droit, désormais, à une exploitation garantie de seize semaines par an. Le nombre de films américains doublés fut limité à cent vingt et un par an. Si le pire avait été évité, le cinéma français n'en avait pas moins subi des entraves et un grave traumatisme que le temps n'a jamais complètement effacé. — J. S.

Ministère de la Culture

1, rue de Valenciennes, Paris Cedex 01 - Téléphone : 150-11-20

Service de Presse
et d'Information

CONFÉRENCE DE PRESSE DE JACK LANG

MINISTRE DE LA CULTURE

SUR LES MESURES D'APPLICATION DE LA NOUVELLE POLITIQUE DU CINÉMA

LE MARDI 11 JANVIER 1983

Neuf mois après l'annonce faite ici le 1er avril 1982 des orientations de la nouvelle politique du cinéma, un premier bilan des mesures prises par le Gouvernement pour sa mise en oeuvre peut être établi. Neuf mois est un délai raisonnable pour la maturation de réformes qui ne devaient ni se faire dans la précipitation, du fait de l'importance des enjeux, de la complexité des situations et de la diversité des partenaires associés à leur préparation, ni dans la lenteur qui aurait favorisé un climat d'expectative néfaste au dynamisme des entreprises, ainsi que la consolidation irréversible de positions incompatibles avec la nécessité de changements fondamentaux dans l'économie du cinéma.

I A la volonté de changement du Gouvernement a répondu le dynamisme et la collaboration des professionnels.

a) Des promesses tenues: sur la base des propositions du rapport remis le 3 novembre 1981 par Jean-Denis BREDIN, j'avais annoncé en avril dernier les lignes de force du changement et les mesures qui seraient prises dans les mois suivants. C'était déjà la première fois, après la rédaction d'innombrables rapports sur les réformes du cinéma qui n'ont eu aucune suite, qu'un rapport, résultat d'un considérable travail de réflexion et de concertation avec les professionnels, servait de base à une politique nouvelle et ambitieuse dans le domaine du cinéma.

Aujourd'hui sont présentées les mesures de mise en oeuvre de cette politique, qui n'est donc pas restée un simple discours, mais au contraire s'est traduite dans des textes législatifs et réglementaires, des dotations budgétaires (passées de 30 MF en 1981 à 240 MF en 1983), et des pratiques nouvelles de la part des professionnels.

Pour ce faire, un travail considérable a été nécessaire :

- de la part du législateur, qui a voté le Titre V de la loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle, concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques ;

- de la part du Gouvernement, qui a assuré la préparation des textes réglementaires d'application dans le cadre d'une fructueuse collaboration du Ministère de la Culture avec les autres Ministères concernés (Economie et Finance, Justice, Communication) ;

- de la part des professionnels, qui ont été associés de manière étroite et permanente à la définition de ces mesures soit sous la forme de consultation des organisations professionnelles, soit sous la forme de participation à des groupes d'experts.

Tous les textes résultant de ces travaux sont ou vont être publiés dans les prochains jours, et leur application sera immédiate et sans délai, de sorte qu'avant l'été prochain, cette réforme qui se confirme comme étant la plus importante depuis 30 ans, aura constitué une étape nouvelle dans l'histoire du cinéma français.

b) Un environnement professionnel favorable :

La redéfinition des mécanismes fondamentaux de l'économie du cinéma, qui constitue le pivot de la nouvelle politique, intervient dans un contexte professionnel favorable : celui-ci témoigne en effet de la dynamique qui a été créée et qui est assumée par la plupart des entreprises.

La création de nouvelles entreprises de distribution, le lancement de projets ambitieux en France comme à l'étranger, les modifications en cours dans le domaine de l'exploitation et de la programmation, constituent une traduction positive de la combativité des entreprises et d'une volonté d'investir pour l'avenir.

c) Des réformes nécessaires :

Certains prétendent que cette réforme n'était pas nécessaire et qu'il aurait suffi d'exploiter une conjoncture globalement favorable.

Certes, les premiers résultats connus pour 1982 sont encourageants. Je peux vous annoncer que le nombre de spectateurs en salles se situe en 1982 autour de 200 millions, chiffre jamais atteint depuis 1967 et représentant environ 25 millions de spectateurs supplémentaires par rapport à la décennie 1970 - 1980, ce qui est unique en Europe.

Autre résultat significatif : une enquête a établi qu'en 1982, 600 000 personnes, qui n'allaient jamais au cinéma, sont devenues des spectateurs nouveaux, et les rythmes de fréquentation se sont accrus. Une relation vivante entre le public et le cinéma, notamment le cinéma français, s'affirme donc.

Enfin, les investissements français dans la production de films ont atteint en 1982 1 milliard 35 millions de francs, à comparer aux 842 millions constatés en 1981. Malgré les difficultés économiques que connaît le pays, les entreprises n'hésitent donc pas à augmenter de manière importante leurs investissements, contrairement à ce qui se passe dans certains pays voisins.

Cette présentation macroéconomique favorable ne doit cependant pas dissimuler la diversité des situations, qui constitue précisément une des justifications des réformes. L'augmentation de la fréquentation ne profite qu'à une très petite

minorité de films, alors que les films d'auteur rencontrent plus difficilement leur public. De même, l'augmentation des investissements correspond surtout à une augmentation des coûts, qui aggrave les difficultés de production des projets les plus risqués.

La poursuite de ces phénomènes pourrait à terme conduire à un double secteur, à une "économie duale" dans le cinéma, opposant des films "commerciaux" et des films "culturels" subventionnés, qui amorcerait irrémédiablement le déclin du cinéma français dont l'identité s'est toujours fondée sur une gamme d'œuvres très diversifiées.

C'est pourquoi le diagnostic en 5 points que j'ai établi en avril dernier, et qui analysait les évolutions à long terme du cinéma français, doit être rappelé, car il fonde toujours les orientations de ma politique :

- le cinéma français souffre d'une insuffisante fréquentation en profondeur ;

- les excès de la concentration économique risquent d'asphyxier les capacités de création et de production ;

- les structures économiques et financières des entreprises restent fragiles ;

- les relations du cinéma avec les techniques de communication audiovisuelle doivent être établies sur de nouvelles bases ;

- la présence du cinéma français à l'étranger est insuffisante.

II La nouvelle politique du cinéma s'intègre dans une stratégie offensive en matière de programmes audiovisuels.

Les orientations fondamentales de la réforme ont pu depuis 9 mois s'intégrer dans la politique d'ensemble menée par le Gouvernement en matière de programmes audiovisuels.

a) Les orientations de la réforme :

Les principales mesures prises spécifiquement pour le cinéma s'articulent en effet autour de deux axes :

- renverser la tendance à la concentration des pouvoirs autour de quelques grandes sociétés ;

- soutenir les capacités de création du cinéma français pour qu'il puisse répondre à la concurrence internationale.

Elle visent essentiellement à ouvrir l'appareil de production, de distribution et d'exploitation du cinéma, de manière à stimuler la diversité des initiatives, à encourager la création et à permettre aux œuvres de rencontrer le plus large public.

Cette philosophie peut désormais s'intégrer dans l'ensemble de la politique menée par le Gouvernement en matière de développement de la communication audiovisuelle. A la politique ambitieuse définie pour les réseaux par le Conseil des Ministres le 3 novembre 1982 doit répondre une stratégie offensive en matière de programmes audiovisuels, qui constitue à la fois une priorité culturelle et un enjeu économique.

b) Une volonté d'ouverture de la politique du cinéma, adaptée au développement de l'industrie des programmes.

Les orientations de la politique du cinéma ne peuvent plus se cantonner aux seuls marchés traditionnels des salles et des sociétés de programmes de télévision : elles doivent prendre place au sein du plan national pour le développement des industries de programmes, qui est préparé par les ministères de la communication, de la recherche et de l'industrie, du plan, des P.T.T. et de la Culture.

Le face-à-face entre l'industrie du cinéma et les 3 chaînes de télévision sera bientôt dépassé par la prolifération des nouveaux modes de diffusion audiovisuelle : vidéo, 4ème chaîne, réseaux câblés, satellite. L'enjeu est ici d'une autre ampleur que celui représenté par la discussion annuelle des contributions des 3 chaînes actuelles au cinéma. Des équilibres nouveaux doivent être établis sur un marché qui se caractérisera par la disparition des positions dominantes et le rétablissement de la concurrence.

Il nous appartient dès à présent de préparer l'avenir du cinéma dans cette perspective, et plusieurs démarches doivent y concourir :

- la définition et l'application effective d'une chronologie des délais de diffusion des œuvres cinématographiques par les différents supports, qui, à la fois, leur assure la plus large audience et un amortissement successif sur les différents marchés et préserve le réseau de salles de cinéma ;

- la recherche d'une juste rémunération des programmes sur les différents réseaux de diffusion, aussi bien pour les trois sociétés de programme que pour la 4ème chaîne et les réseaux câblés ;

- le renforcement des capacités de production du secteur privé, qui doit combiner un tissu diversifié de petites entreprises actives et des structures industrielles compétitives aptes à conquérir les marchés extérieurs ;

- la constitution de structures de formation professionnelle susceptibles de répondre aux besoins nouveaux en matière d'emploi ;

- l'adaptation des conditions juridiques de la création et de la production aux nouveaux modes de diffusion des œuvres ;

- la mise en oeuvre d'une nouvelle stratégie internationale, visant la conquête de nouveaux marchés en même temps que l'échange culturel ;

- le lancement de programmes de recherche ambitieux susceptibles de doter le cinéma d'outils de création et de diffusion résultant des technologies les plus avancées.

Le cinéma français est et doit rester le fer de lance de cette stratégie offensive en matière de programmes, et les mesures que je vais annoncer lui en donnent les moyens.

III - LES MESURES D'APPLICATION DE LA NOUVELLE LOI ICIEN DU CINÉMA.

Les mesures qui sont détaillées dans les 16 fiches jointes reprennent, dans un ordre différent, les 16 fiches du dossier de presse du 1er Avril 1982 et peuvent être regroupées autour des objectifs suivants :

- rétablir la diversité, le pluralisme et la concurrence dans l'économie du cinéma,
- renforcer le potentiel de création et de production,
- reconquérir un large public populaire,
- gagner un pari international ambitieux,
- sauver et faire connaître le patrimoine cinématographique.

A/ Rétablir la diversité, le pluralisme et la concurrence dans l'économie du cinéma.

Pour assurer durablement la vitalité du cinéma français, une inversion de la tendance à la concentration était nécessaire et plusieurs mécanismes, institutions et procédures doivent y concourir :

Fiche n° 1

- 1°) Le nouveau statut de la programmation.

Pris en application de l'article 90 de la loi du 29 juillet sur la communication audiovisuelle, un décret en Conseil d'Etat doit être publié cette semaine pour définir le nouveau statut de la programmation. Résultat de nombreuses réunions d'experts et concertations professionnelles, ce texte organise la programmation de manière à éviter toute entrave au libre jeu de la concurrence et à la plus large diffusion des oeuvres. Un rôle décisif sera joué par la commission de programmation, qui examinera les demandes d'agrément et sera présidée par Monsieur Dominique BRAULT, rapporteur général de la commission de la concurrence.

Je rappelle que l'article 91 de la loi du 29 juillet 1982 prévoit que le Gouvernement adressera dans les deux ans au Parlement un rapport faisant le bilan de l'application de ces dispositions.

Fiche n° 2

- 2°) Le médiateur du cinéma et le code de concurrence.

Pris en application de l'article 92 de la loi du 29 Juillet 1982, un décret doit être publié dans les prochains jours pour définir les modalités de nomination, de saisine et d'intervention du médiateur du cinéma.

Dès à présent, je peux annoncer la nomination de M. Jean-Michel GALABERT, Conseiller d'Etat, comme médiateur du cinéma, nomination qui deviendra effective dès la publication du décret d'application de l'article 92. Dans les prochains jours, les litiges relatifs à la diffusion des oeuvres cinématographiques pourront donc être instruits selon une procédure entièrement nouvelle.

M. GALABERT m'a par ailleurs remis le rapport que je lui avais demandé en avril dernier et qui concerne la mise au point d'un code de la concurrence loyale dans la diffusion cinématographique.

Ce rapport sera publié dans les prochains jours et soumis à la discussion avec les organisations professionnelles.

Fiche n° 3

- 3°) L'Institut de Financement du Cinéma et des Industries Culturelles.

La création d'un partenaire financier nouveau permettra une amélioration des conditions de financement des films et des entreprises. Sa mise en place interviendra dans les prochains mois, et un crédit de 7 MF a déjà été voté par le Parlement pour sa constitution. Ses actions contribueront à renforcer les capacités de financement des entreprises tout en allégeant leurs charges financières.

Fiche n° 4

- 4°) Le redéploiement du soutien financier.

Des actions de redéploiement du soutien financier financeront les nouvelles aides automatiques et sélectives aux entreprises de distribution indépendantes, ainsi que l'amélioration du soutien automatique de la petite exploitation.

Ces mesures, ainsi que les interventions de l'Institut de Financement, permettront au tissu industriel du cinéma de s'appuyer sur des structures de financement diversifiées et de tout modéré, sur un marché ouvert mais discipliné, et seulement de manière complémentaire et seconde sur l'aide directe de l'Etat aux entreprises.

B/ Renforcer le potentiel de création et de production du cinéma français.

FICHE n° 5

- 1°) La stimulation de la création et de la recherche.

Le renouvellement de la création et de ses outils passe par la mise à la disposition des créateurs et des techniciens, de moyens financiers et techniques susceptibles de permettre l'épanouissement des valeurs confirmées et l'écllosion des nouveaux talents. Les producteurs, en nombre suffisant, ayant les moyens de l'autonomie et de la responsabilité, doivent pouvoir prendre les risques afférents à toute entreprise de création.

FICHE n° 6

- 2°) La décentralisation du potentiel de création et de production.

La concentration actuelle sur la région parisienne de l'essentiel du potentiel de création et de production du cinéma, est incompatible avec la politique de décentralisation menée par le Gouvernement. C'est pourquoi la création de centres régionaux de création et de production cinématographique et audiovisuelle sera poursuivie, en liaison étroite avec le développement des nouvelles sociétés régionales de TV et des futurs réseaux de télévision câblée.

FICHE 7

3°) Garantir la place du cinéma dans l'économie des programmes audiovisuels.

Elle repose sur la définition de nouveaux rapports entre le cinéma et les structures de diffusion audiovisuelle :

- sur le plan juridique ;
- sur le plan économique et financier ;
- sur le plan des délais de diffusion.

FICHE 8

4°) Appuyer la stimulation de la création sur des industries techniques renouvelées.

Les industries techniques doivent être aidées par l'investissement dans les équipements et technologies les plus avancées et pour maintenir leur potentiel d'emploi.

FICHE 9 5* Assurer la formation des créateurs et techniciens du cinéma et de l'audiovisuel.

En même temps qu'était établi un nouveau projet pédagogique pour l'I.D.H.I.C., d'application immédiate, une mission chargée de réflexion et de propositions a été confiée à Jean-Pierre HUBERT.

c) Reconquérir un large public populaire.

La reconquête d'un large public populaire qui implique le respect du droit au cinéma pour tous, suppose une politique des salles dans les zones défavorisées, à laquelle collaborera l'Agence pour le développement régional du cinéma, une politique de diffusion du film en profondeur et une politique d'animation cinématographique.

Elle passe aussi par une politique des prix, et, pour l'année 1984, les prix des places de cinéma ne pourront pas augmenter de plus de 6 %.

FICHE 10 1* La politique des salles et l'Agence pour le développement régional du cinéma.
VOIR P.38

La reconquête du public populaire passe par la création et la rénovation de salles dans les zones défavorisées pour laquelle l'Agence de Développement Régional du Cinéma confiée à Jack GATOS jouera un rôle clé.

FICHE 11 2* La politique de diffusion du film en profondeur.
VOIR P.42

La diffusion en profondeur du film s'appuiera sur un accès plus rapide au film pour les salles insuffisamment desservies, et sur des actions prioritaires vers le milieu scolaire.

FICHE 12 3* La politique d'animation cinématographique.
VOIR P.197

L'animation cinématographique de l'ensemble du pays reposera sur un développement des manifestations culturelles notamment le Festival de Cannes, une réforme du système de l'"art et essai", et un développement de la vie associative en particulier des ciné-clubs.

FICHE 13 D1 Sauver et faire connaître le patrimoine cinématographique.

Outre un programme prioritaire de sauvetage des films menacés de disparition, qui permettra en une quinzaine d'années de préserver définitivement le patrimoine, une politique d'enrichissement de la collection doit être définie, en liaison étroite avec la Cinémaèque Française.

E) Gagner un pari international ambitieux.

La situation satisfaisante du marché national, pour ce qui concerne la présence du film français, doit faciliter la recherche de nouvelles relations internationales pour le cinéma français et une politique agressive sur les marchés extérieurs.

FICHE 14 1* Les nouvelles relations internationales.

Elles comportent le développement de la coopération européenne, un rééquilibrage des relations avec les Etats-Unis d'Amérique et une ouverture sur l'ensemble du monde.

FICHE 15 2* La politique d'exportation.

L'exportation du cinéma doit reposer sur un système d'aides améliorées et une redéfinition du rôle d'Unifrance-Filo

FICHE 16

VOIR P. 237

Enfin, un instrument permanent de dialogue, le Conseil National de la Cinématographie, sera désormais la structure permanente de concertation qui s'est avérée indispensable au cours de ces 18 mois.

Il constituera le lieu où les professionnels et les pouvoirs publics pourront poursuivre le dialogue qui a permis l'élaboration de l'ensemble des mesures présentées aujourd'hui.

Je vous donne un prochain rendez-vous à l'inauguration du Festival de Cannes dans son nouveau palais. Cette manifestation prendra sa part dans la nouvelle politique du cinéma, en ce sens, qu'elle permettra la participation d'un plus large public dans les nouveaux locaux, l'ouverture accrue du cinéma français sur l'extérieur, et la rencontre d'artistes et de professionnels du monde entier. Elle interviendra à un moment où vous pourrez constater l'application effective des mesures prises.

LA POLITIQUE D'ANIMATION CINEMATOGRAPHIQUE

I - Le rôle croissant des manifestations cinématographiques dans la vie culturelle

Dans toutes les régions, les départements et municipalités organisent un grand nombre de manifestations cinématographiques (plus de 200 par an) qui mobilisent un large public atteignant parfois 100 000 spectateurs pendant la durée du Festival.

C'est ainsi que des manifestations telles que le Festival des trois continents à Nantes, le Festival du cinéma ibérique et latino-américain à Biarritz, les Rencontres cinématographiques de Saint-Etienne réalisent, parmi beaucoup d'autres, une ouverture vers des cinématographies généralement peu diffusées dans les salles d'exclusivité et, jusqu'à une date récente, inconnues à la télévision. On ne doit pas non plus négliger que ces manifestations révèlent de jeunes cinéastes souvent inconnus dans leur propre pays.

De même pour les jeunes cinéastes français, les Rencontres d'Epinay, le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand ou encore les Rencontres des jeunes auteurs de Belfort, leur offrent des occasions de montrer leurs films et de rencontrer le public ainsi que des distributeurs et exploitants.

Le Ministère de la Culture a doublé ses aides financières à ces manifestations entre 1980 et 1982 et il y consacrera près de 5 000 000 F. en 1983.

II - LE FESTIVAL DE CANNES en 1983 : un nouveau Palais avec une participation accrue

- Le Palais qui vient d'être construit par la municipalité marque une nouvelle étape dans la vie du Festival et lui donne une nouvelle dimension : ce sont deux grandes salles de 2400 et 1000 places et des salles plus petites auxquelles s'ajouteront la salle de l'ancien Palais (1500 places) et des salles extérieures. Le Festival de Cannes pourra s'appuyer ainsi sur les deux pôles des nouvelles et anciennes installations.

.../...

Ces possibilités accrues permettront d'ouvrir plus largement les portes à un public de cinéphiles et de jeunes, conférant ainsi à la manifestation un caractère plus populaire.

Un stage sera organisé par la Fédération française des ciné-clubs pour les cinéphiles et animateurs d'activités cinématographiques dans le cadre des échanges prévus par les accords culturels franco-allemands. Des rencontres "cinécoles" seront organisées pour les responsables d'activités cinématographiques en milieu scolaire en collaboration avec le Ministère de l'Education nationale et l'Office municipal d'action culturelle.

- Des événements nouveaux en 1983 :

- la grande soirée d'ouverture aura lieu avec la participation d'acteurs de réputation mondiale ; pour la clôture, un événement inattendu à la fois cinématographique et musical est en projet.

- pour commémorer le 20ème anniversaire de la mort de Jean COCTEAU, un hommage sera rendu à celui qui, à plusieurs reprises, en tant que Président du Jury, contribua à accroître le rayonnement du Festival.

Un film relatif à ses oeuvres et une exposition évoqueront sa mémoire.

- deux expositions du patrimoine cinématographique seront organisées : l'une sur les techniques de pointe de conservation et de restauration, l'autre organisée par la Cinémathèque française.

- au cours du Festival, sur l'initiative de la S.A.C.E.M. et du Syndicat National de l'Edition Phonographique, 2 prix de musique de film seront décernés par un jury composé de 8 personnalités.

La Commission de sélection des films français sera placée en 1983 sous la responsabilité du Président du Festival. Présidée par M. Robert FAVRE LE BRET, elle comprendra MM. Jean de BARONCELLI, Pierre BILLARD, Gilles JACOB et Serge TOUBIANA. La sélection des films français sera ainsi désormais dans des conditions comparables à celles qui étaient en pratique pour la sélection des films étrangers.

III - LA REFORME DE L'ART ET ESSAI

L'Art et essai constitue un réseau très actif de salles pour la découverte du cinéma et la formation du public. Aussi ses actions doivent-elles prendre une ampleur nouvelle correspondant aux orientations d'ensemble de la réforme du cinéma.

1 - Le mode de classement des salles sera révisé afin de tenir mieux compte des efforts effectivement accomplis par chaque salle pour soutenir les films selon les caractéristiques de leur public. Ainsi

.../...

sera mieux pris en considération à la fois les initiatives et les risques des salles de recherche pour former un public à une programmation de pointe : en effet l'importance du secteur de recherche de l'Art et essai grandit à mesure des difficultés que rencontre le cinéma d'auteur. En soutenant particulièrement le secteur de recherche, c'est la création d'un jeune cinéma qui est défendue. Mais il conviendra aussi de s'attacher aux actions d'animation tendant au maintien d'une programmation de qualité dans les zones rurales et certaines zones de périphéries urbaines.

Le mode de recommandation des films sera réaménagé. L'Association française des cinémas d'Art et d'essai présentera des propositions en ce sens. Le réaménagement devra notamment avoir pour effet de moduler l'effet des recommandations selon des critères d'appréciation variant en fonction de la situation des salles.

2 - L'effort pour la régionalisation : amélioration des conditions de diffusion par les réseaux d'Art et essai qui se constituent en province, grâce au rôle moteur des salles de recherche dans la promotion des films en collaboration avec les distributeurs d'Art et essai, ainsi qu'avec le concours des stations régionales de FR3. Cinq associations (Sud Est, Ouest, Aquitaine-Midi Pyrénées, Ile de France, Lorraine-Alsace) se sont déjà créées, auxquelles viendront se joindre deux nouvelles (Paris, Région Lyonnaise) en 1983. Leurs actions pourront bénéficier d'aides sélectives privilégiées d'une ampleur accrue.

3 - La participation de l'Art et essai à l'action en profondeur pour la diffusion de films : les salles intervenant en milieu rural seront encouragées par de plus grandes facilités d'accès au film et des aides sélectives pour leur animation.

4 - L'action pédagogique de l'Art et essai sera menée avec le concours du Groupement "Cinéma et enfants" de l'Association française des cinémas d'Art et essai dans le même sens que les mesures par ailleurs proposées pour le milieu scolaire.

5 - La promotion de cinématographies peu connues du Tiers Monde sera encouragée : relation avec l'émission Cinéma sans visa de FR3 et organisation de manifestations qui leur seront consacrées avec le concours de la Confédération internationale des Cinémas d'Art et essai.

Selon ces cinq objectifs, la Commission d'Art et d'essai orientera désormais ses interventions financières de façon plus diversifiée pour tenir compte des actions effectives menées par chaque salle.

.../...

IV - Le développement de la vie associative du cinéma

- Le rôle des ciné-clubs : le mouvement associatif exerce un rôle privilégié dans la formation du public, la diffusion des films de répertoire mais aussi la promotion de films non retenus par les entreprises du secteur commercial.

Il favorise une attitude active du public à l'égard du film qui est pour une large part à l'origine de la vitalité du jeune cinéma français et de son ouverture aux nouvelles cinématographies étrangères.

Mais faute de moyens et freiné dans ses initiatives par les autres modes de diffusion du cinéma et notamment la télévision, le mouvement des ciné-clubs n'a pu adapter son activité à l'évolution de la diffusion cinématographique.

Il convient donc à la fois de moderniser la réglementation actuelle et de donner aux ciné-clubs de nouvelles bases de développement. Celles-ci pourraient en particulier se fonder sur un travail plus approfondi en direction des jeunes et du secteur scolaire, sur un développement des actions de formation, sur la reconnaissance du rôle spécifique que peut jouer le mouvement des ciné-clubs dans la promotion de cinématographies difficiles.

Une concertation a lieu actuellement entre le Centre national de la cinématographie et les représentants des ciné-clubs qui doit explorer les voies ainsi tracées, en ouvrir éventuellement de nouvelles et aboutir à des propositions concrètes en matière de réglementation, d'organisation, de relation avec le secteur commercial de financement.

- Le développement de la vie associative a été encouragé dans le domaine du cinéma par la création de 120 emplois avec une intervention de 6 millions de F du Ministère de la Culture.

INTERVENTION DE L'ETAT

un effort financier spectaculaire

Le tableau ci-dessous retrace pour la période 1981-1983, l'effort financier de l'Etat en faveur du cinéma et de l'audiovisuel. Les dotations inscrites au budget du Ministère

de la Culture, ont très fortement augmenté de 1981 à 1983 (multiplication par 7,7 des crédits de paiement).

En ce qui concerne le compte special du Trésor "soutien financier à l'industrie cinématographique", l'augmentation constatée résulte de la croissance des ressources de la t.s.a. (Taxe Speciale Additionnelle) et des contributions des sociétés de télévision; elle est encore plus importante si on tient compte des excédents de recettes comptabilisées en 1981 et 1982, excédents dont le report en ressources du compte n'est effectué qu'au cours de l'exercice suivant.

budget cinéma et audiovisuel	1981	1982	1983	Accroissement en %, 1983/1981
Ministère de la Culture				
Moyens des services	5 621 407	33 894 058	32 573 770	+ 479
Interventions publiques	23 750 169	68 677 500	172 857 365	+ 627
Investissements de l'Etat	1 951 000 (AP) 1 110 000 (CP)	8 100 000 (AP) 3 710 000 (CP)	47 000 000 (AP) 27 210 000 (CP)	+ 2 309 + 2 351
Subvention d'investissements	1 660 000 (AP) 1 650 000 (CP)	3 250 000 (AP) 3 250 000 (CP)	17 250 000 (AP) 17 085 000 (CP)	+ 939 + 935
Total crédits de paiement	32 131 576	109 531 558	249 726 135	+ 677
Compte de soutien à l'industrie cinématographique				
Subventions et garanties	39 000 000	51 000 000	95 000 000	+ 143
Aide sélective à la production	33 000 000	50 000 000	65 000 000	+ 96
Prêts du F.D.E.S.	M	PM	PM	-
Aide à la production et à la distribution	134 000 000	144 000 000	210 000 000	+ 56
Aide à l'exploitation	120 000 000	155 000 000	208 000 000	+ 73
Frais de gestion	21 000 000	8 000 000	20 000 000	- 4
Total	347 000 000	408 000 000	598 000 000	+ 72
Contribution de l'Etat au compte		- 10 000 000	- 69 000 000	
Total général	379 131 576	507 531 558	778 726 135	+ 105

AP: autorisations de programme

CP: crédits de paiement

(Le Dossier du mois - Lettre d'information du Ministère de la Culture - Numéro spécial n°4 - 1983)

TITRE V

La diffusion des œuvres cinématographiques.

Art. 88. — Le service public de la télévision et les services de communication audiovisuelle prévus aux titres III et IV de la présente loi qui diffusent des œuvres cinématographiques contribuent au développement des activités cinématographiques nationales selon des modalités fixées par les cahiers des charges.

Art. 89. — Aucune œuvre cinématographique exploitée dans les salles de spectacles cinématographiques ne peut faire l'objet d'une exploitation simultanée sous forme de supports destinés à la vente ou à la location pour l'usage privé du public, et notamment sous forme de vidéocassettes ou de vidéodisques, avant l'expiration d'un délai qui sera fixé par décret et qui courra à compter de la délivrance du visa d'exploitation. Ce délai, qui sera compris entre six et dix-huit mois, pourra faire l'objet de dérogations qui seront accordées dans des conditions fixées par décret.

Art. 90. — Tout groupement ou entente entre entreprises de spectacles cinématographiques destiné à assurer la programmation des œuvres cinématographiques en salle est soumis à agrément préalable délivré par le directeur du centre national de la cinématographie.

L'agrément ne peut être accordé qu'à des groupements ou ententes qui ne font pas obstacle au libre jeu de la concurrence et à la plus large diffusion des œuvres conforme à l'intérêt général et qui contribuent à la diversification de l'investissement dans la production cinématographique. L'agrément ne peut être délivré aux groupements ou ententes de programmation associant deux ou plusieurs entreprises d'exploitation d'importance nationale.

Les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément sont fixées par décret en Conseil d'Etat qui précise notamment les clauses obligatoires des contrats de programmation et en particulier les conditions de fixation de la redevance de programmation.

Les contrats et ententes de programmation en vigueur cesseront d'être applicables à l'expiration d'un délai de trois mois suivant la publication du décret prévu à l'alinéa précédent. Le présent alinéa ne fait cependant pas obstacle à l'exécution des contrats qui ont été conclus entre des sociétés de distribution et des groupements de programmation ou des entreprises habilitées à contracter au nom d'un groupement ou d'une entente de programmation et qui comportent une avance ou une garantie de recettes au distributeur, sous réserve que ces contrats aient été inscrits au registre public de la cinématographie avant la promulgation de la présente loi.

Les infractions aux dispositions du présent article et des textes pris pour son application sont passibles des sanctions prévues à l'article 13 du code de l'industrie cinématographique.

Art. 91. — Avant l'expiration d'un délai de deux ans à compter de l'entrée en vigueur des dispositions de l'article précédent, le Gouvernement adressera au Parlement un rapport faisant le bilan de l'application desdites dispositions.

Art. 92. — Sans préjudice de l'action publique, et à l'exception des conflits relevant des procédures de conciliation et d'arbitrage professionnelles, sont soumis à une conciliation préalable les litiges relatifs à la diffusion en salle des œuvres cinématographiques et qui ont pour origine une situation de monopole de fait, une position dominante ou toute autre situation ayant pour objet ou pouvant avoir pour effet de restreindre ou de fausser le jeu de la concurrence et révélant l'existence d'obstacles à la plus large diffusion des œuvres cinématographiques conforme à l'intérêt général.

Cette conciliation est mise en œuvre par le médiateur du cinéma. Celui-ci peut être saisi par toute personne physique ou morale concernée, par toute organisation professionnelle ou syndicale intéressée ou par le directeur du centre national de la cinématographie. Il peut également se saisir d'office de toute affaire entrant dans sa compétence.

Sous réserve du droit pour l'autorité judiciaire de saisir la commission de la concurrence aux fins d'avis, l'engagement de la procédure de conciliation entraîne, à l'égard de l'affaire et

des parties concernées, suspension de toute procédure devant la commission de la concurrence pendant une période maximale de trois mois.

Le médiateur du cinéma favorise ou suscite toute solution de conciliation. Le procès-verbal de conciliation qu'il dresse a force exécutoire du seal fait de son dépôt au greffe du tribunal d'instance. Il peut rendre public ce procès-verbal. A défaut de conciliation, le médiateur du cinéma émet, dans un délai maximum de deux mois à compter de sa saisine, une injonction qui peut être rendue publique.

En cas d'échec de la conciliation, le médiateur du cinéma pourra décider de saisir la commission de la concurrence si le litige relève de la compétence de celle-ci et informer le ministère public si les faits sont susceptibles de recevoir une qualification pénale.

(Loi N° 82.652 du 29 Juillet 1982

sur la COMMUNICATION AUDIOVISUELLE)

LES SALLES MUNICIPALES

Les salles municipales, chacun sait que cela existe. L'intérêt des collectivités locales pour le cinéma, considéré comme activité culturelle, est indéniable : dans cette perspective, les communes ouvrent, rouvrent, rachètent ou construisent des salles. Ce qui n'est pas sans poser des problèmes aux petits exploitants et créer quelque inquiétude dans la profession quant aux buts supposés de l'opération. Evelyne Malnic a mené l'enquête.

Juridiquement, il n'y a pas de définition de la salle municipale. Toutefois, on peut avancer et sans trop se tromper que sont salles municipales, celles dont les murs appartiennent à une municipalité et qui sont, soit gérées par un exploitant privé, sous diverses formes (locataire, concessionnaire de la salle), soit exploitées directement par elles. Directement, mais par le biais d'une association relevant de la loi 1901, car une commune n'a pas le droit de se livrer à une activité commerciale.

En quoi ces salles sont-elles particulières ? Pourquoi posent-elles un problème ? Et tout d'abord combien y en a-t-il actuellement en France ? Combien de fauteuils représentent-elles ?

De même qu'il n'y a pas de définition très précise, de même le plus grand flou règne quant à leur nombre exact. Certains estiment qu'il y en a près de 400, surtout chez les exploitants. D'autres plus restrictifs avancent le chiffre de 200, avec une moyenne de 300 fauteuils par salle.

Le Cnc n'a fait qu'une étude en la matière, en 1974, pour le compte de la fédération des exploitants. D'après celle-ci, il y avait à l'époque 250 salles communales de cinéma, dont 70 gérées en concession, moins de 10 en régie et le reste soumis à des contrats divers (bail commercial, simple engagement de mise à disposition des locaux, etc...) Et depuis... le vide statistique. Pour Jacques Pinturault de l'association « Cinéma-public » on peut estimer à 143, le nombre de salles appartenant au réseau subventionné — Maisons de la Culture, Centres

culturels, M.J.C. —. Dont 75 salles directement municipales et classées Art et Essai, salles commerciales « normales » fonctionnant avec la billetterie du Cnc. Et 68 salles, surtout dans l'ouest et appartenant aux évêchés.

Auxquelles s'ajoutent — mais combien ? — les salles polyvalentes, les « autres » salles faisant du cinéma... mais pas les ciné-clubs. Cette incertitude, quant au nombre exact des salles, ajoute à l'inquiétude des exploitants. Un recensement s'impose pour donner sa juste mesure au phénomène, qui n'est pourtant pas nouveau ; puisque depuis longtemps, les municipalités subventionnent des associations de ciné-clubs. Mais depuis peu le phénomène s'accélère, les communes ouvrent, réouvrent, rachètent, construisent des salles. De plus en plus la collectivité locale est amenée à considérer le cinéma comme une activité à part entière dans sa politique culturelle. Ce qui n'est pas sans poser des problèmes aux petits exploitants et créer quelque inquiétude dans la profession quant aux buts supposés de ces opérations.

Quelles sont les raisons de ce développement et de cette prolifération des salles communales ?

Pour certains, les élections municipales de 1977 et la conquête de nombreuses mairies par les listes d'union de la gauche sont une raison majeure à cette accélération du mouvement. On n'hésite pas à parler de la municipalisation du cinéma, et d'agiter le spectre d'un cinéma de propagande, d'intoxication culturelle. Et de citer Lénine « celui qui est maître

du cinéma est maître du pays et s'en sert ». Il est vrai que, jusqu'à présent, la création de salles municipales n'a été le fait que de municipalités de gauche. Celles de droite ou du centre semblent vouloir ignorer le problème.

La disparition des salles de quartier

Une deuxième raison est avancée par M. Sarro, du Cnc, qui estime que la loi sur la restructuration de la petite et moyenne exploitation ouvre, par le biais des prêts et subventions qu'elle prévoit pour la rénovation des salles, la porte à bien des tentations pour s'approprier — en réaménageant une salle — « la manne » que représente ces subventions. Au-delà de ces raisons — partisans — la cause essentielle est la disparition des salles de quartier, des cinémas dans les régions rurales et les périphéries des grandes villes. Résultant de la baisse de fréquentation, de la difficulté de l'exploitant d'avoir de bons films « et quant ils sortent ». Précisons d'abord un point de droit. La jurisprudence a toujours été restrictive dans l'interprétation des textes concernant les pouvoirs des communes en matière d'activité industrielle et commerciale. La seule exception admise pour la création d'une salle de cinéma commerciale par la commune (quelque soit le lien juridique qui les unit) était d'une part l'intérêt public local — dont le contenu est devenu extrêmement large, soit qu'il s'agisse

« d'assurer un service permanent de représentations de qualité, d'après un répertoire établi avec le souci de choisir et de varier les spectacles en faisant prédominer les intérêts artistiques sur les intérêts commerciaux de l'exploitation » (arrêt Léoni, 21 janvier 1944) ; soit qu'il s'agisse de « mettre pendant les mois d'été, et pour un prix modique, à la disposition de la population de larges possibilités de distractions ».

L'autre critère est celui de la carence ou de la simple insuffisance de l'initiative privée.

Les sommes s'engagent donc grâce à une jurisprudence considérablement assouplie dans la création de salles. Mais le mouvement se fait dans les deux sens lorsque le dernier cinéma ferme. Soit la municipalité reprend le cinéma, d'elle-même, après délibération du Conseil municipal, soit l'exploitant s'adresse à son maire pour qu'il l'aide à s'en sortir.

Certes — et l'argument est souvent avancé par les exploitants — la France n'est pas dans une situation de création de salles. Tout au plus dans une situation de maintien. Le nombre de salles est passé de 7 000 en 1957 à 4 200 en 1978. Les communes rurales qui représentaient 17 % des petites exploitations en 1963 ne représentent plus que 10 %. Et les petits exploitants qui formaient la moitié des exploitants il y a 25 ans voient leur part réduire de plus en plus quant à leurs recettes et au nombre de spectateurs qu'ils accueillent. Ne restent que les salles des cités et les complexes.

La banlieue parisienne est, elle aussi, gravement touchée et

connait un phénomène de recession plus rapide que l'ensemble du pays. D'après le rapport de la Fédération nationale des Centres culturels communaux de mai 1978, la fréquentation moyenne est inférieure d'un tiers à la moyenne nationale, son équipement en salles est inférieur à celui de Paris pour une population 4 fois plus importante et pour une surface 10 fois plus étendue, et on n'y compte plus qu'un fauteuil pour 54 habitants contre un fauteuil pour 30 en 1938.

Cette situation critique résulte des options des circuits, culturellement aberrantes, même si elles sont économiquement viables. Les Hauts-de-Seine, 3^e département français par sa population, se retrouve par le nombre de ses fauteuils dans le peloton de queue, juste avant la Creuse et la Lozère : en 10 ans le nombre des salles y a chuté de 50 %, le nombre des fauteuils de 70 %, celui des spectateurs de 75 % alors que sa population s'accroissait de 50 %. Les banlieues ouvrières deviennent des déserts cinématographiques. En Seine-Saint-Denis, une ville sur deux se retrouve sans salle. Des 6 salles de Levallois, des 3 de Bondy il n'en restait plus une. Jusqu'à l'ouverture des salles Sadoul ou Jean Giono, concluent les représentants des salles municipales.

Devant cette situation, les municipalités ont décidé de maintenir un cinéma même à la limite du viable, et d'ouvrir des salles un peu partout. Comme à Aubervilliers, Bagnolet, St-Ouen, Stains, La Courneuve, et d'en projeter à St-Maur, Aulnay, etc. Le phénomène ira s'accroissant, disent tous les responsables municipaux, si rien n'est fait pour.

Cette prolifération des salles municipales, certains la voient d'un bon œil. La Datar, en particulier, souhaite maintenir une présence cinématographique en milieu urbain et dans les petites villes, ainsi qu'en milieu rural, où le cinéma reste un outil précieux d'animation. Elle veut que soit évité le choix entre l'équipe de football et... le rien du tout. Elle va même plus loin et cherche à susciter des initiatives locales, à faire monter un plus grand nombre de dossiers à Paris, pour lesquels elle serait prête à accorder des subventions supplémentaires, autres que celles du Cnc.

Au Centre, non plus, pas de barrage. Le dossier d'une municipalité est accueilli favorable-

ment, souligne M. Gajoz, du moins lorsque la carence de l'initiative privée est constatée — là où il n'y a plus d'exploitation commerciale. Sur le plan économique, par contre, la position est plus nuancée. Le Centre cherche à attirer l'attention des demandeurs sur les risques encourus. Dans le système de restructuration, des études de marché, des études financières sont faites obligatoirement avant tout octroi de prêts. Pour que l'opération soit recevable, il faut qu'elle soit rentable. Et si la collectivité s'adresse au Centre, celui-ci lui dira « oui mais : oui — s'il y a carence ; mais — attention pas d'aventure économique ».

Une concurrence déloyale

En fait, le souci principal reste d'éviter les implantations anarchiques. On sait qu'une salle qui ne fait pas 30 ou 50 000 entrées par an, est difficilement rentable. Et il n'est pas souhaitable qu'une association, municipale ou non, s'engage imprudemment dans la création de salles.

Jusqu'à là, les exploitants n'ont pas tellement de raison de s'inquiéter : il vaut mieux avoir des cinémas qui restent en vie que

pas de cinémas du tout. Mais quand par le jeu des subventions et des aides municipales, ces salles sont soustraites aux règles de la concurrence normale du marché, ils peuvent peut-être, à juste titre s'alarmer. Concurrence déloyale ? Oui, mais comment ?

Ces salles disent les exploitants, ne payent souvent pas de loyer, n'ont pas de frais d'éclairage, d'entretien, d'exploitation, elles rémunèrent le personnel sur des fonds communaux, n'ont pas de frais de remboursement de la dette. Donc pas les mêmes charges auxquelles eux sont soumis. En plus, elles pratiquent des prix de place très bas, de l'ordre de 7,50 F, et de ce fait se trouvent en position très nette d'avantage. Même si dans certains cas ces griefs sont fondés, il faut définir plus sérieusement la notion de concurrence déloyale qui se situe à un autre niveau. En particulier à celui des relations avec les distributeurs et de l'accès au film. Les salles municipales — entend-on de toute part — sont « rançonnées » par les distributeurs. 909 d'entre elles acceptent à la fois de diffuser le film à 50 % et de donner des minima garantis élevés allant jusqu'à 3 500 F pour le film. Un exploitant privé ne peut l'assurer et se voit donc privé du film. Et c'est normal de la part du distribu-

teur, qui a là un réflexe commercial normal dans un système commercial altéré. Les municipalités ont la réputation d'être riches et de vite et bien payer.

Des accusations récusées

Les salles municipales sont conscientes du problème. L'association « Cinéma-public », créée en avril 1978, et qui regroupe un grand nombre de salles communales, se propose de résoudre, entre autres, cette aberration commerciale et de régler les rapports avec les distributeurs en essayant de faire adopter par ses membres le choix, soit distribuer le film au forfait, soit au pourcentage et pas les deux à la fois.

Par contre, les cinémas municipaux récuse les accusations concernant les charges « qu'ils n'ont pas ». Il s'agit là, disent ses représentants, d'un mauvais procès. « Nous avons les mêmes charges qu'un exploitant privé : aucun programmeur, aucun directeur de salle, aucun projectionniste ne peut être fonctionnaire communal. Ce sont des salariés de l'association. Notre budget, il faut l'équilibrer comme toutes les autres salles. Mais en plus nous avons des désavantages. Et ils sont nombreux ». Ils payent les films au tarif d'exclusivité, ne peuvent les avoir qu'une semaine, 3 mois après tout le monde, ne bénéficient plus du lancement national et doivent donc faire de gros efforts au niveau de la publicité. A cela s'ajoutent le fait qu'ils s'adressent à un public démuné et doivent donc pratiquer des prix de places très bas, entre 7 et 11 F à Bondy, 7 et 12 à St-Denis, 8 et 9 à Gennevilliers. De plus, leur travail s'inscrit dans une politique culturelle qui va plus loin qu'une simple projection de films avec, des animations spéciales, des séances — à perte — pour les enseignants, le 3^e âge, les enfants. Mais dit Guy Allambert, directeur du Jean Giono à Bondy « on rattrape un public, de retraités qui n'y allait plus et un public d'enfants qui n'y avait jamais mis les pieds ». Et souligne J. Marie Pavec, directeur d'une salle à St-Denis « nous sommes la seule structure d'exploitation à gagner des spectateurs au cinéma ».

Le phénomène des salles municipales va-t-il encore prendre de l'extension ? Les municipalités ne tiennent pas

Fédération des Exploitants: esquisse d'une charte avec les communes

Quelle que soit la formule juridique utilisée par la commune pour exploiter ou faire exploiter une salle de cinéma commerciale, il est indispensable qu'apparaisse, entre l'exploitant et la commune, un véritable cahier des charges.

Dans ce cahier des charges, doivent être normalement inclus des droits et des obligations réciproques :

Droits de l'exploitant :
Droit financier : perception du prix des places

Contrats : droits à l'aide, durée déterminée.

Obligations de l'exploitant :
Obligations financières : pratiquer les prix du marché sous réserve, dans certaines limites, de prix « sociaux ».

(L'aide de la commune ne doit pas, à travers des subventions d'équilibre, provoquer une concurrence durable et anor-

male sur les prix.)

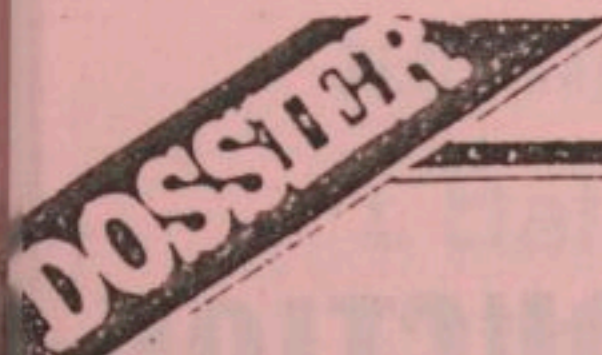
Obligation de programmation :

Effort de qualité de la programmation (et, le cas échéant, possibilité de réserver un certain nombre de séances à une programmation choisie par la commune).

Effort d'animation.

Obligation d'un nombre minimal de séances, par exemple. Etant entendu, par ailleurs, que le contrat, ainsi établi, pourrait être conclu avec les exploitants de cinéma (commercial) de la commune aussi bien qu'avec des tiers. Mais qu'il devrait être conclu de préférence avec les premiers, si ceux-ci tendaient déjà à réaliser, par leurs propres moyens, l'effort de programmation et d'animation recherché.

Réservé, enfin, la possibilité de subventions incitatives d'Etat par rapport à ce projet.



tellement à ce que le mouvement s'accélère et qu'elles continuent à se substituer à l'initiative privée. « Cinéma public » souhaiterait que l'Etat prenne en charge, au même titre qu'il a pris en charge l'école, les bibliothèques et la Santé, la politique culturelle cinématographique, là où l'exploitant est détaillant.

Mais alors, où est le problème ? Pourquoi cette inquiétude des exploitants ? C'est quand le cinéma municipal n'est pas une nécessité absolue. Quand un maire décide de construire une salle là où il existe déjà une ou deux salles. Et dans une ville où le marché ne se justifie pas et peut causer la ruine des cinémas d'Art et d'Essai notamment. Et M. Oudet, président du Syndicat des exploitants de Lyon de citer quelques exemples. A Perpignan, le Palais des Congrès a été mis à la disposition d'une association qui ne paye pas de loyer et touche une subvention de 220 000 F alors que « Le Cinématographe » salle Art et Essai catégorie A essaye de se maintenir. A Grasse, la municipalité subventionne une salle Mjc qui bénéficie par ailleurs d'une subvention Art et Essai. D'où cette double revendication de la profession : que les salles subventionnées ne puissent bénéficier à la fois du fonds de soutien et des subventions Art et Essai et qu'il n'y ait pas « d'autorisation d'exercer » donnée dans les localités où existe déjà une salle Art et Essai.

Tirer la sonnette d'alarme

Le cas de St-Etienne est encore plus significatif et M. Oudet entend en faire un exemple national, et tirer la sonnette d'alarme pour que pareille chose ne gagne pas tout le pays.

De quoi s'agit-il ? Il raconte : « Le Conseil municipal de St-Etienne prend la décision d'acheter le cinéma « Le France », qui autrefois était donné en gérance à l'Oroleis (émulation de la Ligue de l'enseignement). La salle ne paye ni loyer, ni réparation — les travaux sont pris en charge par la mairie. La salle est dirigée par un instituteur qui serait payé par l'Education Nationale. Le prix moyen est de 7,52 F. Les billets utilisés sont ceux du Cnc et tout le monde peut y venir. Dans la localité, il y a

déjà une Maison de la Culture appartenant à la ville et déjà à sa charge et depuis de nombreuses années un cinéma Art et Essai catégorie A « Le Lux ». Le syndicat des exploitants est intervenu auprès du maire d'abord, auprès du préfet ensuite, pour qu'il refuse d'approuver l'acquisition en se basant sur une décision jurisprudentielle du préfet de l'Isère concernant la commune de St-Priest. « L'affaire ira en justice si le Préfet accepte l'achat de l'immeuble et du fonds de commerce. C'est une question de principe, car des cas identiques peuvent se produire dans toutes les villes de France ».

D'où la nécessité de régler de façon harmonieuse les relations cinéma-municipalité. Des

exemples d'une collaboration existent déjà.

A Langeac, dans la Haute-Loire, ville de 5 000 habitants, l'exploitant ne peut rentabiliser son cinéma. Il va voir le secrétaire de la mairie. Le conseil municipal consulte le syndicat régional des exploitants qui conseille à la municipalité de prendre en main l'établissement, pour qu'il reste un cinéma dans la localité. Un retraité reçoit l'établissement en gérance, qui par ailleurs bénéficiera d'un accord privilégié avec les salles du Puy — voisines — pour avoir les films tout de suite après leur passage chez elles. Ce qui économisera au cinéma les frais de port et de publicité. Autre exemple à Bron, dans la banlieue Est de

Lyon, 65 000 habitants. Il y avait trois cinémas. Le dernier ferme ses portes le 1^{er} avril 1978. La Mjc locale, qui fait du cinéma, et la municipalité s'en inquiètent. Un accord est pris entre le propriétaire de la salle, la Mjc et le syndicat des exploitants. A partir du 1^{er} octobre et à titre d'essai, les séances de la Mjc auront lieu dans la salle commerciale, mais celle-ci gardant le choix des films. Si la formule est satisfaisante elle sera renouvelée.

Troisième exemple d'une collaboration possible entre une commune et un cinéma : l'expérience menée par Gérard de Senneville de la Datar, dans le cadre de la mission — ville du Massif central. Le projet : recenser dans les 17 départements, sur le plan équipement, personnel, public, les possibilités existantes. Créer des subventions d'équipement. Améliorer la programmation. Mettre sur pied des circuits courts de distribution physique. Si l'expérience, là aussi, est concluante, elle pourra être généralisée. Chaque cas est différent, spécifique. Mais ces exemples prouvent bien qu'il est possible de parvenir à des accords pour que les cinémas ne meurent pas tout à fait.

Charte culturelle type

D'aucuns veulent aller plus loin. Et on parle même d'une Charte culturelle type, entre les exploitants et les municipalités. Dès 1977, l'attention du directeur du Cnc avait été attirée sur la nécessité de la mise sur pied d'un accord entre l'Association des Maires de France et les exploitants, de telle sorte que les responsabilités des cinémas municipaux soient laissées aux gens du métier, avec en contrepartie des obligations nettement déterminées (comme un certain pourcentage de séances Art et Essai, etc.). Depuis les choses n'ont pas encore beaucoup évolué ni avancé. Mais un état d'esprit se forme. Les exploitants travaillent à la mise sur pied d'une telle charte. Tout le monde s'accorde par ailleurs à penser, comme le soulignait Jacques Atlan, maire-adjoint de Levallois, et responsable cinéma à la mairie, qu'un pluralisme est nécessaire, pour faire contrepoids à l'existence des grands circuits et pour maintenir un tissu de diffusion du cinéma en France. Les salles municipales s'inscrivent dans cette optique.

Le point de vue de la Fédération Nationale des Cinémas Français

Lucien Galandrin, président-adjoint de la Fédération nationale des cinémas français, président de l'Union de la petite exploitation, explique la position de la Fédération sur le problème des salles municipales.

« L'intérêt des municipalités pour le cinéma, tel qu'il se manifeste aujourd'hui me paraît positif. Cela prouve que la salle de cinéma reste un des éléments de l'animation municipale, et que le cinéma en tant que spectacle est toujours considéré comme un bon « vecteur » idéologique ou culturel.

Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'en 10 ans les choses ont changé. Les salles se sont transformées, modernisées ; elles se modernisent maintenant dans les petites et moyennes agglomérations afin, justement, de pouvoir faire face à l'évolution des goûts du public qui souhaite trouver des volumes confortables accessibles, dans lesquels il puisse voir les films le plus rapidement possible. Mais, parallèlement le cinéma, comme on le sait, a subi la concurrence rude de la télévision, ses recettes commerciales ont considérablement diminué, et les rares communes qui croient trouver dans l'exploitation directe d'une salle, des ressources supplémentaires, doivent vite déchanter : les salles de cinéma coûtent cher à construire — 4 000 à 5 000 F le fauteuil — il faut amortir les investissements, il faut faire fonctionner ces salles, et pour cela avoir des films.

Or, si il y a environ 4 200 salles sur le territoire français d'un côté, il y a de l'autre, 100 à 150 copies maximum pour un film de grande audience. Qu'on le veuille ou non, ce n'est pas parce qu'une salle deviendra municipale, qu'elle aura le film

plus rapidement, à moins de fausser complètement les règles du marché.

Et malgré l'effort de travaux et d'animation entrepris par l'exploitation, de nombreuses salles de cinéma doivent encore fermer, faute de rentabilité commerciale suffisante, c'est-à-dire faute de public, dans les localités où elles ont, cependant, un rôle irremplaçable à jouer. Il faut encourager les communes à lier des relations étroites avec les exploitants locaux, dans leur intérêt réciproque. Ces relations sont multiples, qu'il s'agisse de la concession pure et simple d'une salle municipale à un exploitant privé, ou de la prise en charge par la commune intéressée de certaines dépenses d'investissement ou d'aménagement, en contrepartie d'obligations visant le nombre de séances, les efforts de programmation et d'animation, la diversité des prix... Mais il faut — là aussi — éviter de peser sur le fonds de soutien. Il serait tout-à-fait anormal que celui-ci, supporte déjà difficilement par l'initiative privée, vienne financer les investissements des collectivités territoriales — transformées le cas échéant en concurrents.

Avec ces réserves, mais aussi devant cet espoir que constitue l'intérêt actuel des communes pour le cinéma, il devient nécessaire de proposer à celles-ci une véritable charte cinématographique, et il serait souhaitable de réunir autour d'une table ronde, les représentants des maires de France et des professionnels, afin de dégager les grandes lignes d'une coopération qui permette la maintenance du cinéma dans les petites et moyennes villes de France.

Nous allons nous y employer dans les semaines à venir. »

(CINÉMA / PUBLIC n°2 . MARS 1983)

LE SECTEUR PUBLIC DE PRODUCTION

L'importance de l'augmentation de la fréquentation des salles en 1981 et 1982, phénomène unique en Europe, a garanti une très bonne « remontée de recettes » à la production par le biais de l'augmentation de la T.S.A. dont le mouvement suit naturellement celui des entrées : les producteurs indépendants et privés vont peut-être grâce au changement qu'ils ont souvent combattu, pouvoir exercer leur métier, tant mieux !

CINÉMA/PUBLIC s'en réjouit, mais défend l'idée de l'instauration d'un secteur public de production (1) qui tirera une partie de ses moyens financiers de structures de droit public, principalement les collectivités locales ou régionales.

Deux arguments militent dans ce sens :

— prise en compte de la réalité sociale, géographique ou historique à son niveau le plus décentralisé permettant ainsi une re-création de la région, entité nationale mais dotée d'une personnalité propre ; les exemples sont nombreux en Bretagne, dans le Midi, en Alsace-Lorraine.

Cette idée s'articulant avec un transfert des centres de décision dans les secteurs à revitaliser dans leur personnel (graphistes, cinéastes, compositeurs locaux) ou dans leurs laboratoires = c'est un corollaire nécessaire de la décentralisation car :

— la soustraction d'une bonne partie de la création aux intérêts mercantiles permet de garantir un pluralisme réel, ainsi que l'éclosion des jeunes talents stimulés par les récentes réformes très positives de l'avance sur recettes en particulier ; le seul critère de profit ne peut garantir la « faisabilité » de films qui, à première (et courte) vue n'intéressent qu'un public réputé restreint.

Les éléments de ce secteur existant à travers différentes structures, Nanterre, Grenoble ou Le Havre (et autres...) il faut s'appuyer sur leur diversité qui rendra compte de la diversité française.

Ces structures ont une bonne connaissance du terrain et, déjà, une expérience confirmée ; ceci nous conforte, cependant, dans notre surprise de ne pas voir figurer parmi les centres de décentralisation de la création la Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis qui possède ces caractéristiques et un soutien très actif du Conseil général, des municipalités et des salles Art et Essai du département qui sont toutes municipales : il y a là un outil dont il serait dommage de priver un département ouvrier fortement touché par la désindustrialisation. Nanterre, seule, ne pourra couvrir la région Ile-de-France et ses 15 millions d'habitants.

Toutefois le risque d'académisme d'un art officiel ne doit pas être méconnu, même si un « art » réputé non officiel ne brille pas nécessairement par l'originalité de ses thèmes et de son imagination.

Le pluralisme est la meilleure réponse et le choix du ministère de coproduire des auteurs français et étrangers montre par son éclectisme que l'écueil bien réel, est compensé par la diversité des auteurs et le pluralisme des centres de création. Du reste, à l'étranger, les menaces qui paraissent peser contre l'Office National du Film au Canada, sont significatives : une structure publique puvu qu'elle soit démocratique n'engendre pas obligatoirement un Art Pompier : l'Office National

Canadien a lancé le cinéma canadien sur le continent européen et fait connaître de très grands auteurs nationaux.

Alors, appuyons-nous, sans monopole, sur ce qui existe.

Michel MOUREREAU
Maire adjoint
de l'Île-Saint-Denis (93)

(1) Voir « L'ÉTAT ET LE CINÉMA », propositions de CINÉMA/PUBLIC pour un secteur public du cinéma, en mai 1982.

(CINÉMA / PUBLIC N°3 Juin 1983)

NOUS PARTIMES CINQ MILLIONS...

I. - LES SALLES SUBVENTIONNEES

338 salles fonctionnent dans des structures associatives subventionnées par des municipalités ou, pour un certain nombre d'entre elles, en régie municipale directe. Le montant, parfois réduit, des subventions ; le caractère polyvalent de certains équipements ; la volonté des élus qui se fixent d'autres priorités, tous ces éléments limitent l'activité cinématographique d'un tiers environ de ces salles.

Par contre, un peu plus de 200 salles :

— subventionnées, directement ou non, totalement ou partiellement par des municipalités,

— fonctionnant au sein d'équipements pluridisciplinaires : Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle, Centres Culturels Communaux ou Maisons des Jeunes et de la Culture,

— ou dans des lieux totalement voués à la diffusion du cinéma, mènent une activité permanente et importante dans le cadre de l'exploitation commerciale.

Les résultats obtenus par ces salles sont le reflet d'une animation permanente qui recherche tous les publics, les fidélise par tous les moyens d'une information importante et permet des fréquentations dont l'augmentation est sans commune mesure avec celle obtenue par des salles traditionnelles.

Ces augmentations conjuguées du nombre des salles et de leur fréquentation permettent de situer autour de 5 millions le nombre des spectateurs accueillis en 1982, au cours d'environ 50 000 séances, par les salles subventionnées.

II. - LES RECETTES

1) La recette « guichet »

Le prix moyen pratiqué dans les salles qui ont fait l'objet de l'enquête est très légèrement supérieur à 14 francs. Un calcul simple permet d'évaluer à 70 millions de francs (7 milliards de centimes) le montant de la recette « guichet » encaissé par ces salles, en 1982.

2) La part distributeur

Bien que la part moyenne revenant au « distributeur » soit légèrement inférieure à 35 % du prix du billet T.T.C., ce pourcentage est plus élevé lorsqu'il s'agit de salles municipales et associatives dans la mesure où celles-ci ne bénéficient pratiquement jamais de taux inférieurs à 50 % et se voient par contre toujours imposer des minimum garantis importants.

C'est dire que la part versée aux distributeurs par les salles en question est supérieure à 25 millions de francs (2,5 milliards de centimes) pour l'année écoulée.

3) La T.S.A.

Les salles « subventionnées » ont participé en 1982 pour plus de 8 millions de francs (800 millions de centimes) au fonds de soutien de l'industrie cinématographique.

(Premier résultat enquête Diffusion Culturelle du Cinéma.)

DECENTRALISATION - EN MIDI-PYRÉNÉES (Le Monde 13.10.1982)

L'État au chevet de la culture occitane

Le 28 septembre 1982, à Toulouse, MM. Jack Lang, ministre de la culture, Alex Raymond, président du conseil régional de Midi-Pyrénées, et Jacques Corbon, préfet commissaire de la République, signaient conjointement la première convention Etat-Région. Le document « pour favoriser le développement culturel »

scelle les nouvelles relations entre pouvoir central et collectivité territoriale dans la perspective d'une planification nationale et décentralisée tout à la fois. C'est l'une des six conventions signées en Midi-Pyrénées à l'occasion de la visite de M. François Mitterrand.

Toulouse. — Ce contrat se refuse à être une charte définitive sur la politique culturelle pour les années à venir. Il ne vaut que pour un an et se veut d'abord une étape de réflexion au moment où s'élabore le IX^e Plan. Cependant, c'est la première fois qu'en Midi-Pyrénées sont décidées un ensemble d'actions et d'études inscrites dans un même projet cohérent dont l'ambition affichée dépasse d'ailleurs les moyens alloués. Mais il s'agit d'un premier pas conduisant une approche dynamique et populaire — au sens le plus large du terme — de la culture régionale.

C'est ainsi qu'une dotation spéciale de 6 500 000 francs est allouée à l'E.P.R. au titre de la loi de finances 1982, ainsi que trois dotations finalisées pour un montant total de 2 750 000 francs, auxquelles il faut ajouter 1 million de francs en crédits déconcentrés qui viennent en supplément des 110 millions de francs de crédits normalement mis en œuvre pour l'année en cours. Pour sa part, la région Midi-Pyrénées a consenti un effort comparativement beaucoup plus important, puisqu'elle s'engage au travers de cette convention à débloquer 3 500 000 francs supplémentaires, alors que le budget culturel régional n'est encore que de 5 834 000 francs pour l'année 1982.

La dimension économique

Si le document signé à Toulouse manifeste le souci peu surprenant de valoriser le patrimoine traditionnel, un effort particulier est affirmé en direction du monde rural, qui représente 40 % de la population de Midi-Pyrénées. De même, note-t-on la volonté de s'adresser aux sous-cultures (sans intention péjorative) qui coexistent au sein de la région : adolescents, personnes âgées... La culture occitane est perçue comme l'expression même de l'identité de la région. En dehors du musée et à l'écart des sentiers battus du folklore. Enfin, dans une région qui compte la capitale de l'aéronautique et l'une des plus grandes universités de France, les sciences et techniques sont intégrées dans le projet. Une façon d'inscrire la culture dans son époque.

Cette convention, dans le droit fil du rapport hâtivement rédigé par le conseil régional, souligne la dimension économique des actions engagées. Mettre sur pied une politique de l'emploi culturel et en maîtriser l'évolution, c'est un peu la doctrine qui a cours aujourd'hui en Midi-Pyrénées. C'est ainsi que vingt-sept emplois cofinancés par l'Etat de-

De notre correspondant

vraient être créés au titre de cette convention, plus une trentaine d'autres réservées à des organismes intervenant en milieu rural. Cette volonté de lier projets culturels et développement économique se manifeste également dans le souci de favoriser la création d'entreprises spécialisées dans les travaux de restauration du patrimoine et la fabrication de matériaux spéciaux (brique, par exemple).

Du premier chapitre intitulé « Pour une réinsertion dynamique du patrimoine », on retiendra d'abord la création d'un centre de culture régionale. Dès 1981, les élus régionaux avaient financé une étude sur un projet de cette nature. L'Etat et la région s'engagent désormais à concrétiser les choses autour d'un centre de documentation sur les cultures régionales de Midi-Pyrénées.

Il ne faut pas oublier que la région administrative est formée d'une mosaïque de pays aux traditions affirmées et originales. Ce centre sera doté d'un atelier de restauration. Il éditera une revue d'ethnologie qui devra être, c'est la convention qui le dit, de qualité internationale. Un étude sera lancée afin de permettre à l'exceptionnel site archéologique de Saint-Bertrand-de-Comminges, en Haute-Garonne, d'avoir enfin un musée digne des trésors qu'il renferme. Un autre centre sera mis à l'étude pour la promotion de la culture scientifique et technique, autour des activités régionales : mines, tanneries, aéronautique, météorologie, informatique...

Vers le monde rural

Le deuxième chapitre de cette convention, qui en compte cinq et pas moins de cinquante articles, est appelé « Pour la revitalisation du monde rural ». Ici, ce sont d'abord les hommes qu'il faut mettre sur le terrain. Des emplois d'animateurs seront créés. Avec l'aide de l'Etat et le concours des conseils généraux et des communes, des salles d'animation rurale seront édifiées. Mais cette action volontariste en direction d'un monde trop souvent laissé pour compte de la culture nécessite des moyens techniques. Ils seront disponibles pour les départements qui le souhaiteront par le biais des CUMATS, les coopératives de matériel de théâtre et de spectacle. D'autres collectivités territoriales ou pays pourront également être partie prenante de tels projets.

« La décentralisation donne... aux collectivités territoriales... le devoir de reprendre le flambeau du mécénat artistique public affaibli depuis quelques décennies. »

Ainsi s'ouvre le chapitre 3 de cette convention. « Pour contribuer au rayonnement de la création », la région décide de privilégier l'aide au projet tout en favorisant la commande sociale. 1 350 000 F lui seront affectés. On retiendra que l'Etat et la région ont manifesté leurs divergences sur la multiplicité des fonds d'aide, une solution que rejette Midi-Pyrénées au nom de l'interdépendance des disciplines artistiques.

L'atelier de création populaire d'Armand Gatti devrait prochainement s'installer à Toulouse. Pour ce faire, l'Etat a débloqué un crédit spécial de 2 800 000 F dont 1 800 000 pour les équipements. La région s'engage, quant à elle, à aménager le local, le couvent des cordeliers, sous réserve qu'il soit restitué d'ici trois ans.

L'audiovisuel

Enfin, un chapitre entier est consacré à l'audiovisuel. « Pour que s'instaure une véritable communication régionale ». Vaste projet qui entend tout à la fois former le spectateur et l'auditeur, démystifier les langages et créer les conditions d'un nouveau type de communication dans la région. Les institutions actuelles, radio, télévision, sont suspectes. Suspectes justement de trop médiatiser la réalité. Des coopératives d'utilisation de matériel audiovisuel (CUMAV) seront ainsi mises sur pied dans les huit départements de la région. Dès 1983, des contrats spécifiques pourront être signés prévoyant la création de ces CUMAV.

Revitaliser le cinéma en milieu rural sous une forme qui reste encore à définir (salles polyvalentes, cinémas ambulants...), développer la cinémathèque de Toulouse dans ses moyens matériels mais aussi en personnel, sauver la collection photographique de Hugues Panassié à Villefranche-de-Rouergue, quelques autres actions sont prévues dans cette convention.

Le dernier chapitre aborde la mise en place des moyens nécessaires à cette politique culturelle. Outre les emplois et les préoccupations économiques, il est prévu la nomination d'un « M. Etudes Midi-Pyrénées », chargé spécialement auprès du ministre de la culture de suivre les dossiers de la région. Cette convention est généreuse dans ses intentions. Elle augure bien, à condition que les très nombreuses études trouvent prochainement un début de réalisation, ce que pourra être la politique culturelle régionale dans le cadre de rapports contractuels avec l'Etat. Encore faut-il que s'approfondisse la concertation avec les autres collectivités territoriales, que s'affirment sur le terrain les besoins afin que dans un ensemble régional cohérent les « différences » aient voix au chapitre.

Un atelier régional cinématographique implanté à Quimper (Ouest France 6/7 Nov 1982)

DECENTRALISATION

Bretagne

QUIMPER. - La Bretagne a désormais son Atelier régional cinématographique : l'ARC dont le siège se trouve rue de Falkirk à Quimper et qui a été présenté hier à la presse.

Cet Atelier est l'aboutissement d'un projet de décentralisation voulu par le CNC (Centre national du cinéma). Mais aussi réclamé depuis des années par les mouvements culturels bre-

tons et ceux qui, dans l'hexagone, entendent que le cinéma vu sous l'angle technique (production, réalisation, diffusion) ne soit plus l'affaire quasi exclusive de Paris.

De tels ateliers ont déjà été implantés à Marseille, Grenoble et Le Havre. D'autres vont l'être à Toulouse et en Corse.

Assistance technique et prêt de matériel

C'est au cinéaste Félix Le Garrec qu'a été confiée la direction de l'Atelier breton. Il sera secondé dans sa tâche par Rozenn Le Meitour, secrétaire de production, Jacques Bernard (régie et son) et Jean Rival (montage et mixage). Les fonds deancements ont été fournis par l'Etat (400 000 F), la direction régionale des Affaires culturelles (237 000 F), la Région (300 000 F) et le département du Finistère (100 000 F). « Ils vont être utilisés au trois quarts à l'achat de matériel », précisent les responsables de l'ARC. Un matériel qui coûte cher : une caméra 16 millimètres, c'est 130 000 F. Des appareils de prise de son, 90 000 F, etc.

« Dans le passé, des cinéastes qui se lançaient dans la réalisation d'un film en Bretagne étaient contraints de le louer à Paris. Ce qui a toujours constitué un frein au tournage de films dans les régions ».

Ce matériel sera naturellement mis à la disposition des cinéastes bretons ou non ayant décidé de réaliser un film en Bretagne. Les techniciens de l'ARC (y compris Félix Le Garrec qui est caméraman) pourront être amenés dans certains cas précis à apporter leur concours à ces réalisateurs. Mais l'Atelier, dans un premier temps du moins, n'aura pas vocation de produire lui-même des films.

Ses interlocuteurs privilégiés seront les professionnels du cinéma. D'autres organismes, tel l'ACAV, de St-Cadou, ayant plus spécialement mission d'intervenir auprès des associations de cinéastes amateurs.

Avec le concours du CNC, l'ARC organisera, lui, des stages « pour des gens ayant déjà une expérience du cinéma » (image, montage, son, écriture de scénarios...).

« Une des premières tâches va consister à établir un fichier des personnes travaillant dans tous les métiers du cinéma en Bretagne, Loire-Atlantique. Ce fichier sera à la disposition de ceux qui voudront tourner des films dans la région. Il sera aussi complet que possible.

C'est-à-dire qu'il comportera le nom des réalisateurs et des techniciens bretons, mais aussi, pourquoi pas des comédiens. Les Occitans, dans ce domaine nous ont montré la voie à suivre ».

Autres projets de l'Atelier : établir des contacts avec les chaînes de télévision françaises et étrangères pour leur faire un certain nombre de propositions concrètes.

Pourquoi à Quimper ?

Question inévitable : pourquoi avoir choisi Quimper plutôt qu'une autre ville bretonne pour y implanter cet atelier régional ?

La présence de pionniers - avec d'autres - du cinéma breton que sont Nicole et Félix Le Garrec y est naturellement pour quelque chose. Celle, toute proche (Plonéour-Lanvern) de leur atelier privé aussi. A cela s'ajoute le fait que la ville de Quimper a mis à la disposition de l'ARC des locaux.

« Enfin, commentent ses responsables, si le CNC avait fixé son choix sur une ville comme Rennes, par exemple, on n'aurait pas pu parler de véritable décentralisation cinématographique ».

J.-C. PERAZZI.

Auvergne *Le Monde 19 Nov 1982*

Convention culturelle : le retour du cinéma dans les campagnes

Correspondance

Clermont-Ferrand. - Une convention culturelle entre l'Etat et la région Auvergne vient d'être officiellement signée. La dotation s'élève à 7 380 000 F. Cet effet de la loi de décentralisation du 2 mars 1982 va permettre de développer des actions dans trois domaines précis : l'aide aux artistes et aux créateurs, la mise en valeur du patrimoine associée à une politique d'ouverture au public, le développement de la vie associative.

Les orientations proposées dans la convention seront appliquées par le comité des affaires culturelles du conseil régional dont le secrétariat sera assuré par M. Marc Guyard, directeur de l'Institut français de Stockholm, qui vient d'être nommé directeur de l'Agence des affaires culturelles, un nouvel organisme intégré dans les services de la région.

Au premier chapitre, on note que 700 000 F sont destinés à la création d'un fonds régional d'art contemporain dont les œuvres seront diffusées sous diverses formes d'animation, de manière à éclairer des publics différents.

En matière de théâtre, une somme de 700 000 F également est affectée à la création d'un parc matériel technique qui sera mis à la disposition des compagnies théâtrales professionnelles et amateurs. En outre, il sera procédé à un recensement des lieux scéniques de la région, qui ne répondent pas tous, loin s'en faut, aux besoins actuels. Toujours au titre de la dotation, un crédit de 1 400 000 F servira à la passation de contrats avec les troupes auver-

gnates. Les bénéficiaires s'engageront à donner des représentations hors de leur espace habituel.

Le cinéma et plus généralement l'audiovisuel figurent parmi les préoccupations. Une bonne image de marque a été donnée au niveau national par le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand et les Rencontres cinéma et monde rural d'Aurillac. La diffusion des films, la revitalisation du cinéma dans les zones rurales ainsi que la promotion de la création régionale font partie des priorités. Les 2 millions de francs attribués dans ce secteur doivent aussi permettre la mise en place de moyens de production sur place.

Le secteur musical, jusqu'à cette année délaissé en Auvergne, concerne en particulier l'orchestre régional qui est de création récente. Un million de francs doivent l'aider à bénéficier d'installations mieux adaptées à son travail que celles de la Maison des congrès de Clermont-Ferrand.

LLIBERT TARAGO.

3.3. - LES INTERVENANTS ASSOCIATIFS

La logique propre du monde associatif introduit dans l'action pour le cinéma des modèles spécifiques tant économiques que sociaux et culturels : absence de but lucratif, large participation des membres, ouverture à la pluralité des cultures etc... Si les valeurs associatives ne sont pas reconnues et aidées pour elles mêmes, il est à craindre que la concurrence du secteur commercial ou même celle du secteur public en étouffe progressivement l'expression.

Nous retiendrons deux grandes catégories d'intervenants associatifs dans le domaine du cinéma : les associations à but proprement culturel et les associations d'éducation populaire.

Les associations culturelles

Contrairement à ce que l'on peut constater dans le secteur de l'éducation populaire, l'action pour le cinéma des associations culturelles se présente comme très dispersée : la plupart des Maisons de la Culture et des Centres d'Action Culturelle et beaucoup de Centres Culturels ou Offices Culturels communaux organisent une diffusion régulière de films ainsi que des journées, des cycles, des retrospectives et des festivals consacrés à un genre, à un auteur, à un thème, etc..

On connaît ainsi l'action de la Maison de la Culture de Grenoble associée au Festival du Cinéma Français de Grenoble et de l'Isère, celle du CAC de Sceaux "Les Gémeaux" avec le Festival du Film de Femmes ou celle du C.A.C. de Belfort avec le Festival de Cinéma des jeunes auteurs, pour n'en citer que quelques-uns.

La diffusion régulière de films occupe une place importante dans la programmation des Maisons de la Culture et Centres d'Action Culturelle. Une statistique publiée par le Ministère de la Culture en février 1980 indiquait que les séances de cinéma représentaient 50 à 60 % des spectacles organisés par les Maisons de la Culture pour le public adulte. Très souvent la diffusion du film est accompagnée d'actions d'animation : information, expositions, contacts avec les réalisateurs, débats.

Certains établissements culturels ont aussi des activités d'initiation au film et de création cinématographique. Citons à titre d'exemple la Maison de la Culture de la Seine Saint Denis, la Maison de la Culture du Havre, et celle de Rennes en collaboration avec le Centre Dramatique de l'Ouest.

Les établissements culturels ne sont pas fédérés et ne disposent pas d'instances communes en situation de coordonner leurs actions pour le cinéma. L'Association Technique pour l'Action Culturelle, émanation des Maisons de la Culture et Centres d'action culturelle avait une commission spécialisée pour le Cinéma qui a cessé ses activités avant 1981. La nouvelle revue de l'ATAC, "Partenaires", publiée en collaboration avec le Carrefour des régions du Centre Georges Pompidou, à Paris, donne un

aperçu des activités de tous les grands établissements culturels en France (de l'ordre de 300). Si le cinéma occupe toujours une place importante dans la programmation des Maisons de la Culture et Centres d'action culturelle, il occupe une place beaucoup plus restreinte dans la revue venant loin derrière le théâtre, après la danse, la musique... C'était déjà le cas dans "ATAC informations" dont la publication a cessé à fin 1980.

La Fédération nationale des communes pour la culture (ex. Fédération nationale des centres culturels communaux) s'est saisie à plusieurs reprises du problème du cinéma dans les communes et du rôle des équipements culturels (en particulier à Perpignan dès 1977) mais il n'était ni dans ses intentions ni dans ses moyens de jouer un rôle coordonnateur en ce domaine

Les associations d'éducation populaire

Très tôt, on l'a vu (page 63), les oeuvres laïques et confessionnelles ont fait une place au cinéma dans leurs activités. Après la Libération, les fédérations de ciné-clubs sont apparues (voir plus haut page 64) se consacrant exclusivement à l'action éducative pour le cinéma. Les maisons et clubs de jeunes et les foyers ruraux se sont trouvés amenés à s'intéresser au cinéma et leurs structures fédératives ont permis des actions coordonnées.

a) LA LIGUE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE L'EDUCATION PERMANENTE ET L'UFOLEIS

La Ligue de l'Enseignement a été fondée en 1866, époque où l'on ne parlait pas encore du cinématographe.

En 1933, l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque est constituée comme section spécialisée de la Ligue.

En 1953 l'UFOCEL se transforme pour étendre son action à toutes les techniques audio-visuelles et prend le titre d'Union française des oeuvres laïques d'éducation par l'image et par le son.

L'UFOLEIS fait partie des huit fédérations de ciné-clubs actuellement habilitées à diffuser la culture par le film.

S'appuyant sur les amicales laïques, la Ligue a commencé par développer le cinéma au service de la classe, collaborant pour cela avec le Musée Pédagogique. Puis l'action a porté sur le cinéma pour lui-même et s'est étendue aux temps extra scolaires, même si les séances du jeudi et du dimanche se faisaient encore dans les locaux scolaires. Après la Libération c'est la formule des ciné-clubs qui est devenue dominante.

Les 8 à 9.000 ciné-clubs affiliés à l'UFOLEIS se trouvent pour la plupart dans les quartiers suburbains, les banlieues et le milieu rural.

La pédagogie développée par l'UFOLEIS n'aborde pas le film uniquement selon l'approche du cinéphile mais le traite comme un moyen d'éducation populaire.

Déjà, dans l'entre deux guerres, les offices du cinéma éducateur étaient constitués régionalement. L'action de l'UFOLEIS continue d'être très décentralisée avec 17 cinémathèques régionales et un délégué dans chaque département.

Par ces canaux sont assurés le prêt de films, surtout en 16 mm, à des conditions les plus abordables possible, mais aussi la diffusion d'une documentation et de matériel pédagogique. La cinémathèque de l'OROLEIS de Poitiers dispose ainsi de 35.000 fiches. La documentation porte aussi sur les matériels techniques. Les OROLEIS possèdent un parc de matériel avec maintenance assurée.

La formation d'animateurs est une fonction essentielle des fédérations de ciné-clubs. L'UFOLEIS organise des stages à tous échelons géographiques : nationaux, régionaux et départementaux et s'adresse en particulier aux enseignants.

L'UFOLEIS publie la Revue du Cinéma, de périodicité mensuelle avec un numéro spécial annuel sur tous les films sortis durant la saison.

Les OROLEIS et les ciné-clubs locaux affiliés à l'UFOLEIS ont été à l'origine de divers festivals où y ont apporté une importante contribution : citons à titre d'exemple les festivals d'Aurillac, de Sarlat, de Pontarlier, de Grenoble-Isère, le festival Lumière à Lyon, le festival du jeune public en Normandie et enfin le festival de Poitiers auquel succède le festival international des ciné-clubs dont l'UFOLEIS est partie prenante avec la Fédération Française des Ciné-Clubs en tant que membre de la Fédération Internationale.

b) LA FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS (F.F.C.C.)

Créée en 1946 la F.F.C.C. s'est efforcée de faire du ciné-club un lieu de confrontation et de réflexion sur le cinéma.

En même temps qu'un public s'y formait, un RESEAU VIVANT DE DIFFUSION, souvent animé par des cinéastes eux-mêmes, allait offrir aux créateurs une possibilité de faire connaître leur travail. Médiateurs entre le film et le grand public, les ciné-clubs de la F.F.C.C. donnèrent accès entre autres, aux oeuvres de Jean Grémillon, Joris Ivens, Louis Daquin, Luchino Visconti ; les cinémas tchèques et hongrois ; Glauber Rocha et le cinéma "nuovo" ; Pier Paolo Pasolini, Philippe Garrel ; le cinéma canadien ; Fassbinder, Schroeter, Wenders, Angelopoulos,...

La F.F.C.C. compte environ 450 adhérents (chiffres de 1981). Elle organise des tournées de cinéastes et un nombre important de manifestations en province (Annecy, Besançon, Calais, Chambéry, Colmar, Digne, Marcigny, Pézenas, Prades, Saint Raphaël, Thonon les Bains, Valence).

Elle publie depuis 1954 une revue dont le titre est "Cinéma" suivi du millésime de l'année.

La F.F.C.C. est à l'origine de l'IFACC, institut de formation pour animateurs de ciné-clubs et projectionnistes qui continue maintenant

son action dans le cadre de l'Institut de Formation aux métiers du Cinéma et de l'Audio-visuel (I.F.C.A., voir page 253). L'I.F.A.C.C. ne se contentait pas d'apporter des connaissances filmologiques, il proposait une initiation à la réalisation cinématographique (prise de vue, prise de son et montage).

c) FEDERATION LOISIRS ET CULTURE/CINE CLUB DE FRANCE (F.L.E.C.)

La F.L.E.C. a elle aussi été fondée en 1946, et marquée par l'esprit de la Résistance. On y met l'accent sur la nécessaire participation du public dans une vie associative authentique, comme gage de liberté et de responsabilité. L'accès à la culture, y compris cinématographique est considéré comme la démarche primordiale pour que chaque homme et chaque communauté trouvent leur épanouissement intellectuel et spirituel.

C'est parmi les jeunes scolaires et les jeunes adultes que l'initiation au cinéma a été entreprise, surtout dans l'enseignement privé et la F.L.E.C. s'est toujours intéressée au cinéma pour enfants.

Film et Culture, en Bretagne, est une émanation de la F.L.E.C. qui dispose ainsi de plusieurs relais régionaux. La F.L.E.C. indique le chiffre de 1.000 adhérents pour 1981. Elle organise des stages de formation et édite périodiquement en plus de son catalogue de films, des brochures contenant surtout des fiches filmographiques. Une première série a paru sous le titre "Téléciné" depuis 1946, suivie en 1979 d'une nouvelle série, bimestrielle, sous le titre "Filmographe Loisirs et Culture".

d) FEDERATION FILM ET VIE

Film et Vie se présente comme indépendante de tout organisme confessionnel, politique ou syndical et en mesure d'assurer à ses adhérents une entière liberté de pensée dans le respect des opinions de chacun. Cette fédération faisait état pour 1979 d'environ 500 points de diffusion desservis.

Elle édite son catalogue annuel de films disponibles, un manuel élémentaire de l'animateur de ciné-club et des fiches documentaires sur les films.

Film et Vie organise des stages de formation à Paris et en province.

e) COOPERATIVE REGIONALE DU CINEMA CULTUREL (C.R.C.C.)

La C.R.C.C. a été fondée à Strasbourg en 1948. Elle se comporte comme une fédération de ciné-clubs à part entière mais avec un secteur d'action limité à la région. Elle compte 250 ciné-clubs adhérents, à quoi il faut ajouter cinq circuits desservant des M.J.C., des foyers ruraux et foyers clubs pour personnes âgées.

La C.R.C.C. a constitué progressivement sa propre cinémathèque. Elle se comporte comme un centre d'information sur le cinéma et l'audio-visuel, elle dispose d'un pool de matériel et propose un service de maintenance à ses membres. Elle organise également des stages de

formation : connaissance du cinéma, réalisation cinématographique, opérateurs.

f) FEDERATION JEAN VIGO

L'appellation Fédération Jean Vigo date seulement de 1964 mais l'institution existait déjà depuis 1950 sous le nom de Fédération Française des Ciné Clubs de Jeunes. Une ouverture progressive au public adulte motiva le changement de nom. La Fédération Jean Vigo a connu une expansion rapide après 1969. En 1977 elle venait en tête des Fédérations habilitées (UFOLEIS exceptée) pour son activité.

Comme les autres fédérations, Jean Vigo a constitué sa propre cinémathèque mais elle a aussi suscité la création d'une coopérative de distribution commerciale et non commerciale : CICLOP FILMS.

La fédération Jean Vigo organise des stages de formation. Elle publie une revue depuis 1964 : Jeune Cinéma, qui ne se cantonne pas du tout au cinéma pour jeunes.

g) UNION NATIONALE DES INTER CINE CLUBS (U.N.I.C.C.)

Confédération fondée et habilitée en 1958, l'U.N.I.C.C. fut le regroupement de quatre associations régionales travaillant jusque là isolément et qui voulurent unifier leur action culturelle. Il y avait en particulier à Lyon, l'Union Lyonnaise des Ciné-clubs et à Paris, Inter Film.

l'U.N.I.C.C. à sa propre cinémathèque, organise des stages régionaux des rencontres internationales de jeunes et, sous l'égide d'Inter Film, des stages nationaux.

h) FEDERATION D'ASSOCIATIONS ET CINE-CLUBS (F.A.C.)

La F.A.C. est issue en 1963 de la Cinémathèque de l'enseignement privé. Son champ d'action privilégié est le milieu scolaire puisqu'elle y a les trois quarts de ses adhérents. Cela explique qu'elle oriente plutôt ses acquisitions de films vers le répertoire pour enfants et jeunes.

i) FEDERATION FRANCAISE DES MAISONS DES JEUNES ET DE LA CULTURE (F.F.M.J.C)

Les Maisons de Jeunes ont commencé à se développer après la dernière guerre et ont connu un essor particulier avec la croissance urbaine accélérée des années 1955 à 1970. Une des activités que l'on rencontrait la plupart du temps dans les Maisons de jeunes était le ciné-club et des séances de cinéma occasionnelles pour jeunes et adultes. C'est depuis quelques années que l'on voit des M.J.C. assurer une diffusion cinématographique régulière dans le cadre du statut de l'exploitation commerciale et souvent selon la formule Art et Essai. Ces initiatives, venant des M.J.C. elles-mêmes ont amené, au sein de la Fédération Française des Maisons de Jeunes et de la Culture un certain nombre de directeurs et d'animateurs, passionnés de cinéma, à se retrouver au sein d'un collectif pour mener une réflexion commune sur la place possible du cinéma dans les M.J.C. et les problèmes

que cela entraîne.

En 1979, par exemple il y avait eu une réaction des salles commerciales a but lucratif qui dénonçaient les salles "subventionnées", salles municipales, salles des équipements culturels ou d'éducation populaire comme pratiquant une concurrence déloyale. Le classement en Art et Essai fut même refusé à certaines de ces salles sous le motif qu'étant déjà aidées elles n'avaient pas besoin des facilités financières accordées aux salles classées.

En Octobre 1979, la F.F.M.J.C. participait avec l'Association Cinéma public, les Fédérations de Ciné-Clubs, des collectivités locales et diverses associations à un collectif de liaison et d'action cinématographique qui publiait un ensemble de propositions pour "la diffusion culturelle du cinéma" qui ont encore leur intérêt maintenant (voir page 213)

Le collectif cinéma de la F.F.M.J.C. met en place en mars 1981 deux commissions : une pour les ciné-clubs, une pour l'Art et Essai. C'est surtout cette dernière qui s'est montrée active, mais cela ne veut pas dire que les M.J.C. se désintéressent du ciné-club : les expériences de ciné-clubs pour enfants menées à Créteil sont bien connues (voir page 153) L'activité ciné-club s'exerce en M.J.C. sous l'égide de telle ou telle fédération habilitée, selon le choix des animateurs.

On ne doit pas oublier la part très importante prise par les M.J.C. dans l'action "Pour un cinéma auquel les enfants ont droit" (voir page 241) Cette action concerne aussi bien la diffusion commerciale, classée ou non en Art et Essai (voir Cinoche d'Annecy p 159) que la formule ciné-club.

Une trentaine de M.J.C. ont obtenu le classement de leur salle en Art et Essai. Au sein du collectif F.F.M.J.C. ou avec d'autres partenaires (ACRIF, ACOR, CREAMP), leurs responsables s'efforcent de développer des actions coordonnées en direction de la profession cinématographique et des pouvoirs publics.

Le collectif cinéma de la F.F.M.J.C. se préoccupe aussi de promouvoir dans les M.J.C. une pratique de la diffusion cinématographique qui réponde à la fois aux exigences de l'action culturelle et à celles d'une gestion technique et économique de professionnels. Des rencontres ont eu lieu à l'I.N.E.P. de Marly-le-Roi (approche de la profession cinématographique) à Orléans (problèmes généraux du cinéma, animation des salles) au C.R.E.P. de Chatenay-Malabry (agencement technique des salles) à Annecy (cinéma en milieu rural). La tendance actuelle du collectif est de mettre en place pour les animateurs cinéma une véritable formation professionnelle s'inscrivant dans les cadres de la Formation permanente ou de l'Université.

Les Cahiers de la F.F.M.J.C. se sont fait l'écho à plusieurs reprises des travaux et positions du collectif cinéma. Ils ont publié en mars 1982 un dossier pratique sur "l'ouverture d'une salle de cinéma" que nous reproduisons ci-après dans la partie Annexes.

La diffusion culturelle du cinéma

Ces actions coordonnées menées au niveau fédéral n'empêchent pas les diverses M.J.C. et Maisons pour tous d'avoir des initiatives propres (Villerupt, Douarnenez, Grenoble, Val de Marne, Créteil, Courbevoie, Annecy, etc...).

L'U.N.I.R.E.G., créée en 1969, ne mène pas d'action particulière pour le cinéma à son niveau mais plusieurs de ses M.J.C. affiliées ont des activités spécifiques (St Cloud, Sceaux, Lézignan par exemple).

j) FEDERATION NATIONALE LEO LAGRANGE

Toujours, depuis sa création en 1951, la Fédération Léo Lagrange a eu à s'intéresser au cinéma. Les clubs et foyers pratiquaient la formule du ciné-club, s'affiliant qui à la F.F.C.C., qui à l'UFOLEIS, certains à Jean Vigo, d'autres à Interfilm (composante de l'U.N.I.C.C.). La Fédération nationale a collaboré plus spécialement avec Interfilm et avec la F.F.C.C. (en particulier pour le Studio 43 à Paris et pour l'Institut de Formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel).

Concernant les ciné-clubs, la Fédération constate une grande dispersion des efforts et considère que leur cadre réglementaire devrait évoluer. Elle s'intéresse à la diffusion de statut commercial et à l'Art et Essai. Elle souhaite que l'on ne laisse pas seulement l'initiative aux grands circuits, mais que les initiatives locales soient encouragées (ciné-clubs et salles sans but lucratif) et aussi qu'une place soit faite au cinéma dans l'Education Nationale. Un permanent national consacre tout son temps à l'action cinéma.

Des membres de la Fédération Léo Lagrange et de la FFCC ainsi que divers individuels ont constitué la SARL qui gère à Paris le Studio 43. Cette salle est classée en Art et Essai, catégorie Recherche, et oeuvre spécialement à la défense du cinéma français.

Aux salles municipales ou associatives, Léo Lagrange offre conseil et soutien, en souhaitant que les responsables de salles jouissent d'une large autonomie, même lorsque que la salle est subventionnée, qu'ils se regroupent pour des échanges et des actions communes en vue d'améliorer l'accès au film. Le souci de Léo Lagrange est aussi de former des animateurs compétents.

C'est pourquoi la Fédération Léo Lagrange a joint ses forces à celles de la F.F.C.C., de Peuple et Culture (région parisienne) d'Inter Film et d'A.C.T. Aerophoto pour créer l'Institut de formation aux métiers de cinéma et de l'audiovisuel. L'IFCA propose une formation longue de directeur de salles polyvalentes à dominante cinéma et des stages courts ainsi qu'une préformation professionnelle à l'accueil et l'information du public (voir page 253)

Depuis novembre 1982 la Fédération nationale, Léo Lagrange aide à publier une lettre bimensuelle intitulée "Générique", avec en sous-titre, "la lettre du cinéma français". C'est une revue de tout ce qui concerne le cinéma cadré sous l'angle de l'action culturelle, de l'éducation populaire et du développement des salles indépendantes associatives ou municipales.

La Fédération Léo Lagrange soutient les efforts de la revue Cinémaction (voir page 262) et partage avec elle le souci du "tiers secteur" de la production et de la diffusion cinématographiques (voir page 139). C'est aussi dans cet esprit qu'elle a participé à l'organisation de la Mostra d'Epernay en avril 1983. Cette Mostra, réalisée par une association regroupant CinémAction, l'IFCA, la M.J.C. d'Epernay et la Fédération Léo Lagrange n'a pas eu le concours et la participation souhaitée des autres grands organismes d'Education Permanente et fédérations.

La FNLL a créé avec CinémAction une revue bimestrielle d'actualité du Tiers Secteur : GAZETTE.

k) FEDERATION NATIONALE DES FOYERS RURAUX

La F.N.F.R. s'intéresse surtout actuellement au développement du cinéma rural itinérant et souhaiterait si elle obtenait les concours financiers suffisants mener une action de promotion s'appuyant sur neuf chargés de mission nationaux basés sur les régions.

Les foyers ruraux ne sont pas les seuls à se préoccuper d'éducation populaire et de développement culturel dans les campagnes : des maisons de jeunes dans les bourgs, des associations rattachées à la Ligue de l'Enseignement, des associations indépendantes dont certaines ont pour seule activité la diffusion cinématographique sont également à l'oeuvre dans le milieu rural (voir page 136)

La F.N.F.R. s'inspire de l'expérience de cinéma itinérant menée depuis 1981 par le Foyer Rural de Murs (Vaucluse) : 13 villages, 13 associations, 13 salles, 23 bénévoles, mais aussi de l'expérience de l'Association La Vie au Grand Air à Domazan (Gard).

De même que les actions "Rencontres et veillées en Lubéron" ou "Fêtes et villages en ribambelles", la rencontre des villageois pour la projection d'un film et la coopération de plusieurs bénévoles pour organiser le circuit contribuent à satisfaire le besoin de communication et de désenclavement que manifeste actuellement le monde rural.

On est très conscient, à la F.N.F.R. que le bénévolat risque de s'essouffler s'il n'a pas le soutien de quelques permanents, ce qui suppose création et financement d'emplois nouveaux.

On se heurte aussi à la difficulté de trouver près des distributeurs des copies en 16 mm de films récents et de films pour enfants. Il faudra certainement que, tant au niveau régional qu'au niveau national tous les partenaires concernés par ces problèmes se concertent et agissent. Les grandes fédérations structurées peuvent jouer là un rôle efficace.

La diffusion culturelle du cinéma

par le collectif de liaison et d'action
cinématographique (C.L.A.C.)

(Bulletin FFMJC N°1. Mars 1980)

DÉBAT

Ces propositions ont été élaborées par un collectif représentant les principales associations nationales intervenant dans le domaine du cinéma. Cette plate-forme est notamment soutenue par :

- l'Association cinéma public ;
- les Fédérations de ciné-clubs ;
- la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture ;

ainsi que par :

- des collectivités locales ;
 - des élus municipaux ;
 - des associations...
-

I. Les moyens

UN MOUVEMENT ASCENDANT

Les statistiques du Centre National de la Cinématographie font apparaître, pour 1978, une nouvelle augmentation de la part prise dans les résultats globaux de l'exploitation cinématographique en France par les salles commerciales groupées au sein de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (A.F.C.A.E.). Ces salles qui se fixent, entre autres objectifs, celui « d'assurer la formation permanente du public et d'en découvrir toujours de nouveaux », ont rassemblé dans l'année près de 31 millions de spectateurs, soit plus de 17 % de la fréquentation et près de 18 % des recettes totales de l'exploitation en 1978.

La progression de salles classées Art et Essai entre 1977 et 1978 atteint 15 % pour la fréquentation et près de 25 % pour les recettes ce qui dépasse nettement l'accroissement global, dans le même temps, de la première : 5 % et des secondes : 15 %.

Il y avait en France, en 1978, 669 salles classées contre 617 en 1977, 328 en 1970, 41 en 1960 et 5 en 1955 lorsque fut créée l'A.F.C.A.E. Si l'on rappelle qu'entre 1955 et 1978, le cinéma français a perdu 60 % de ses spectateurs, 25 % de ses salles et 40 % de ses fauteuils on mesurera mieux l'expansion ininterrompue d'une forme de diffusion qui, dans le cadre institutionnel du commerce cinématographique, privilégie les aspects culturels du cinéma, l'information du public et

l'enrichissement de son rapport avec les œuvres.

DE NOUVEAUX VENUS DANS L'ART ET ESSAI

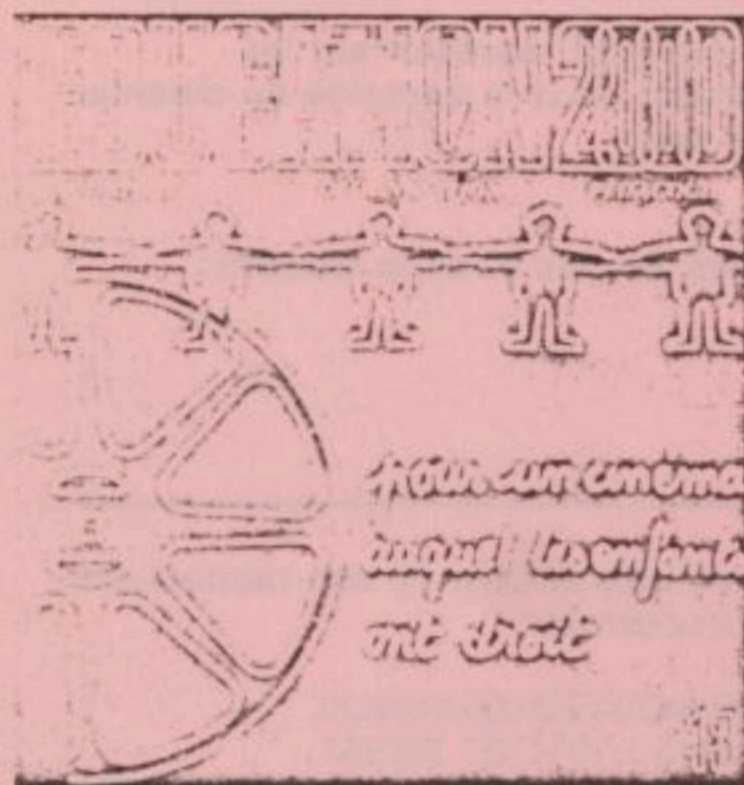
Au départ regroupement d'exploitants indépendants, le mouvement Art et Essai s'est élargi, dans les années 70, en direction des grands circuits. Gaumont, U.G.C., Parafrance, qui constituent aujourd'hui près de la moitié du total des salles classées. Par ailleurs, la concentration de l'exploitation au cœur des grandes villes, là où se regroupent universités, grandes écoles et centres commerciaux, a entraîné la fermeture de nombreuses salles de quartier et de banlieue, condamnant des millions de spectateurs réels ou potentiels à la seule fréquentation de leur écran T.V.

Des élus locaux, des responsables d'associations, de clubs, de structures diverses, Centres Culturels, Maisons des Jeunes et de la Culture, Maison de la Culture, comités d'entreprises, intervinrent alors pour affronter cette situation nouvelle. Les uns firent une place, à part entière, au cinéma dans leur politique culturelle aux côtés de la lecture publique, des conservatoires, créant des structures appropriées. Les autres accentuèrent leur effort dans une discipline dont ils avaient jusqu'alors laissé l'initiative, pour l'essentiel, à l'entreprise privée, à l'exploitant local.

Or, une législation ancienne, conçue à une époque antérieure à la création de l'A.F.C.A.E. et dans un contexte où il pouvait sembler nécessaire de protéger l'exploitation commerciale,

se révèle inadaptée à la diffusion culturelle actuelle. De ce fait, les responsables de communes et d'associations sont souvent contraints pour exercer valablement leurs responsabilités nouvelles dans le domaine de la diffusion du cinéma de s'orienter vers le secteur commercial.

C'est la raison pour laquelle on trouve de plus en plus nombreuses au sein de l'A.F.C.A.E., auprès des salles en circuit et des exploitations indépendantes, des structures telles que des Maisons des Jeunes et de la Culture, des Centres d'Action Culturelle, des Maisons de la Culture, des Centres Nationaux d'Art



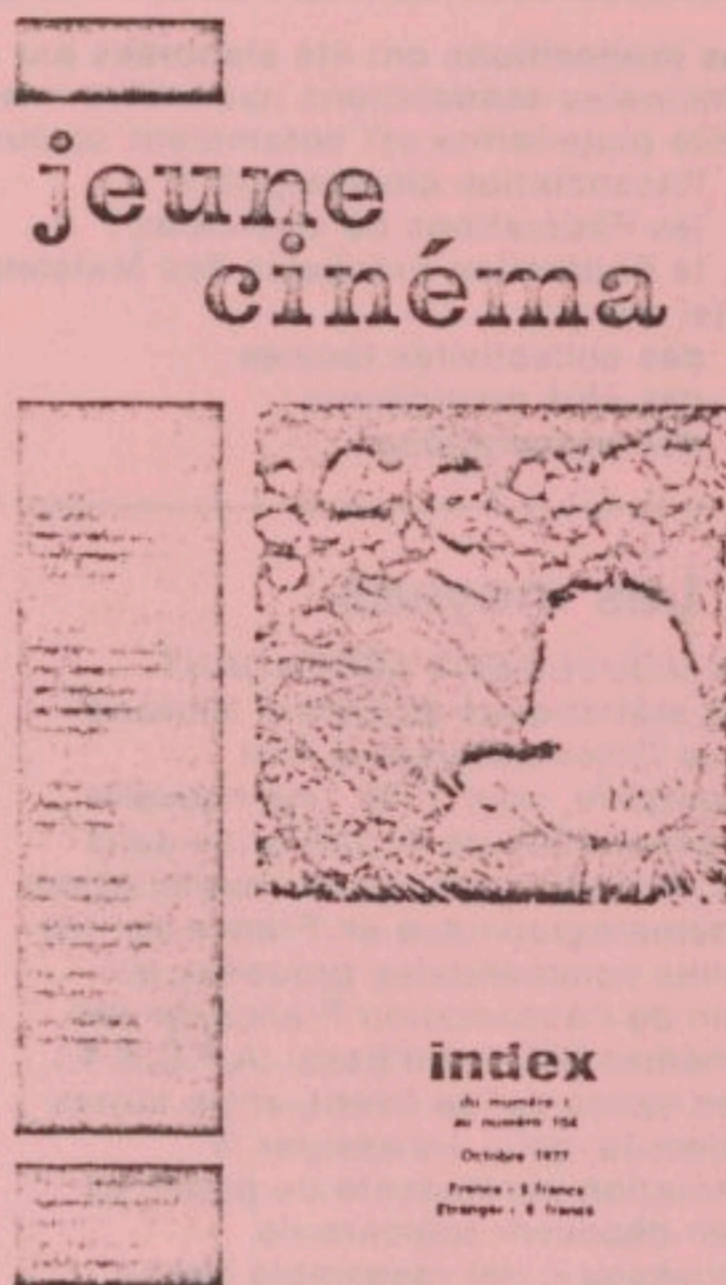
dramatique, des Centres Culturels et des salles d'associations subventionnées par les collectivités, locales le plus souvent, et improprement baptisées parfois « municipales ».

En 1977, le Centre National de la Cinématographie recense 143 salles « subventionnées ». Comme le mouvement de prise en charge de la diffusion culturelle du cinéma par des institutions, des structures culturelles polyvalentes, des associations et des collectivités, est en pleine expansion depuis 1976, ce chiffre dépassera sans doute 200 quand auront été classées toutes les salles stagiaires ainsi que celles qui, un peu partout en France, naissent ou renaissent à un rythme soutenu.

QUI SONT CES NOUVEAUX VENUS ? Ces structures nouvelles qui viennent grossir les rangs de l'Art et Essai parviennent à des taux d'augmentation de leur fréquentation qui sont le résultat d'une politique audacieuse de recherche de tous les publics potentiels, enfants, troisième âge, travailleurs immigrés, etc. par l'information, l'animation et avec une programmation d'un haut niveau culturel sans concessions à la médiocrité.

De plus, elles pratiquent les prix les plus bas possible grâce auxquels elles ont pu faire reprendre le chemin du cinéma à des centaines de milliers

1. Avez-vous un lion chez vous ? de Pavel Hobi (Tchécoslovaquie)



de spectateurs parmi les plus défavorisés financièrement et qui, sans leur action, auraient été définitivement perdus. Quelles sont ces structures ?

— Les Maisons des Jeunes et de la Culture (M.J.C.). On compte en France de 1 200 à 1 300 Maisons des Jeunes et de la Culture et plusieurs centaines d'autres équipements socio-culturels actifs, qui regroupent, dans le cadre d'une vie associative riche et intense, plusieurs centaines de milliers d'adhérents et sont fréquentés, chaque année, par plus de trois millions d'usagers (2 millions pour les 920 M.J.C. regroupées au sein de la Fédération Française des M.J.C.) dont près de la moitié sont des jeunes de 14 à 25 ans. Les plus engagées d'entre elles dans l'action cinématographique ont organisé plus de 3 000 séances en 1977, rassemblant plus de 800 000 spectateurs, sans oublier de nombreux festivals.

Exemples de cette activité : le

Festival du film italien de la M.J.C. de Villerupt, la quinzaine cinématographique d'Annemasse, etc.

— Maison de la Culture et organismes subventionnés partiellement par l'Etat. Les Maisons de la Culture, 13 au total (et plus de 1 000 séances en 1977), les Centres d'Action Culturelle, une trentaine, les Centres Nationaux d'Art dramatique (le studio, à Aubervilliers est une activité du théâtre de la Commune), ont, pour la plupart et à des degrés divers, engagé dès leur création une action cinématographique qui va de la diffusion-animation (plusieurs milliers



de séances autour de thèmes : le cinéma militant/M.C. de Rennes ; 45 ans de cinéma français et italien/Saint-Etienne ; la nature et l'écologie/Grenoble) jusqu'à la production, au sein d'Unités Audio Visuel, de films cinéma réalisés en collaboration avec les associations locales (« Vues d'ici » de la M.C. du Havre, « Plurielles »/M.C. 93) et de films vidéo (C.A.C. d'Orléans, Annecy, Montbeliard).

— Centres Culturels Communaux Au congrès de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux, tenu à Perpignan en octobre 1977, le cinéma a été pour la première fois abordé comme une des préoccupations majeures de ces centaines d'organismes qui fédèrent, au plan communal, les associations culturelles et suscitent des manifestations d'envergure dont le cinéma est souvent l'axe principal, par exemple, les déjà classiques rencontres « Cinéma et Histoire » à Valence.

— Salles commerciales d'association Les salles commerciales, apparues dans les périphéries des grandes métropoles, Paris, Lyon, pour combler une partie du vide laissé par l'entreprise privée, à l'initiative de collectivités locales, en particulier de municipalités, sont d'ores et déjà plusieurs dizaines, dont une bonne partie dans la banlieue parisienne. Elles présentent des courbes de fréquentation en hausse importante et constante (à Gennevilliers, 11 000 entrées en 1975, 35 000 en 1978).

Ces salles, qui fonctionnent en permanence et se consacrent exclusivement au cinéma, organisent des Festivals annuels (Bondy, Bagnolet), des semaines nationales (Cuba, Hongrie/Levallois), autour d'un thème (Ecritures de Femmes/Gennevilliers), des stages de formation (Bagnolet, Aubervilliers).

L'ART ET ESSAI ET LE NON COMMERCIAL

L'Art et Essai, ses quelques 700 salles classées, c'est donc le rassemblement de structures les plus diverses dont le financement, les modes de fonctionnement et d'intervention sont très divers : salles commerciales « à but lucratif »,

2. *L'aventure dans la baie d'or de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie)*

3. *Organisée essentiellement par un collectif de M.J.C.*



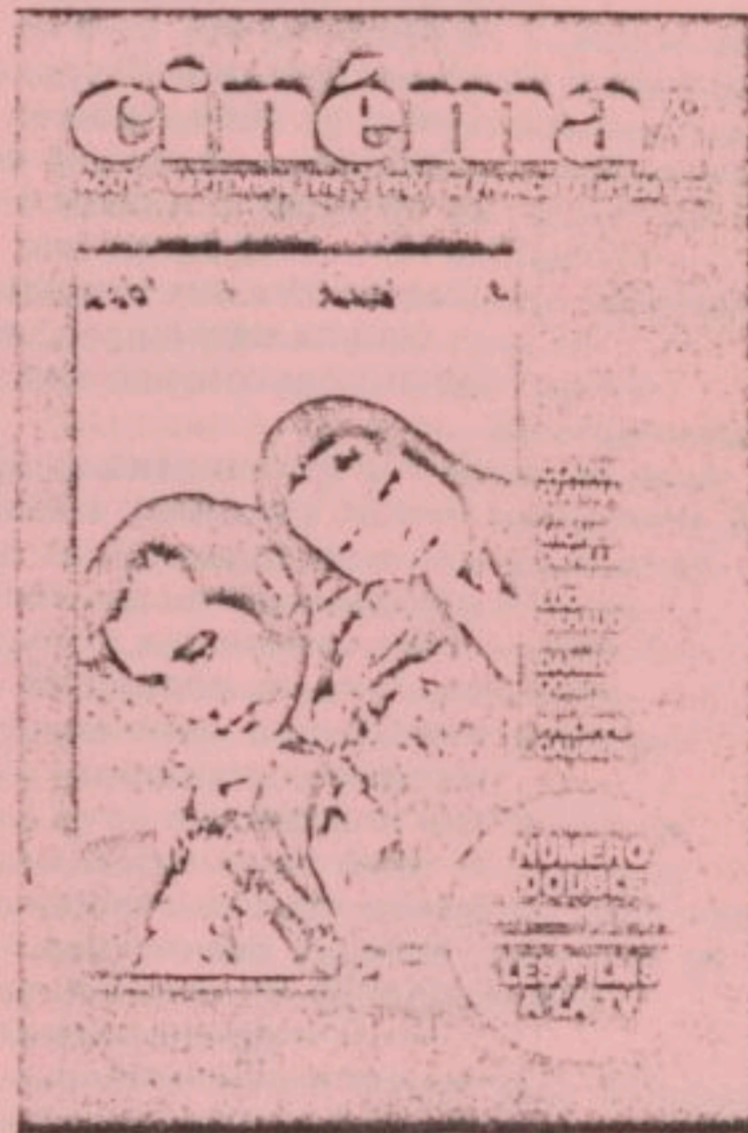
mouvement ciné-club continue de rencontrer la faveur de millions de spectateurs (10 à 12 millions en 1977), soit 6 % à 7 % de la fréquentation commerciale totale. Il constitue la structure indispensable : — à l'information du public (publication de revues, service de documentation, etc.) ; — à la formation permanente du public (grâce à une pédagogie active développée à travers une politique de programmation exigeante et des rencontres et stages réguliers ainsi qu'une animation socio-culturelle adaptée) ; — à la mise à disposition du public du patrimoine culturel cinématographique ; — à la diffusion des œuvres de recherche contemporaine.

Les nouvelles frontières de la diffusion culturelle du cinéma passent sans doute par la définition d'une action culturelle globale qui réunirait des structures autonomes, jouissant d'une totale liberté d'action dans leurs domaines respectifs, qui harmoniserait autant que possible les différentes structures juridiques pour mieux valoriser des attitudes communes à l'égard des œuvres, du public et de leur rapport dialectique.

L'AUDIENCE

La récapitulation de la fréquentation culturelle du cinéma totalise plus de 40 millions de spectateurs, « commercial » et « non commercial », connus, recensés, par les services du C.N.C. Or, de nombreux points de diffusion, dits sauvages, ne figurent pas dans les statistiques. Qu'il s'agisse de

séances organisées en d'innombrables occasions par des associations de toutes natures, de manifestations ponctuelles rassemblant de très nombreux participants autour de films militants ou non commercialisés, on a pu évaluer à 15 000 le nombre de ces points de projection qui échappent à tout contrôle. Et l'on ne doit pas omettre les projections organisées par des cinémathèques, dans leurs locaux, à Paris, Toulouse mais aussi dans les universités. Compte-tenu, des réglementations aujourd'hui inadaptées qui limitent les activités potentielles des ciné-clubs, des Maisons de la Culture ; des difficultés financières des



indépendantes ou en circuit, salles commerciales au plan juridique mais de type associatif, c'est à dire « sans but lucratif ». Ces dernières semblent devoir être toujours plus nombreuses et le seraient sans doute encore plus vite si leurs moyens financiers étaient à la mesure de leurs besoins et si, de plus, des pratiques commerciales restrictives n'entravaient leurs initiatives. Elles représentent une forme de prise en charge par les collectivités et associations de la diffusion culturelle du cinéma qui était, jusqu'alors, du seul domaine de l'entreprise privée.

Face à ces restrictions qui instaurent une discrimination inadaptée entre le non-commercial et le commercial, nombre de M.J.C. et de Centre Culturel, exerçant une activité de ciné-club durent s'insérer dans le système commercial. Toutefois, avec ses 12 000 clubs recensés en France et qui constituent le cinéma « non commercial » officiel, les 2/3 fonctionnant dans des communes où n'existe pas d'autre lieu cinématographique, le

communes qui leur interdisent de susciter les initiatives localement indispensables ou d'en supporter toutes les implications ; et du désengagement quasi total de l'Etat au plan culturel, il peut être tenu pour certain que leurs résultats, en nombre de spectateurs, sont inférieurs aux possibilités d'un marché qui, par ailleurs, en dehors des zones fortement urbanisées, n'est pratiquement pas couvert.

En dépit de ses difficultés financières qui vont croissant, le secteur de diffusion culturelle du cinéma représente de 20 à 25 % de la fréquentation totale du cinéma en France et se développe encore, sous la pression des populations dont les besoins culturels sont ressentis et traduits par leurs porte-parole, associations et élus. Le nombre, la qualité, l'importance des structures qui sont parties prenantes dans ce processus de développement, leur prise en charge, pour beaucoup d'entre elles, par des budgets collectifs, le haut niveau, par conséquent, de leurs responsabilités,

la possibilité qui pourrait leur être offerte, par des assouplissements réglementaires, d'élargir encore leur champ d'action, représentent autant de facteurs positifs pour apprécier une réalité déjà riche mais qui pourrait être encore plus florissante. 40 à 50 millions de spectateurs, 20 à 25 % du total de la fréquentation, c'est la preuve que le public ressent plus que jamais le besoin d'un rapport avec le cinéma qui ne soit plus celui de la consommation passive mais celui de la participation active, dans le cadre d'une pratique socio-culturelle. Lors de la fondation de la Fédération Française des Ciné-Clubs, en 1945, Georges Sadoul déclarait : « Le cinéma est une sorte de microbe. Qui commence à aller au cinéma, y va davantage. Le fait d'apprendre aux spectateurs à aimer le cinéma développe chez eux le goût de la fréquentation des salles ».

Trente-cinq années après, un grand nombre des salles classées Art et Essai et les structures culturelles associatives qui œuvrent dans le « non commercial » rencontrent toujours, au contact de leurs spectateurs, cette émergence rapide, exigeante, stimulante d'un besoin grandissant d'images à connaître. Il va de soi que ce contact multiforme avec le public, dans sa diversité, nécessite des moyens financiers, en hommes, en matériel, sans commune mesure avec les possibilités budgétaires, d'individus, petits exploitants indépendants, ou de collectivités, locales et même régionales.

C'est pourquoi tous ceux qui sont engagés dans une action culturelle ont besoin pour une grande part de l'avenir de l'Art et de l'Industrie cinématographiques, demandent à la profession et aux Pouvoirs Publics de leur donner les moyens nécessaires pour mener à bien cette action.

II. Besoins et revendications

D'ABORD CONSERVER

Lorsque dans une petite ville, un quartier ou la périphérie d'une métropole se meurent, faute de moyens matériels ou humains, une salle de cinéma, un ciné-club, c'est quelques milliers de spectateurs réels et un nombre encore plus grand de spectateurs potentiels qui sont perdus pour le cinéma.

C'est pourquoi, l'Etat, la profession, les collectivités locales, le public et

ses associations doivent désormais refuser a priori toute cessation d'une activité cinématographique en France.

Une commission appropriée doit être constituée, au C.N.C., qui aurait connaissance de tous les cas de cessation d'activité et mettrait tout en œuvre pour qu'une concertation entre exploitants ou responsables d'association, élus locaux et régionaux, représentants des spectateurs et C.N.C. fasse apparaître une solution permettant à un projet culturel cohérent de remonter une vie et des moyens à cette activité.

Il va de soi que la préservation du patrimoine culturel du pays concerne la profession comme l'Etat et qu'à ce titre les moyens devraient en être dégagés autant sur le fonds de soutien que sur le budget des Affaires Culturelles.

ENSUITE DEVELOPPER

Le parc des salles, en France, s'est concentré, abandonnant des villes, des régions, donc des populations entières qui sont depuis longtemps privées de cinéma.

Les communes et les associations doivent recevoir de l'Etat, en particulier sous forme de subventions, de remboursement de T.V.A. et de prêts au taux les plus bas, toute l'aide dont elles ont besoin pour construire, réouvrir, susciter une structure commerciale ou non, privée ou associative, permettant de mener une politique culturelle en matière cinématographique.

PUIS ANIMER

Les structures impliquées dans la diffusion culturelle du cinéma ont besoin

a. de personnels compétents dont la formation doit être assurée dans le cadre d'un service public national et le statut reconnu par la Fonction Publique et les Conventions Collectives du cinéma.

b. de moyens financiers provenant — du budget des Affaires Culturelles qui doivent reconnaître le rôle d'utilité publique joué par toutes les structures de diffusion culturelle du cinéma en prévoyant une ligne à la hauteur, au minimum, de la somme dégagée sur le Fonds de soutien pour l'Art et Essai, c'est-à-dire 10 millions de F

— d'incitations fiscales telles que :
1. La réduction à 2,10 % du taux de la T.V.A. pour les salles d'associations, comme pour le

théâtre et les concerts.

2. La reversion de tout ou partie de la T.V.A. versée à l'Etat par les Fédérations de Ciné-Clubs et leurs adhérents sur les locations de films, les acquisitions de droits non commerciaux et les tirages de copies (Le montant total de la T.V.A. payée par l'ensemble du secteur non commercial en 1977 atteignait 1,5 millions). Le montant ainsi reversé par le Ministère des Finances serait destiné à la constitution d'un Fonds Commun aux Fédérations de Ciné-Clubs pour l'édition et la promotion de films.

3. La suppression de la T.V.A. sur tous les prix des places inférieurs à 10 F (tarif 1979).

— de l'utilisation de l'aide automatique pour des actions d'animation dont la justification donnera lieu à compensation par les pouvoirs publics et le Fonds de Soutien qui reconstitueront les droits acquis au soutien financier à hauteur de la dépense engagée par l'exploitant jusqu'à concurrence de 50 000 F par an.

ET ASSOULPIR

La législation contraignante qui limite les possibilités d'action des Ciné-Clubs doit être assouplie.

— La dérogation accordée aux Fédérations de Ciné-Clubs est automatique et immédiate pour tout film lorsqu'un ciné-club, seule structure existant dans une localité, désire le programmer ou lorsqu'un accord intervient entre exploitant et ciné-club d'une même localité.

— La dérogation intervient au bout de six mois pour tout film qu'aucun exploitant n'a programmé commercialement dans une localité où un ciné-club désire le passer.

— Passé le délai d'exclusivité accordé à la diffusion commerciale, les détenteurs des droits non-commerciaux des films ne peuvent refuser la fourniture des copies afin de préserver une éventuelle ressortie commerciale.

— Les ciné-clubs doivent avoir accès au matériel publicitaire, sans restrictions, dans les mêmes conditions que les salles commerciales.

— Les ciné-clubs demandent un assouplissement des modalités de perception des cotisations de leurs adhérents, en particulier pour les séances non commerciales pour les enfants et les jeunes.

— La réglementation douanière doit être aménagée pour, en particulier, rendre effectif le libre accès aux productions étrangères.

ENFIN INNOVER

L'Etat et la profession doivent, conjointement, subventionner une salle, parisienne dans un premier temps, dans d'autres villes ensuite, qui serait mise à la disposition des créateurs, producteurs, pour y montrer leurs films aux distributeurs, exploitants Art et Essai, associations et ciné-clubs ainsi qu'au public. Cette salle serait le point de rencontre de tous ceux qui font vivre, en France, le cinéma d'auteur, d'où qu'il vienne.

III. Au total

Les diverses orientations qui figurent dans cette plateforme revendicative commune à toutes les structures de diffusion culturelle du cinéma, impliquent :

— que le ministère de la Culture reconnaisse et aide financièrement l'ensemble de l'action culturelle cinématographique et ce à hauteur, au moins, de la solidarité professionnelle qui prend en charge, à compter du 1/1/79, le Fonds Art et Essai, soit 10 millions de F. ;

— que cette aide de l'Etat, réactualisée chaque année, comme celle prélevée sur le Fonds de soutien, en fonction de l'augmentation de celui-ci, soit essentiellement orientée vers l'animation des salles et des ciné-clubs ;

— que l'Etat, par ailleurs, inscrive au budget des Affaires Culturelles une ligne réservée au subventionnement des créations, des rénovations de salles, pour préserver et développer le parc de diffusion culturelle. ;

— que l'Etat et le Fonds de soutien s'associent pour subventionner une ou plusieurs salles de recherche, lieu de contact entre les œuvres, leurs créateurs, tous les professionnels et le public de même qu'ils encouragent les opérations d'animation réalisées par les salles avec l'aide automatique en reconstituant celle-ci ;

— et que cet effort en direction de la diffusion ne peut être dissocié d'une prise en considération des besoins légitimes des créateurs, producteurs et distributeurs, en particulier par :

1. La création d'un secteur de production et de diffusion nationalisé cogéré paritairement par un organisme public (type Centre National du Cinéma), les organismes professionnels du cinéma et de la T.V., les associations concernées par le développement d'un secteur de diffusion culturelle du cinéma.

2. La participation financière de l'Etat à la création (recherche, écritures, réalisations) en ce qui concerne la production.

3. La participation financière de l'Etat à l'acquisition de droits de films, au tirage de copies, dans tous les formats, mais en particulier en 16 mm en ce qui concerne la distribution.

4. Et en ce qui concerne la diffusion, l'application effective de la loi sur le dépôt légal des copies par un financement de l'Etat assortie d'un droit de tirage assurant la diffusion culturelle sans aucune restriction de tous les films français et étrangers mis en circulation sur le territoire national. La seule obligation à respecter étant l'acquittement des droits d'auteur aux ayants droit de chaque film selon des règles à définir.

Tout cela implique que l'Etat mène une politique culturelle ambitieuse, dynamique, cohérente, dans le domaine cinématographique. Porter le budget de la Culture à 1 % du budget national permettrait d'entreprendre une telle politique et c'est pourquoi les signataires s'associent à cette revendication d'un grand nombre d'Associations Culturelles Nationales.

La constitution du Collectif de Liaison et d'Action

Cinématographique, défini comme le rassemblement de tous les partenaires associés à la diffusion culturelle du cinéma, vise précisément à obtenir des Pouvoirs Publics la mise en œuvre d'une telle politique.

Paris, octobre 1979

The first part of the book is devoted to a general introduction to the field of information science. It covers the history of the discipline, its scope and the various sub-fields that it encompasses. The author discusses the relationship between information science and other disciplines such as library science, documentation and communication studies.

The second part of the book deals with the theoretical aspects of information science. It explores the concepts of information, knowledge and communication, and how they are related to each other. The author also discusses the role of information science in society and the challenges it faces.

The third part of the book is devoted to the practical aspects of information science. It covers the design and development of information systems, the organization of information resources and the evaluation of information services. The author provides a detailed overview of the various methods and techniques used in the field.

The fourth part of the book discusses the future of information science. It explores the emerging trends in the field, such as the use of artificial intelligence, the Internet and digital technologies. The author also discusses the ethical and social implications of these developments.

The fifth part of the book is a concluding chapter that summarizes the main findings of the book and offers some final thoughts on the future of information science. The author emphasizes the importance of the discipline and the need for continued research and innovation in the field.

The book is written in a clear and concise style, making it accessible to a wide range of readers. It is a valuable resource for anyone interested in the field of information science, whether they are a student, a researcher or a practitioner. The book provides a comprehensive overview of the field and offers many insights into the challenges and opportunities that it faces.

The book is divided into five main parts, each of which covers a different aspect of the field. The first part is an introduction to the field, the second part deals with theoretical aspects, the third part covers practical aspects, the fourth part discusses the future of the field, and the fifth part is a concluding chapter. Each part is well-structured and easy to read, making the book a pleasure to read.

The book is a valuable resource for anyone interested in the field of information science. It provides a comprehensive overview of the field and offers many insights into the challenges and opportunities that it faces. The book is well-structured and easy to read, making it a pleasure to read. It is a must-read for anyone who wants to learn more about the field of information science.

The book is a valuable resource for anyone interested in the field of information science. It provides a comprehensive overview of the field and offers many insights into the challenges and opportunities that it faces. The book is well-structured and easy to read, making it a pleasure to read. It is a must-read for anyone who wants to learn more about the field of information science.

ANNEXES

- L'ouverture d'une salle de cinéma..... p. 225
- Evolution de la fréquentation des salles de cinéma dans plusieurs pays..... p. 233
- Quelques institutions concernant le cinéma..... p. 234
- Quelques publications sur le cinéma..... p. 255



L'OUVERTURE D'UNE SALLE DE CINEMA

Dossier

réalisé par
le Collectif Cinéma
de la FFMJC

(Cahiers de la FFMJC
N°9. Mars 1982)

SOMMAIRE

Avertissement	301 Les billets
Introduction	302 Bordereaux - Livre de caisse
	303 La taxe spéciale addition- nelle : TSA
1 - LA MISE EN PLACE	304 La T.V.A.
10 - Cas de la création ou de l'adap- tation d'une salle	305 La Sacem
11 - Cas de la reprise d'une salle existante	31 - Le classement art et essai
	310 Le dossier de demande de classement
2 - LE MATERIEL ET L'EQUIPEMENT	311 Les critères de classement
20 - Appareil de Projection	312 Les conséquences du classement
21 - Dérouleur - Enrouleur	32 - Le fonctionnement institutionnel
22 - Table de montage	320 L'AFCAE
23 - Le son	321 Les distributeurs
24 - Rideaux, Fauteuils, Ecran	322 Cinéma Public
	Conclusion
3 - L'EXPLOITATION - LE FONCTIONNEMENT	Annexes
30 - Le fonctionnement administratif	Bibliographie

Avertissement

Le texte qui suit ne prétend pas traiter d'une manière exhaustive, la vaste question du lancement et du fonctionnement du cinéma commercial dans une M.J.C. Plus modestement, ses auteurs souhaitent, d'une part énumérer et décrire quelques repères nécessaires à l'ouverture d'une salle de cinéma commercial et d'autre part, proposer quelques pistes de réflexion sur la diffusion culturelle par le cinéma.

Toutefois, on constatera que dans cette étude, le caractère technique prédomine. Ce travail a été réalisé dans le cadre de la commission cinéma de la FFMJC, commission qui regroupe la quasi totalité des M.J.C. qui gèrent et qui animent un cinéma commercial.

Plusieurs fois dans l'année, cette commission se réunit, afin de discuter sur l'action culturelle qu'une M.J.C. peut mener à partir de la gestion et de l'animation d'une salle de cinéma commercial. Le but de cette commission est aussi d'étudier les problèmes spécifiques que cette action pose (sur le plan interne à la M.J.C., sur le plan de la Fédération, sur le plan administratif et par rapport au secteur du cinéma).

C'est dans ce cadre, que les journées d'études sur le cinéma seront proposées pour la deuxième année consécutive. C'est dans l'ensemble de ce travail que ce texte est présenté.

INTRODUCTION

L'on pardonnera de préciser en introduction que cette petite étude considère qu'il a été répondu à la question suivante : pourquoi le cinéma dans une M.J.C. ? La richesse exceptionnelle du cinéma en matière d'action culturelle n'est plus à démontrer et notre propos est de traiter du cas particulier du cinéma commercial. Il est remarquable, ce qui ne veut pas dire souhaitable, que dans le même temps où les Ciné-Club connaissent de plus en plus de difficultés, le nombre d'associations se lançant dans une action culturelle à partir du cinéma commercial augmente. Les M.J.C. n'échappent pas à la règle. Principe des vases communicants ? Ce n'est pas si sûr. Mais il est vrai que ces nouvelles expériences d'action culturelle par le cinéma commercial sont assez souvent issues du Ciné-Club.

Dans le cas présent, notre problématique est bien la suivante : pourquoi le cinéma commercial dans une M.J.C. et plus précisément, comment le cinéma commercial dans une M.J.C. ?

Dans cette hypothèse, il semble important de souligner d'entrée que l'analyse de la situation locale est fondamentale. Ce sont bien les objectifs d'action culturelle ou socio-culturelle de la M.J.C. qui détermineront en premier du « niveau » de l'action cinématographique qu'il convient d'engager. Simultanément, c'est l'analyse de la situation cinématographique

locale qui permettra de choisir l'outil le mieux adapté aux objectifs déterminés précédemment. En général, le résultat de cette analyse se résume selon la formule suivante : Ciné-Club et/ou cinéma commercial. Il faut signaler ici l'expérience de certaines M.J.C. qui n'assurent pas directement la gestion et l'animation d'un Ciné-Club ou d'un cinéma commercial, mais qui travaillent en liaison avec un exploitant de salle commerciale.

Donc, il est souvent constaté qu'une activité cinéma commercial trouve ses origines dans une activité Ciné-Club. Il est vrai que le passage de l'une à l'autre permet d'élargir et de diversifier la programmation, d'assouplir la participation et surtout d'élargir l'action menée. De l'élargir au niveau de la diversité des films, mais aussi au niveau des catégories du public visé... De l'élargir au niveau des animations proposées, mais aussi au niveau du nombre de séances, de leurs heures, etc... En considérant que la consommation cinématographique reste très inégale, en fonction de l'âge, des couches sociales, de l'habitat urbain ou rural(1), on peut admettre que le passage du Ciné-Club au Cinéma commercial permet de toucher un public plus large socialement et plus large sur le plan des tranches d'âge. Cette tendance générale peut d'ailleurs être accentuée par une programmation spécifique qui aura pour but de toucher telle ou telle catégorie de public (exemple : cinéma enfants).

En évitant de tomber dans un discours illusoire qui prétendrait toucher les masses populaires par une action cinématographique adaptée, on peut quand même considérer que cette action permet d'élargir très sensiblement le public touché habituellement par une M.J.C.

Cette idée d'élargissement de l'action étant développée, il convient de souligner l'importance du contenu. Comme le ciné-club, le cinéma commercial doit permettre la diffusion d'un cinéma de qualité, qualité de l'écriture et aussi qualité de l'expression, c'est-à-dire de la richesse des sujets. A ce titre, le film reste un support idéal à la réflexion et au débat sur les grandes questions de notre temps.

Sur le plan du fonctionnement, l'action cinématographique dans une M.J.C. doit permettre d'associer les spectateurs à

l'animation et à la programmation. Cette démarche peut être l'occasion d'intéresser des bénévoles au fonctionnement général de l'équipement, c'est ce que l'on pourrait appeler le côté socio-culturel de la pratique d'un cinéma d'action culturelle.

Enfin, animer un cinéma commercial peut-être un moyen de pallier à certains « déserts culturels ». Animer un cinéma commercial c'est aussi le moyen de compenser certaines programmations aberrantes, c'est le moyen de lutter contre la disparition de salles, c'est certainement une action qui contribue à la défense du cinéma, du cinéma de qualité, pour tous les publics.

Les Pouffe de Gilles Carle.



1 - LA MISE EN PLACE

Dans ce chapitre, nous décrivons les principales démarches administratives qui sont nécessaires sur le plan de l'architecture. Deux cas principaux peuvent se présenter, ou bien il s'agit de construire de toutes pièces une salle ou bien, il s'agit de reprendre la gestion et l'animation d'une salle qui existait déjà. Il est précisé que l'on peut ajouter au premier cas, l'adaptation à l'activité cinématographique d'une salle existante.

Dans tous les cas, c'est la commission supérieure technique (CST) du Centre National de la Cinématographie (CNC) (2) qui est habilitée à recevoir et à étudier le dossier.

10 - CAS DE LA CREATION OU DE L'ADAPTATION D'UNE SALLE

Lorsque l'on a l'intention de faire construire une salle de cinéma ou d'adapter à la projection cinématographique en 35 mm une salle existante, il convient d'en informer la Commission supérieure technique du Centre National de la cinématographie qui, en retour, envoie un dossier de constitution(3).

Une fois le dossier constitué, il convient de l'expédier à la CST, accompagné du règlement correspondant aux frais d'étude (900 F.) et de vérification sur place (2.300 Francs)(4). A noter que cette dernière somme est récupérable sur la TSA(5).

La Commission Supérieure technique examine particulièrement les dimensions de la salle et de la cabine, celles de l'écran ; l'implantation des sièges (écartement, hauteur) ; l'angle

(17)

(1) La publication du CNC s'intitulant « activité cinématographique en France, en 1979 » (N° 179) démontre qu'analysé en terme d'entrées, « le spectateur français qui fréquente au moins trois fois par mois les salles de cinéma est jeune (4/5 des entrées sont faites par des personnes âgées de moins de 35 ans)... 53,69 % des entrées par les 15-24 ans..., citadin (71 % des entrées dans les villes de plus de 100.000 Habitants), instruit (65 % des entrées sont réalisées par des spectateurs ayant fait des études secondaires ou supérieures) et appartient à un groupe socio-professionnel favorisé (42 % des entrées pour les milieux d'affaires ou les cadres) ». Voir en annexe cette étude.

(2) Voir en annexe l'organigramme sommaire de cet organisme (carte).

(3) Voir en annexe les principales caractéristiques qui sont demandées.

(4) Tarifs Juin 1981

(5) Taxe Spéciale additionnelle (expliquée plus loin).





Ugo Tognazzi et Anouk Aimée dans *La Tragédie d'un homme ridicule* de Bernardo Bertolucci.

d'inclinaison des têtes des spectateurs par rapport à l'écran, l'intensité lumineuse sur l'écran et la liaison entre la cabine et la salle. Dans la période actuelle, il semble qu'il est fait particulièrement attention aux bonnes conditions de projection, c'est-à-dire qu'il convient de soigner la cabine et le matériel qui s'y trouve.

Au cours de cette phase du travail, il semble quasiment impossible de se passer d'un architecte.

Dans le même temps où le dossier est envoyé à la Commission supérieure technique, il faut envoyer les plans de la salle à la commission départementale ou locale de sécurité. A signaler, que c'est la capacité de la salle qui détermine si l'on a affaire à la commission départementale ou locale. Cette commission de sécurité étudiera, les accès à la salle et particulièrement les issues (unité de passage, serrure coup de poing), les ouvertures de la cabine (épaisseur et dimension du verre), l'éclairage « panique » (bloc sur les issues de secours et éclairage d'ambiance), la cabine sur le plan de la sécurité (trajet du film, électricité...), le chauffage (vanne de police, arrêt du fluide de chauffage), et l'existence de moyens pour combattre le feu (extincteurs de diverses compositions, consignes de sécurité). En général, un membre de la commission de sécurité est chargé de l'hygiène, il vérifiera si les WC sont conformes aux règles générales (tout-à-l'égout) et s'ils sont accessibles directement depuis la salle de cinéma.

La visite de la Commission supérieure technique du CNC et de la commission de sécurité sont obligatoires et indispensables pour commencer l'exploitation de la salle.

11 - CAS DE LA REPRISE D'UNE SALLE EXISTANTE

Dans ce cas, deux hypothèses sont à étudier. La première, si la salle a suspendu son activité, la deuxième s'il n'y a pas eu interruption de l'activité ou alors seulement une *relâche*.

Dans le premier cas, et surtout si la salle est ancienne, il semble nécessaire que la commission supérieure technique visite l'équipement sur les mêmes bases que celle

décrites précédemment.

Dans le deuxième cas, la Commission supérieure technique n'intervient pas. Seule la commission de sécurité demandera à visiter l'établissement, si cela n'a pas été fait au cours de l'année précédente.

En conclusion de ce chapitre, on peut dire que cette phase de l'agrément se déroule d'une manière assez lente et il est nécessaire de s'y prendre longtemps à l'avance, si l'on veut commencer à travailler à une période précise de l'année, ce qui est un facteur important dans la réussite de l'expérience. Après avoir étudié ces démarches relatives aux murs, nous allons recenser quelques points principaux sur le matériel et sur l'équipement.

2 - LE MATERIEL ET L'EQUIPEMENT

La plus grande partie du matériel se trouve dans la cabine de projection. Cette cabine doit être séparée de la salle de projection. On gagnera toujours à ce que la cabine soit la plus spacieuse et la plus propre possible. Toutefois, il faut remarquer que les vendeurs d'appareils de projection qui, en général, assurent l'installation complète, trouvent presque toujours des solutions pour de toutes petites cabines. Enfin, une aération (ventilation mécanique ou autre) est toujours intéressante, car la température augmente sensiblement pendant les séances.

20 - APPAREILS DE PROJECTION

On désigne sous ce titre, le mécanisme d'entraînement du film et la source de lumière.

C'est l'investissement le plus important et le plus coûteux. L'équipement en 35 mm est indispensable puisque la quasi totalité des films commerciaux sont distribués dans ce format. Cependant, un équipement en 16 mm, en plus de celui en 35 mm, est très intéressant et recommandé. Il permettra de passer des films de petits distributeurs réalisés avec de petits moyens ou bien des films de Ciné-Clubs. Il existe d'ailleurs des projecteurs qui permettent le passage de deux formats.

Cette question du format étant résolue, on se penchera ensuite sur le type de l'appareil, choix

qui est déterminant pour tout le reste.

Dans le cas du matériel neuf, la formule qui est la plus répandue et qui reste presque la seule proposée est celle du projecteur à poste unique et à lanterne xénon. Il faut quand même mentionner ici, la formule du double poste avec bobines de 400 mètres, formule qui peut être intéressante si l'on envisage de faire peu de séances. En neuf, cette solution est nettement plus coûteuse (multipliée par deux), c'est pourquoi, il convient de l'envisager seulement sur le marché de l'occasion, marché qui est assez développé. Il semble important de souligner qu'outre le fait de son coût moins élevé, le poste unique permet d'installer l'automatisme de la projection. Dans le cas, où la configuration de la salle le permet, cet automatisme conçu correctement, permettra le cas échéant à une seule personne de vendre les tickets et d'assurer la projection.

En ce qui concerne le choix du fournisseur, il faut savoir que deux marques se partagent pratiquement le marché : Cinémécanica et Philipps. D'autres marques restent toutefois présentes comme Cinel et Ernemann et de toutes les manières, la situation est en évolution permanente. En général, les appareils proposés sont très bien conçus et extrêmement fiables. Malgré cela, un incident est toujours possible et

la qualité du service après-vente doit prendre une place importante dans le choix de la marque.

La source de lumière peut être assurée par deux moyens : une lampe au xénon ou une lanterne à arc.

La lampe au xénon reste pratiquement la seule solution présente sur le marché. De puissance variable, elle présente l'avantage d'un faible encombrement, elle ne nécessite pas d'évacuation de fumée et elle est d'un faible coût d'exploitation (environ 3.000 Francs, pour une durée de vie garantie 1.500 heures), mais elles peuvent dépasser de beaucoup cette période.

Les lanternes à arc ne sont plus présentes que sur le marché de l'occasion. Elles sont en général en service dans les cabines double-poste qui n'ont pas encore été modifiées. Ces lanternes qui sont assez chères à l'exploitation (coût élevé des charbons) nécessitent de plus une infrastructure plus lourde que les lampes au xénon - redresseur important, système d'avance automatique, cheminée d'évacuation des fumées obligatoires, etc... La lumière qu'elles fournissent est en général moins stable et nécessite une surveillance constante depuis la cabine.

Si l'on essaie de résumer les critères qu'il convient de privilégier dans le choix de la cabine ; on peut dire que la formule la plus conseillée, celle qui permet le maximum d'adaptation par la suite, est le projecteur poste unique à lampe xénon. A signaler que certaines marques proposent un entraînement par courroie à la place d'un entraînement par pignons, ce qui permet une économie. Si le budget dont on dispose, ne permet pas d'acheter du matériel neuf on peut alors se rabattre sur une cabine double poste à lampe à arc, mais cette formule restera plus chère à l'exploitation et de plus, elle nécessitera toujours un projectionniste en cabine, ce qui n'est plus indispensable dans le cas du projecteur unique automatique.

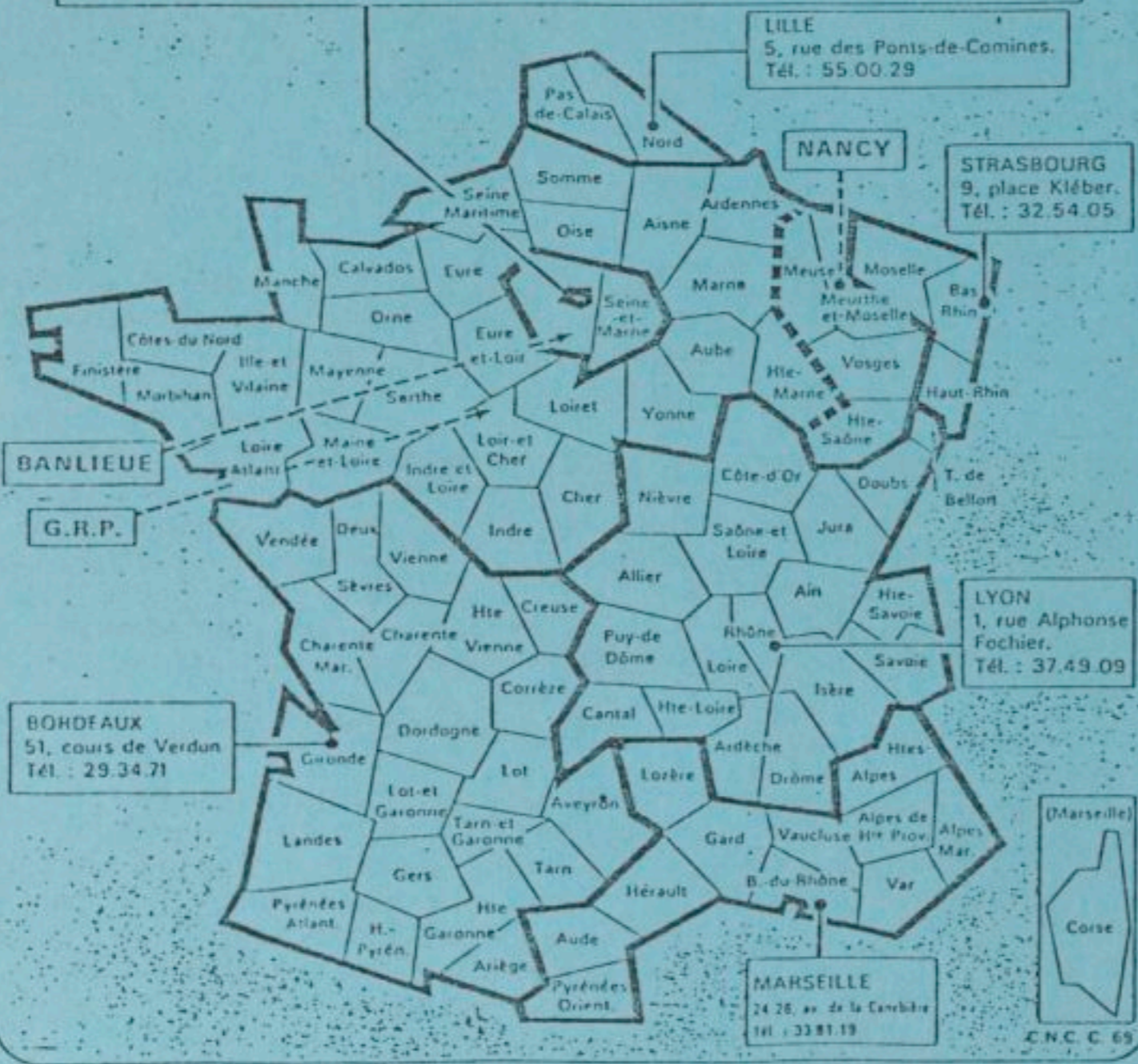
TRACÉ DES RÉGIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET SIÈGES DES DÉLÉGATIONS RÉGIONALES DU C.N.C.

DIRECTION GÉNÉRALE
 S/DIREC. DE LA PRODUCTION DE LA DISTRIBUTION ET DES RELATIONS EXTÉRIEURES
 SOUS DIRECTION DES PROGRAMMES ET DES AFFAIRES FINANCIÈRES
 SERVICE DES ARCHIVES DU FILM 78390 - BOIS D'ARCY 460.2050
 SOUS DIRECTION DES AFFAIRES GÉNÉRALES

- 12, rue de Lubeck, 75116 PARIS. 505.14.40

SOUS DIRECTION DE L'EXPLOITATION ET DES MOYENS INFORMATIQUES

- 32, rue Galilée, 75116 PARIS. 505.14.40



21 - LE DEROULEUR - ENROULEUR

Cet appareil est nécessaire pour les cabines à poste unique. Il permet de débiter et de recevoir le programme. Deux types de dérouleurs-enrouleurs sont proposés : le système simple qui comporte deux bobines (une débitrice et une réceptrice). Il est alors nécessaire, lorsque le programme est passé, de rembobiner le film sur la bobine débitrice. Le deuxième système appelé « sans fin », permet de passer le programme en continu sans être obligé de rembobiner.

Ces appareils peuvent accepter, un, deux ou trois programmes. Leur encombrement est variable et il faut les choisir en fonction de l'exploitation qui est envisagée et acheter un dérouleur qui accepte des programmes de 4.000 mètres (environ 2 h 20 mn). Ne pas oublier que dans le cas de cette formule, le temps de montage et de démontage est plus long que dans le système du double poste.

22 - LA TABLE DE MONTAGE

Outil indispensable, qui permet de monter les programmes. L'entraînement par un moteur électrique est plus confortable pour l'utilisateur, mais n'est pas indispensable, quoique entraîner un programme de 3.000 mètres à la main représente un effort musculaire important.

23 - LE SON

La partie sonore doit comprendre un amplificateur, un micro et un haut-parleur témoin dans la cabine, une source de musique

(platine tourne-disques, lecteur de cassette ou magnétophone), ainsi qu'un haut-parleur de salle placé derrière l'écran, lorsqu'il est unique. Pour ce dernier, la marque ALTEC est celle qui offre les meilleurs résultats. Un ampli de secours est souvent un bon investissement.

24 - RIDEAUX, FAUTEUILS, ECRAN

A signaler dans ce chapitre, un marché de l'occasion important pour les fauteuils. Les rideaux ne sont pas obligatoires, mais ils permettent de protéger l'écran et d'offrir une projection plus confortable.

Pour clore ce chapitre, on peut signaler que le matériel cinéma a son salon, le CISCO, qui se déroule à Paris, Porte de Versailles vers les mois d'Octobre-Novembre. Tous les constructeurs et les vendeurs des matériels que nous venons de décrire y sont présents.

3 - L'EXPLOITATION LE FONCTIONNEMENT

Notre salle est construite, nous avons acheté le matériel, nous pouvons donc envisager l'exploitation. Cette exploitation se fait dans le cadre et sous la tutelle du Centre National de la Cinématographie.

Dans un premier temps, cet établissement public administratif délivre la carte professionnelle d'autorisation d'exercice, qui est un document indispensable pour obtenir des films auprès des distributeurs, pour commander des billets et plus généralement pour gérer une salle de cinéma commercial.

L'obtention de cette carte nécessite un certain nombre de démarches que voici. Simultanément aux interventions engagées auprès de la Commission Supérieure Technique pour toutes les questions architecturales, il est nécessaire de faire une demande de principe d'autorisation d'exercice auprès du CNC, mais par l'intermédiaire de la Préfecture.

Lorsque le dossier administratif complet est accepté par le CNC, lorsque le dossier technique est accepté par la CST, lorsque cette dernière a visité la salle, le CNC envoie la carte

d'autorisation à la Préfecture du département d'implantation. La Préfecture ne délivrera la carte qu'après la visite et l'avis favorable de la commission départementale ou locale de sécurité.

A signaler que le timbre annuel de validation est à demander auprès du CNC.

Par la suite, le CNC restera l'interlocuteur pour toutes les questions administratives. Par ses différentes sous-directions, on peut dire qu'il couvre l'ensemble de l'activité cinématographique en France.

Nous allons maintenant voir un certain nombre de points qui ont paru important aux responsables de MJC qui pratiquent une activité cinématographique, rappelons qu'ils ne constituent pas une étude exhaustive.

30 - LE FONCTIONNEMENT ADMINISTRATIF

3.0.1 - Les billets

Ils sont à commander sur un imprimé spécial auprès du service des billets du CNC (32, rue de Galilée - 75016 PARIS). Les commandes doivent être au moins de 6.000 billets par série de son choix (tarif plein, réduit, scolaire, exonéré, etc...), compter 6 semaines de délai.

3.0.2 - Bordereaux - livre de caisse

Ces fournitures indispensables sont à commander exclusivement au CNC, 32, rue de Galilée à Paris. On trouvera en annexe un exemplaire du bordereau qui doit être retourné impérativement chaque semaine au CNC (Annexe n° 5) et au distributeur.

3.0.3 - La taxe spéciale additionnelle : TSA

Il s'agit d'une taxe spécifique au cinéma que l'exploitant est chargé de collecter auprès du public. Cette taxe est redistribuée par le CNC sous forme d'aide, auprès des différents partenaires du cinéma (production, distribution, exploitation), selon les mécanismes qu'il ne nous appartient pas de décrire ici.

La taxe doit être obligatoirement acquittée à partir d'un seuil de 2.400 Francs de recette hebdomadaire.

Son montant est fixé par un barème qui est communiqué par le CNC. Ce montant varie en fonction du prix de la place, mais on peut l'estimer à une moyenne comprise entre 12 et 14 % de la recette brute.

La taxe est à payer chaque mois auprès du service local des Impôts qui délivre un imprimé spécial de déclaration.

A signaler qu'une partie des sommes versées au titre de la TSA est disponible pour chaque exploitant. Cette aide est consentie pour rénover ou améliorer la salle. En fonction du nombre d'entrées réalisées, cette aide peut représenter une part très substantielle dans le cas d'un programme moyen d'amélioration.

3.0.4 - La taxe à la valeur ajoutée : TVA

Savoir si une MJC, association loi 1901, sans but lucratif qui pratique une activité de cinéma commercial est assujettie ou non à la TVA, est une question très délicate et très controversée que nous nous garderons bien de prétendre trancher. Il faut savoir qu'en ce moment, il existe des MJC assujetties et des MJC exonérées. Selon les cas, les MJC assujetties, l'on été d'office ou bien volontairement. Il est probable que cette situation évoluera dans un avenir proche, dans le cadre de la révision de la loi 1901 et de l'examen, par l'administration, des différentes activités réalisées par des associations régies par cette loi.

(20)

(7) On consultera à ce sujet le service du soutien financier (exploitation) du CNC.

L'Homme de fer d'Andrzej Wajda (à droite Krystyna Janna et Jerzy Radziwiłowicz)



TAUX MAXIMUM DES SUBVENTIONS AUTOMATIQUES AUX SALLES ART ET ESSAI					
Catégories de salles					
Pour une recette moyenne hebdomadaire (*)	De recherche	A 1	A 2	A 3	B
	(% de la Tsa)	(% de la Tsa)	(% de la Tsa)	(% de la Tsa)	(% de la Tsa)
inférieure ou égale à 12 500 F	60 %	40 %	12,5 %	40 %	12,5 %
entre 12 501 F et 25 000 F	35 %	20 %	5 %	20 %	5 %
supérieur à 25 000 F	30 %	5 %	2 %	5 %	2 %

(*) La recette moyenne hebdomadaire prise en compte « est constituée par le produit de la vente des billets d'entrée, compte non tenu de la Tsa, tel qu'il a été enregistré au cours de la période allant du 1^{er} octobre au 30 septembre précédant l'année considérée ».

Dans la période actuelle, chaque cas est à examiner séparément. L'attitude que la MJC retiendra, sera fonction de ses bonnes ou de ses mauvaises relations avec l'administration des impôts. Pour savoir si le passage au régime TVA est financièrement intéressant, deux éléments principaux sont à considérer. Le premier élément consiste à évaluer les investissements relatifs de près ou de loin à l'activité cinématographique qui sont envisagés dans les années à venir. L'option TVA, permettra alors de « récupérer » une TVA à 17,6 % et même à 33 %, alors que celle qui est à payer se chiffre à 7 % de la recette brute. Le deuxième élément à étudier, est la part que représentera le secteur cinéma dans le budget général de l'association. Ce rapport aura une incidence sur le montant de la taxe sur les salaires que l'association doit payer. En effet, pour cette taxe sur les salaires, lorsqu'une association compte un secteur assujéti à la TVA, elle doit appliquer un pourcentage (prorata sur ce qu'elle aurait payé si elle n'était pas assujéti à la TVA. Ce qui, bien entendu, diminue son impôt. En gros, ce prorata est calculé en faisant le rapport des recettes cinéma sur les recettes globales de l'équipement(8).

Encore une fois, cette question est délicate et la situation risque de changer dans un proche avenir.

3.0.5 - La Sacem

Les droits d'auteurs correspondant aux œuvres des bandes sonores des films, sont à acquitter auprès de la SACEM (directement au siège parisien) à concurrence de 1,21 % de la recette hors taxe. Cette taxe n'est payable que si le minimum garanti est atteint.

3.1 - LE CLASSEMENT ART ET ESSAI

Dans la partie précédente, nous avons examiné un certain nombre de points administratifs. La procédure de classement art et essai nous semble à examiner à part, dans la mesure où elle fait intervenir, en plus du CNC, une association type loi 1901 : L'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE)(9).

Dans le cadre de la gestion et de l'animation générale de la salle, une démarche peut être engagée pour obtenir le classement art et essai. Cette demande doit être faite au CNC avec double à l'AFCAE. Une commission de l'AFCAE étudie les dossiers et propose un classement pour chaque salle. C'est le CNC qui classe la salle.

3.1.0 - Le dossier de demande de classement

Le dossier doit comprendre toute la programmation d'une année complète. Il est bon



Les Anges du boulevard de Yuan Mu Zhi

d'y inclure des coupures de presse et d'une manière générale tout document de nature à expliquer et à montrer le travail d'animation, de promotion des films et même d'aide à la distribution qui est entreprise. Lorsqu'une nouvelle salle demande à être classée, elle est stagiaire pendant un an et elle n'est classée qu'au terme de cette période.

3.1.1 - Les critères de classement

L'AFCAE communique à ses membres une liste de films recommandés. Dans un premier temps, c'est le pourcentage de films choisis dans cette liste par rapport à l'ensemble des films qui détermine le classement. Puis un certain nombre d'autres critères interviennent : animation, initiatives de distribution. Il faut signaler que récemment de nouveaux critères sont intervenus comme la détermination d'un nombre minimum de séances. Ces nouveaux critères ont eu pour conséquence de déclasser momentanément certaines salles dites associatives (MJC, salles municipales, CAC, etc...). Ce fait met en lumière certaines tendances conflictuelles que quelques exploitants indépendants adoptent vis-à-vis des salles « associatives » ou subventionnées ». Là encore, la situation est en perpétuelle évolution et les discussions vont bon train pour que toutes

(8) Pour cette question, on consultera un ouvrage fiscal du type *Mémento Pratique Francis Lefebvre Fiscal* ou alors... le *Conseiller Fiscal* de la FFMJC

(9) Voir plus loin la présentation de cet organisme.



les salles soient classées selon exactement les mêmes critères.

3.1.2 - Les conséquences du classement

Le classement art et essai permet de bénéficier d'une aide du CNC. Cette aide provient de la TSA versée par l'ensemble des salles. La subvention appelée « aide automatique », est calculée en fonction du classement(10) et du volume hebdomadaire de la recette. Elle est chiffrée selon un pourcentage de la TSA. On remarquera que le système retenu, avantage nettement les salles de recherche.

En plus de l'aide automatique, une salle art et essai peut prétendre à une « aide sélective ». Cette aide est attribuée pour des animations particulières au vue d'un dossier spécifique (Festival sur un thème, quinzaine d'un réalisateur, etc...).

Il faut signaler que contrairement à ce qui se passait à une certaine époque, le classement art et essai ne donne droit à aucun avantage fiscal. De même, les salles classées n'ont plus la liberté du prix des places.

3.2 - Le fonctionnement institutionnel

En-dehors de la partie strictement administrative, la gestion et l'animation d'un cinéma commercial implique des rapports et des contacts avec un certain nombre de partenaires. Nous allons en présenter quelques uns dans ce chapitre.

3.2.0 - L'AFCAE

L'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai est une association type loi 1901 qui regroupe les salles classées art et essai.

L'adhésion à cette association est volontaire. Nous avons vu que cette association occupait une place déterminante dans la procédure de classement. Outre cet aspect, cette institution permet des échanges intéressants avec d'autres salles. A noter qu'elle délivre une carte permanente qui permet de bénéficier de deux places gratuites par jour dans tous les cinémas art et essai de France (+ de 800) ainsi que dans les pays membres de la CICAIE.

3.2.1 - Les distributeurs

Ce sont les seuls partenaires qui permettent d'obtenir des films. Les rapports que l'on peut entretenir avec eux sont très variables et fonction de leur taille et des résultats financiers que la salle fera avec leurs films. En général, un

contrat est signé entre l'exploitant et le distributeur pour un programme (film, + première partie), selon un certain nombre de jours et de séances. Les bases du contrat sont, en général de 50 % de la recette pour le distributeur et de 50 % pour l'exploitant. Ce taux peut être abaissé pour l'exploitant dans le cas de reprises. A l'inverse, le distributeur se réserve, parfois ou souvent, selon le cas, le droit d'appliquer un minimum garanti (M.G.) qui comme son nom l'indique, lui garantira une recette minimum quelque soit le nombre d'entrées réalisé. Cette mesure qui est systématiquement appliquée dans le cas de l'ouverture d'une salle ou bien, lorsqu'un faible nombre de séances est programmé, est contestée par les exploitants. Chaque salle adopte l'attitude qu'elle veut ou qu'elle peut, cette question étant fonction du rapport de force qu'elle pourra établir avec le distributeur, sachant que celui-ci est d'abord sensible aux résultats financiers.

Sauf exception, les distributeurs ont leur siège à Paris et ils sont organisés selon le découpage du CNC (un programmeur par région).

3.2.2 - Cinéma Public

Dans un autre registre, il convient de signaler Cinéma Public(11) association qui s'est fixée deux grands objectifs : « d'une part lutter contre la ségrégation sociale et culturelle des spectateurs et rendre le cinéma à son public, à tous les publics. D'autre part, agir pour le maintien et le développement de la création cinématographique nationale ».

Cette association regroupe des salles d'associations et particulièrement des salles municipales et de Centre d'Action Culturelle de la région parisienne. Régulièrement, Cinéma Public lance des actions pour conserver et développer les salles de cinéma, pour que les pouvoirs publics aident à la diffusion d'un cinéma de qualité, pour l'abaissement du taux de la TVA, etc.

(10) Salle recherche A1, A2, A3, B
(voir tableau en annexe).

(11) 21 Cité Karl Marx - 93000
Bobigny

CONCLUSION

DETAIL DES PLANS QUI DOIVENT ÊTRE SOUMIS AVEC TOUT PROJET DE CONSTRUCTION OU DE MODIFICATION DES THÉÂTRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET DESTINÉS AU CONTRÔLE DE LA CONFORMITÉ AUX NORMES FRANÇAISES

L'attention des Exploitants est attirée sur le respect effectif des dispositions détaillées sur les plans soumis pour approbation, ces dispositions pouvant faire l'objet d'un contrôle ultérieur de conformité sur place.

A - Plans de la salle établis à l'échelle de 2 cm/mètre.

1° Plan de l'orchestre comportant :

a) *Implantation et largeurs de l'écran* (dans le cas de projection en plusieurs formats, indiquer exactement les dimensions de l'image projetée dans chacun des formats).

b) *Implantation des sièges et indication du pas des rangées successives* : dans le cas d'un profil continu, pas minimal 80 cm, dans le cas d'un profil en gradins, pas minimal 90 cm.

c) *Tracé des axes de projection* correspondant à chacun des appareils installés en cabine.

d) (dans le cas d'une salle sans balcon) *implantation de la cabine et des projecteurs.*

2° Plan du balcon ou du mezzanine comportant :

a) *Implantation des sièges et indication du pas des rangées successives* (pas minimal 90 cm).

b) *Implantation de la cabine et des projecteurs.*

B - Coupe longitudinale établie à l'échelle de 2 cm/mètre, comportant :

a) *Implantation et hauteur de l'écran.*

b) *Tracé du faisceau de projection.*

c) *Tracé de l'épure de dégagement des têtes pour le point le plus bas de l'écran* (pour les sièges de l'orchestre et pour ceux du balcon ou du mezzanine — valeur minimale du dégagement : 12 cm par rangée, pour une hauteur moyenne des yeux des spectateurs de 1,00 m).

d) *Tracé de l'angle de renversement des têtes au premier rang de l'orchestre :*

— pour le point le plus haut de l'écran (cet angle ne doit pas excéder 45°);

— pour le centre de l'écran (cet angle ne doit pas excéder 30°).

C - Coupes transversales établies à l'échelle de 2 cm/mètre, comportant :

1° Coupe établie du côté scène et détaillant, en particulier, l'implantation et les dimensions de l'écran

2° Coupe établie au niveau du mur de fond et montrant, en particulier, l'implantation des hublots de cabine.

En conclusion, on répètera que cet exposé ne prétend pas traiter d'une manière exhaustive de l'animation et de la gestion d'une salle de cinéma commercial. Notre démarche a consisté à décrire certaines étapes importantes et à souligner certaines difficultés rencontrées dans la pratique de cette activité.

Il semble important de souligner qu'une activité cinématographique dans le secteur commercial entraîne une certaine lourdeur administrative). Cette activité entraîne généralement la création d'emplois qu'il convient, par la suite, de maintenir. Bien entendu la décision d'engager une action culturelle cinématographique implique des choix financiers importants si, sur ce plan, le strict

équilibre n'est pas évident, il est très possible. A signaler aussi que la concurrence locale est parfois très rude, donc qu'elle entraîne des situations conflictuelles et de nature à rompre le fameux équilibre financier.

Enfin, et peut-être plus qu'ailleurs, une action culturelle cinématographique dans le secteur commercial nécessite un travail régulier et de longue haleine. C'est à ce prix que l'on connaîtra des résultats sans oublier que le cinéma est en crise et que, du fait de l'apparition de nouvelles techniques, il est à la veille de grandes mutations.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

• *Industrie et Commerce du film en France*
J. Roux-Thevenet - Editions Scientifiques et Juridiques

• *Le Cinéma exploité*
R. Bonnel - Editions du Seuil

• *Les cahiers du Cinéma - Numéros de Février, Mars et Avril 1980* - S. Le Perron - Exploitation - Distribution - Production
Numéros de Mai et Juin 1981 - La situation du cinéma français.

• *Le cinéma d'action culturelle*
Bibliographie sélective et analytique - Mai 1981 - Publication de l'INEP - Marly-Le-Roi.

PUBLICATIONS

• *L'annuaire du spectacle « Cinéma-TV »*
Publi-Mandel - 3, rue de l'Arrivée - 75749 Paris Cédex 15

• *Publication : Le Centre National de la Cinématographie*
CNC - 32 - rue de Galilée - 75016 Paris

• *Répertoire des films en exploitation*
Publicité Trinchant - 19, rue Washington - 75008 PARIS

• *Mémento Pratique Francis Lefebvre - Fiscal (Annuel)*
Editions Lefebvre - 5, rue Jacques Bingen - 75854 PARIS CEDEX 17

REVUES

• *Le film français* (hebdomadaire indispensable)
42, rue Jacob - 75006 PARIS

• *Les Cahiers du Cinéma* (Mensuel)
9, Passage de la Boule Blanche - 75012 Paris

• *Le Cinématographe* (mensuel)
14, rue du cherche-midi - 75006 PARIS

• *Jeune cinéma* (Fédération Jean Vigo)
8, rue Lamarck - 75018 PARIS

• *Cinéma* - 49, rue du Faubourg Poissonnière - 75009 PARIS

• *Image et son* - 3, rue Récamier - 75341 PARIS CEDEX 87

• *Positif* - 39, rue d'Amsterdam - 75008 PARIS.

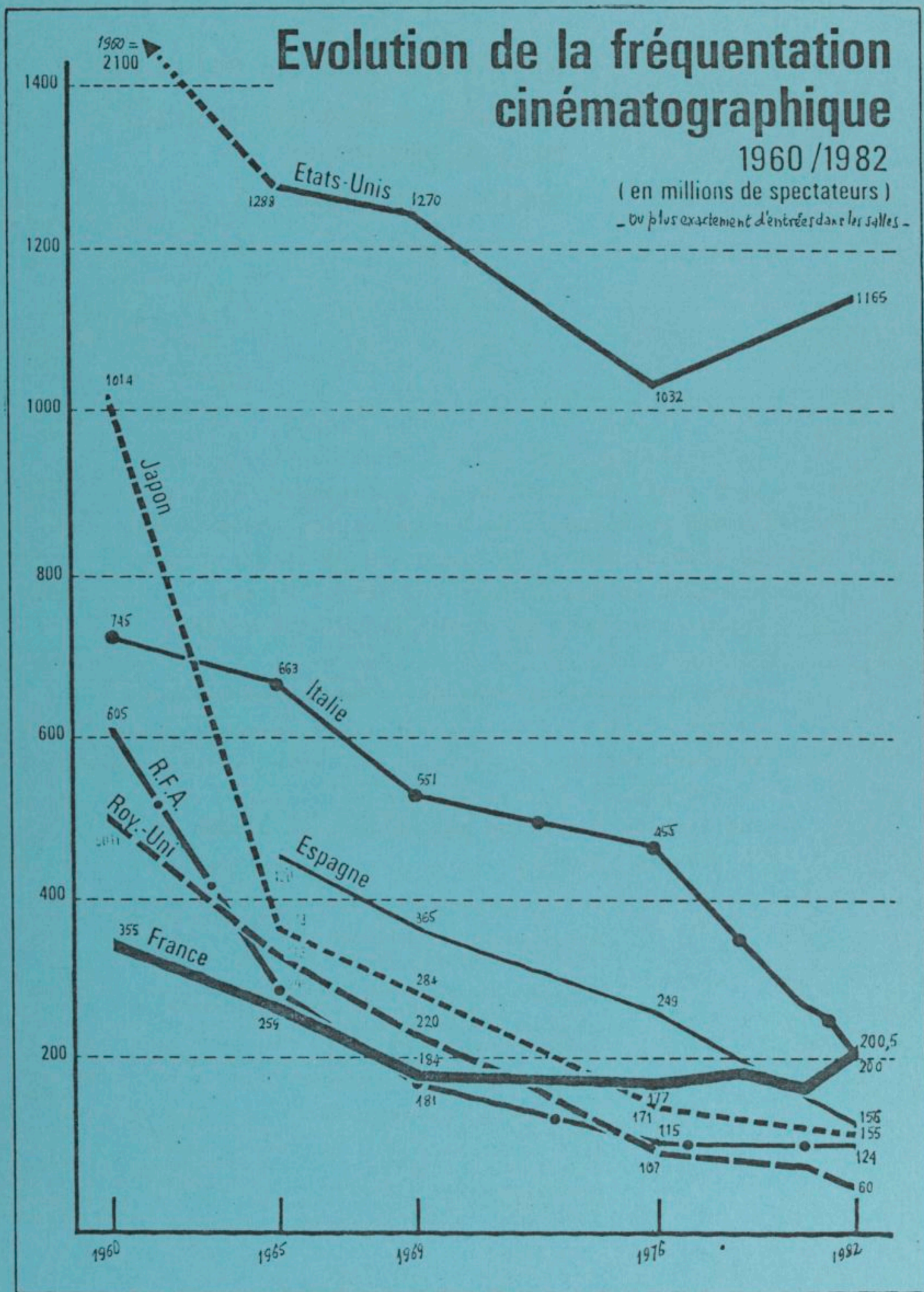
La liste des salles commerciales et classées Art et Essai en MJC est disponible en tiré à part à la FFMJC — 15, rue La Condamine — 75017 Paris. Tél. 387.30.04



Sam Neill



Isabelle Adjani

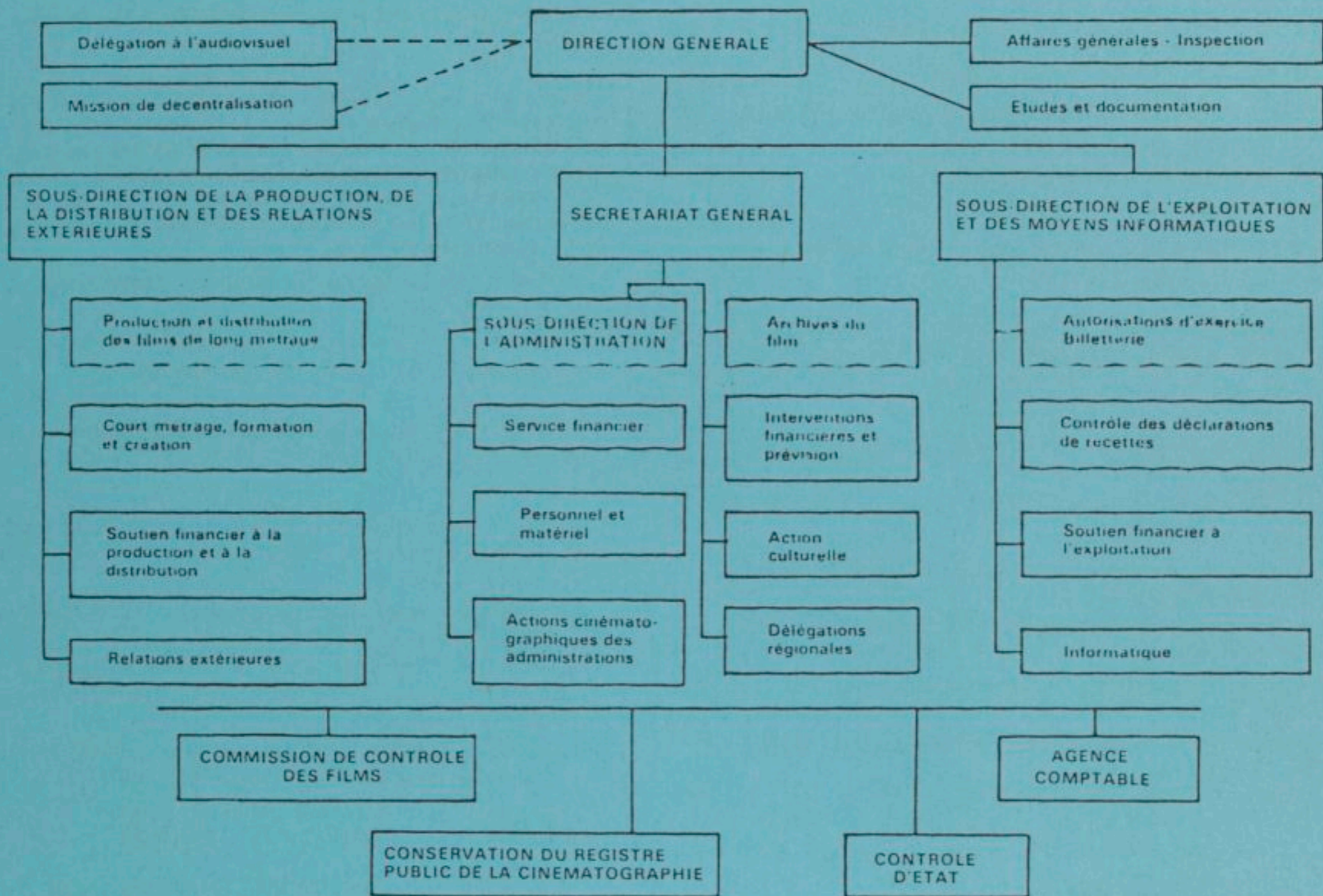


QUELQUES INSTITUTIONS
CONCERNANT LE CINEMA

- Le Centre National de la Cinématographie p. 235
- Le Conseil National de la Cinématographie..... p. 237
- Le Centre National de Documentation Pédagogique... p. 238
- Le Service Cinéma du Ministère de l'Agriculture... p. 239
- Association des Cinémas Itinérants Ruraux p. 240
- Association pour un cinéma auquel les enfants
ont droit..... p. 241
- Association des cinémas de recherche de l'Ile de
France..... p. 245
- Le tiers secteur..... p. 248
- Cinéma/public..... p. 251
- Institut de formation aux métiers du cinéma et
de l'audio visuel..... p. 253

Le Centre National de la Cinématographie

ORGANIGRAMME



L'organisation des services du Centre National de la Cinématographie a été récemment modifiée. Elle comprend :

- les services de la production, de la distribution et des relations extérieures, compétents pour tous les activités relatives à la création, à la production et à l'exportation de films;
 - les services de l'exploitation et des moyens informatiques, compétents pour les activités relevant des salles et pour le rassemblement des données;
 - le Secrétariat général qui vient d'être créé pour les fonctions relatives à l'action culturelle, le patrimoine cinématographique, les actions cinématographiques des administrations et la gestion administrative et financière.
- Un effort important de simplification des textes réglementaires et des procédures sera entrepris.

Cette réorganisation du Centre intervient en même temps que le réaménagement des dotations budgétaires affectées à l'établissement. Les crédits du Ministère de la Culture destinés au fonctionnement du Centre ont été multipliés par 5 en 1982 et atteignent 28 millions de francs. Ainsi une bonne partie des sommes antérieurement consacrées aux frais de gestion du Centre National de la Cinématographie qui étaient prélevées sur le compte de soutien ont-elles pu être réaffectées directement à des actions de soutien et à la promotion du cinéma.

(Conférence de Presse
de Jack Lang
Ministre de la Culture
1^{er} Avril 1982)

centre national de la cinématographie

DIRECTION GÉNÉRALE

SECRETARIAT GÉNÉRAL

SOUS-DIRECTION DE L'ADMINISTRATION
SERVICE DES ARCHIVES DU FILM 78390 BOIS-D'ARCY — 460 20 50

SOUS-DIRECTION DE LA PRODUCTION DE LA DISTRIBUTION ET DES RELATIONS EXTÉRIEURES

• 12, rue de Lubeck, 75784 PARIS CEDEX 16 — 505.14.40.

SOUS-DIRECTION DE L'EXPLOITATION ET DES MOYENS INFORMATIQUES

• 32, rue Galilée, 75782 PARIS CEDEX 16 — 505.14.40.

REGISTRE PUBLIC DE LA CINÉMATOGRAPHIE

• 11, rue Galilée, 75116 PARIS — 505.14.40.

Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie : 78390 Bois-d'Arcy. Tél. : 460.20.50

Délégations Régionales du Centre National de la Cinématographie :

- **Marseille** : 24-26 avenue de la Canebière, 13001 Marseille. Tél. : (91) 33.81.19.
- **Bordeaux** : 16 rue du Palais Gallien, 33000 Bordeaux. Tél. : (56) 81.04.71.
- **Lille** : 5 rue des Ponts-de-Comines, 59000 Lille. Tél. : (20) 06.00.31.
- **Lyon** : 1 rue Alphonse Fochier, 69002 Lyon. Tél. : (7) 837.49.09.
- **Strasbourg** : 9 place Kléber, 67000 Strasbourg. Tél. : (88) 32.54.08.

— CNC, aide au court métrage

- Contribution financière aux films de court métrage sur projet.
- Attribution, après réalisation, d'une « mention » (ou label) ayant pour effet de créer une incitation à la diffusion du film.
- Attribution de « prix de la qualité » aux films bénéficiaires d'une « mention ». Les films originaux de la CEE peuvent bénéficier de cette mesure.

Adresse : CNC, 12, rue de Lubeck, 75116 Paris.
Tél. : 505.14.40.

— Le Fonds de création audiovisuelle

- Aide à la création télévisuelle, principalement axée sur le documentaire, mais pouvant, dans certains cas, être attribuée à des films d'animation ainsi qu'à certaines œuvres de fiction spécialement conçues pour la télévision.

• Aide à l'écriture pour des émissions de télévision, en accord et en collaboration avec des chaînes de télévision

Adresse : FCA, 32, avenue Kléber, 75116 Paris
Tél. : 501.57.00.

— La mission de décentralisation audiovisuelle

- Dispose de crédits d'intervention destinés à compléter les efforts des collectivités publiques dans les investissements pour la création et le soutien des centres de production et de diffusion cinématographiques dans les régions

Adresse : 11, rue Galilée, 75116 Paris. Tél. : 720.81.07

— Le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques (GREC)

Issu d'un double parrainage privé et d'État, le GREC est un groupement d'intérêt économique non commercial créé en novembre 1969 pour financer des premiers films hors de toutes contraintes professionnelles ou administratives. Le GREC cherche à créer en province des commissions qui s'appuieraient sur les services culturels des municipalités de quelques grandes villes.

Adresse : 215, rue du Fg. Saint-Honoré, 75008 Paris
Tél. : 563.72.87.

Office culturel pour la communication audiovisuelle (OCCAV), 32 avenue Kléber, 75016 Paris. Tél. : 501.57.00.

Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (I.D.H.E.C.) : Voie des Pilotes, 94360 Bry-sur-Marne. Tél. : 324.39.33.

Commission Supérieure Technique : 11 rue Galilée, 75116 Paris. Tél. : 720.96.39.

Association Nationale pour la Diffusion du Film à l'Étranger "Unifrance-Film" : 114 Champs-Élysées, 75008 Paris. Tél. : 359.03.34.

Festival International du Film de Cannes : 71 rue du Faubourg-Saint-Honoré, 75008 Paris. Tél. : 266.92.20.

Cinémathèque Française : Palais de Chaillot, Avenue Albert de Mun, 75016 Paris. Tél. : 553.21.86.

Centres Régionaux de Création Cinématographique

Théâtre des Amandiers, dirigé par Patrice Chéreau : 7 avenue Pablo Picasso, 92000 Nanterre. Tél. : 725.02.59-725.17.43.

Centre Méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC) animé par René Allio : Domaine de Fontblanche, 13127 Vitrolles. Tél. : (42) 02.85.88.

Maison du Cinéma et de l'Audiovisuel de Grenoble, animée par Jean-Pierre Bailly : 7 rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble. Tél. : (76) 44.18.72.

Unité Cinéma de Normandie (M.C. du Havre) animée par Vincent Pinel : B.P. 1106, 76063 Le Havre Cedex. Tél. : (35) 21.21.10.

Ateliers Cinématographiques Sirventès, animés par Guy Cavagnac : Maison des Associations, 38 rue du Colonel Caillassou, 31340 Villemur-sur-Tarn. Tél. : (61) 09.24.79.

Atelier Régional Cinématographique Bretagne, animé par Nicole et Félix Le Garrec : Centre de la Tour d'Auvergne, Rue Falkirk, 29000 Quimper. Tél. : (98) 55.28.22.

(Conférence de Presse de Jack Lang, Ministre de la Culture, 11 Janvier 1983)

Fiche n° 16

LE CONSEIL NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

Pour associer plus étroitement les professionnels à la politique générale du cinéma il fallait créer une instance permanente de dialogue placée auprès du ministre de la culture. A cet effet, un décret instituant un Conseil national de la cinématographie a été mis au point. L'adoption définitive de ce texte interviendra prochainement pour que le Conseil puisse être installé au printemps prochain.

1 . Rôle du Conseil

Rôle de concertation : le Conseil national de la cinématographie est investi d'une mission générale de réflexion sur les orientations de la politique générale du cinéma. L'ensemble des secteurs et des activités du cinéma sont concernés, en particulier : la création et la production des oeuvres, leur diffusion commerciale et culturelle, la conservation du patrimoine, l'enseignement et la formation aux métiers du cinéma.

Le Conseil peut être consulté également sur les projets de textes relatifs aux activités cinématographiques, sur le fonctionnement du compte de soutien ainsi que sur les problèmes professionnels intéressant les diverses branches de l'industrie cinématographique.

2 . Composition du Conseil

Présidé par le ministre de la culture, assisté du directeur général du Centre national de la cinématographie, le Conseil comprend 37 membres désignés pour 3 ans. Les membres du Conseil représenteront l'ensemble des activités cinématographiques : organisations professionnelles de travailleurs et d'employeurs, auteurs et réalisateurs ainsi que des parlementaires et des représentants des ministères intéressés. En outre, à concurrence d'un tiers de ses membres, le Conseil national de la cinématographie est composé de personnalités du monde cinématographique désignés en raison de leur compétence. Des personnes qualifiées pourront être associées aux travaux du Conseil en fonction des ordres du jour de ses séances.

3 . Fonctionnement du Conseil

Le Conseil national de la cinématographie se réunira au moins une fois par an en assemblée générale. Des séances extraordinaires seront convoquées chaque fois qu'il sera nécessaire de recueillir son avis sur une situation ou des projets intéressant l'ensemble des activités professionnelles du cinéma.

Le décret prévoit d'autre part la mise en place d'une commission permanente du Conseil national de la cinématographie composée de 8 membres titulaires siégeant sous la présidence du directeur général du Centre national de la cinématographie. Emanation du Conseil, la commission permanente, qui se réunira périodiquement, a pour mission de préparer les travaux des assemblées générales et de recevoir toutes informations sur les suites réservées à ses avis.

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE (C.N.D.P.)

29, r. d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. [T] (1) 329 21 64

Le CNDP a remplacé par Decret du 3 Août 1976 l'Office Français des Techniques Modernes d'Education (OFRATEME)

Missions du CNDP

- Il fournit aux élèves des documents destinés à être utilisés en classe ou des moyens pédagogiques propres à faciliter le travail autonome (émissions de la télévision et de la radio scolaire, films super 8, séries de dispositifs, disques ou bandes magnétiques, documentation écrite).
- Il assure une information pédagogique aux enseignants, contribue à leur formation permanente et leur propose des instruments de travail (émissions de radio et de télévision, élaboration et diffusion d'une documentation pédagogique et administrative).
- La cinémathèque centrale du CNDP prête aux établissements scolaires abonnés des films 16 mm sélectionnés par les groupes d'études du ministère de l'Education ou produits par le centre.
- Le CNDP gère les commissions ministérielles chargées de délivrer un agrément de conformité aux mobiliers, appareils et matériels pour lesquels des spécifications techniques ont été arrêtées par le Ministère de l'Education Nationale.
- Il réunit également les groupes d'études qui fournissent des informations, des avis techniques ou pédagogiques sur les moyens d'enseignement non soumis à un agrément de conformité.
- Le CNDP participe à l'action publique d'éducation permanente en organisant des actions de formation de formateurs et de sensibilisation à la formation permanente.
- Les Centres régionaux et départementaux de documentation pédagogique (CRDP et CDDP) relaient au niveau local les actions du Centre National, notamment dans les domaines de la documentation et de l'information pédagogique des enseignants, de la production de documents centrés sur des thèmes d'essence régionale du conseil et de l'assistance pour l'équipement audio-visuel des établissements scolaires.
- Le Service du Film de Recherche Scientifique (SFRS) produit et diffuse des films de niveau universitaire.
- Le Centre de documentation migrants diffuse une documentation concernant les problèmes de formation des travailleurs migrants et de leur famille.

DIRECTION GÉNÉRALE

Directeur Général : Guilhem (Jean)
Directeur adjoint : Lanfranchi (Jacques)

SERVICES GÉNÉRAUX

Commission du Plan
Secrétariat permanent : Lebreton (Jean-Christophe)

Département des Relations Extérieures
Chef du département : Malapris (Christian)

Secrétariat général
Secrétaire général : Vidot (Max)
Agence Comptable
Agent comptable : Pichard (Jean)

SERVICES CENTRAUX

Département des moyens scolaires
Chef du département : Aupetit (Jean-Louis)
Département des moyens d'éducation permanente
Chef du département : Jammes (Robert)
Département des collections et périodiques
Chef du département : Bounoure (Fredéric)
Département de la production
Chef du département : Bourgeois (Michèle)
Département de la distribution
Chef du département : Lombes (Raymond)

Mission à l'informatique
Chef de la mission : Julian (Michel)
Unité de documentation
Chef de l'unité : Pissarro (Simone)
Unité de formation
Chef de l'unité : Charrier (Jacques)

SERVICES RATTACHÉS

Service du Film de Recherche Scientifique
96, bd Raspail, 75006 Paris [T] (1) 221 46 44
Chef du service : Mira (Janine)

le service cinéma du ministère de l'agriculture

1 la diffusion

LE PRET DE FILMS :

- . Plus de 500 titres de court et moyen métrage figurent sur le catalogue du SCMA. 100 000 projections touchent chaque année, 3 à 5 millions de spectateurs.
- . Ce sont des films ayant trait à l'agriculture et au monde rural, réalisés par le SCMA ou produits par d'autres organismes.
- . Ils sont diffusés en 16mm ou sous forme de vidéogrammes (3/4 de pouce ou 1/2 pouce VHS).

LA VENTE DE MICROFICHES ET LA DIFFUSION DE PHOTOS :

- . La photothèque comprend 80 000 clichés, dont le choix est possible sur place.
- . Leur report sur microfiches thématiques permet dès maintenant leur diffusion sur la province.

A QUI S'ADRESSE-T-IL ?

- . A tout service, établissement, club, association, justifiant d'une mission d'animation en milieu rural.
- . Aux établissements de formation initiale et continue rattachés à l'Agriculture, l'Education, la Santé...
- . Aux organismes non spécifiquement ruraux désireux de mieux faire connaître le monde rural.

2 la production

L'EQUIPE DU SCMA PRODUIT :

- . Des films et vidéogrammes témoignant de l'agriculture d'aujourd'hui.
- . Des reportages photographiques en noir et blanc, et couleur, sur l'agriculture, le monde rural, l'environnement.
- . Le SCMA peut apporter son soutien technique à des projets d'information, de formation et d'animation locaux et régionaux.

3 l'organisation du festival du film rural



ASSOCIATION DES CINÉMAS
ITINÉRANTS RURAUX

c/o LA VIE AU GRAND AIR 30390 DOMAZAN
TEL: (66) 57.08.90



ASSOCIATION OU FEDERATION?

Devant le développement accéléré des circuits de cinéma itinérants ruraux dans différentes régions, il est apparu important à tous de se regrouper.

Pour éviter la lourdeur et le centralisme, pour respecter l'autonomie et la spécificité de chaque circuit, nous avons opté pour la forme associative la moins hiérarchisée : ASSOCIATION DE FAIT (Association de fête !)

L'ASSOCIATION DES CINÉMAS ITINÉRANT RURAUX (A.C.I.R.) a été constituée le Samedi 11 Avril 1981 à Lussas (Ardèche)

MEMBRES : Les participants actifs aux circuits fonctionnant sur la plate-forme commune.

COLLECTIF DE GESTION : un responsable par circuit.

PLATE-FORME COMMUNE

NOS BUTS

Contribuer à ce que TOUS les Français aient accès à TOUT le cinéma (en 1981, 56 % des Français ne mettent jamais les pieds au cinéma, 40 % habitent en milieu rural).

L'urgence : reconstituer un public populaire se retrouvant régulièrement autour d'un spectacle collectif.

A travers la confrontation de nos programmations nous cherchons à établir la base permanente d'un cinéma populaire et vivant.

A plus long terme, nous devons développer parallèlement une diffusion diversifiée permettant de répondre aux besoins divers des populations rurales et aux multiples formes de l'expression cinématographique (art et essai, production régionale, films en langue d'origine pour les travailleurs agricoles immigrés, films musicaux pour les jeunes, etc.).

NOS MOYENS

Les membres de l'ACIR ont une structure juridique d'exploitants commerciaux cinématographiques mais le support de leur activité est le mouvement associatif. Leurs bénéfices étant intégralement reversés pour assurer et améliorer leur fonctionnement, ils n'ont pas de but lucratif.

Chaque circuit est indépendant, auto-géré et auto-financé. L'association qui le gère est composée de représentants de chaque village membre d'un même circuit, les décisions et les choix sont collectifs.

Le fonctionnement est assuré essentiellement par des habitants bénévoles, regroupés ou non en association, celles-ci pouvant être membres de Fédérations ou Institutions, sans exclusive.

Notre statut, équivalent à celui des salles des centres villes permet de réduire l'inégalité de la diffusion entre ruraux et citadins. Films récents non programmés à la TV, publicité identique, billetterie identique... La possibilité de pratiquer des prix de places réellement populaires permet l'accès fréquent de TOUTE la population aux séances.

L'A.C.I.R.

NOTRE FONCTIONNEMENT

Les membres de l'ACIR mettent leur expérience au service d'autres villages, d'autres régions souhaitant créer des circuits identiques. Les membres appartenant à des Fédérations Institutions, à des organisations politiques ou aux pouvoirs publics, ne participent à l'ACIR qu'en tant que représentants leur propre circuit.

Les décisions ne sont prises aux réunions de l'ACIR que par les circuits présents.

NOTRE COORDINATION

La structure recherchée vise à débiter au maximum le pouvoir, la centralisation, la hiérarchie. Elle doit permettre à tous les circuits de participer à part égale au fonctionnement et aux décisions.

Pour gagner en efficacité, elle se décompose en 3 niveaux :

- Une réunion nationale à Pagnès au cours du Festival du Cinéma des Pays et Régions à Lussas (Ardèche)
- Une coordination par région administrative avec un secrétariat composé d'un membre correspondant de l'ACIR de chaque circuit.
- Une coordination par région cinématographique regroupant les secrétariats des régions administratives qui la composent.

NOS CONFRONTATIONS

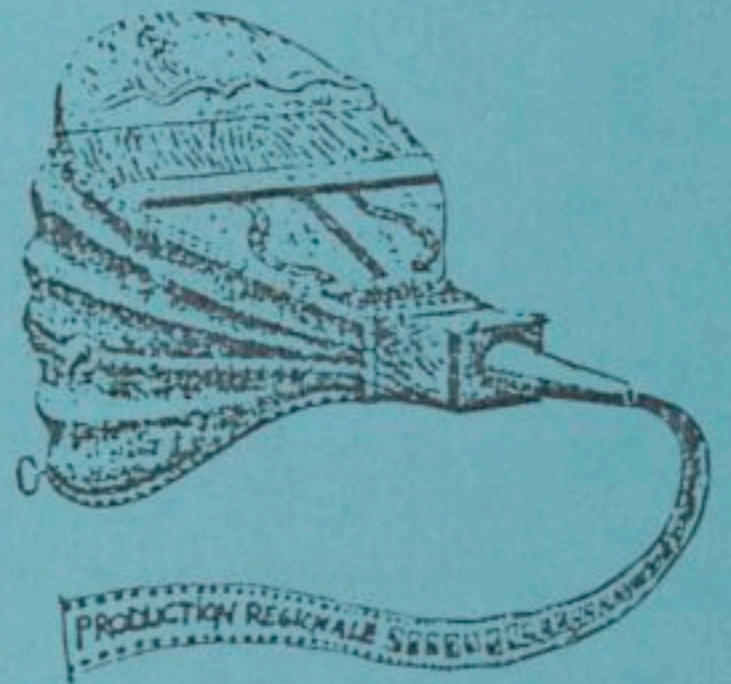
Les membres de l'ACIR acceptent d'échanger leurs informations et leurs expériences avec les autres membres pour définir une politique commune évolutive.

Chaque circuit peut être chargé d'une expérimentation spécifique (télé locale itinérante, aménagement des salles, nuits du cinéma, amélioration technique, bulletin d'information, etc...) et doit en faire un bilan critique objectif permettant à tous les autres circuits d'en bénéficier.

NOTRE CONTRIBUTION

L'ACIR se veut un lieu de réflexion et de synthèse permettant de faire des propositions précises, chiffrées, vérifiées, aux différents responsables politiques et culturels, régionaux et nationaux, participant à l'information de « terrains » indispensables pour définir une politique plus globale, cohérente.

La proposition de budgets et de méthodes communes, d'un modèle simple aisément reproductible pour la création de nouveaux circuits, doit servir de base à la concertation avec les pouvoirs publics. Celle-ci devrait déboucher sur un protocole standard pour tous les circuits, n'excluant pas l'originalité de chacun et la poursuite de l'expérimentation, mais qui permettrait, par la simplification des démarches et des montages financiers, de disposer des moyens minimums matériels et humains pour développer rapidement des circuits en France, savoir ainsi harmonieusement la dynamique actuellement très forte de cette formule.



NOS PARTENAIRES

Participation régionale aux actions menées par des regroupements de salles de recherches (A.C.R.I.S., A.C.R.I.F., etc...)

Plate-forme de travail avec la COFECIC (Regroupement des Fédérations de Cine Clubs) Actions communes avec l'A.F.C.A.E. (Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai)

NOS REVENDICATIONS

- Soutien à toute initiative pour la défense du cinéma pour les enfants,
- Soutien actif à la production régionale et à sa diffusion,
- Faire en sorte que des films concernant plus particulièrement le milieu rural puissent être vus par les habitants de ce milieu
- Avoir les moyens légaux de choisir, de programmer et de rémunérer les auteurs de courts métrages, en première partie de nos séances. La production régionale actuelle étant essentiellement des courts métrages, nous pouvons et devons lui procurer ainsi un public et des ressources.

NOS RELATIONS

Obtenir des distributeurs

- Un plus grand nombre de films tirés en copie 16 mm.
- Très rapidement après leur sortie (élément important de revalorisation du cinéma en milieu rural - nous avons droit à un cinéma à part entière).
- Des copies en bon état,
- Des tarifs de location (minimum garanti et pourcentages sur recettes) équivalents à ceux pratiqués pour les salles commerciales fixes,
- Des augmentations modérées ne mettant pas en cause nos équilibres financiers.

Pour tout contact avec l'ACIR, Secrétariat :

LA VIE AU GRAND AIR
30390 DOMAZAN
Tél : (66) 57.08.90

ASSOCIATION POUR UN CINEMA AUQUEL LES ENFANTS ONT DROIT

MANIFESTE-OCTOBRE 1977

Paris, le 9 février 1983

Une délégation de l'Association
"Pour un cinéma auquel les en-
fants ont droit"

Présidée par Jean-François Camus
et composée de Anne-Sophie Zuber,
Philippe Arnaud, Gérard Lefèvre et
Richard Magnien.

Monsieur le Directeur du
Centre National de la Ci-
nématographie (C.N.C.)

Service de l'Action Culturelle
12, rue de Lübeck
75016 - Paris

Monsieur le Directeur,

Permettez à cette délégation d'un groupe créé en février 1977 et qui a fonctionné de manière bénévole et informelle jusqu'en juillet 1982, date de dépôt des statuts de l'Association à la Préfecture de Créteil, de nous adresser à vous, dans le double but :

- de nous faire reconnaître, en tant que tel par vos Services de l'action culturelle
- d'obtenir quelques moyens financiers d'approfondir une expérience dont la compétence est reconnue chaque jour, encore aujourd'hui, par maints et maints organismes, locaux, départementaux, régionaux et nationaux.

1) Court historique

Ce groupe, signataire en octobre 1977 du Manifeste "Pour un cinéma auquel les enfants ont droit" a été, sous l'instigation de quatre personnes ayant déjà une expérience "cinéma et enfants" en la matière (ex-section de la Maison des Arts et de la Culture de Créteil et Maisons de Jeunes de la même Ville), à l'origine du regroupement de quelques vingt à trente personnes, sur le mode de la cooptation, dont la plupart se posaient les mêmes questions et se heurtaient aux mêmes problèmes, celui de la carence énorme en France d'un cinéma qui prenne en compte le sérieux et le besoin d'autonomie des enfants, mêmes jeunes (5 à 10 ans).

Ce même groupe, dont la composition n'a été que légèrement modifiée depuis cette date a mené un travail de recherche, de théorisation, d'auto-formation, d'actions tournées vers l'extérieur, d'écriture, etc. dont un numéro spécial (joint) de la revue "Education 2000" a rendu compte largement en septembre 1979.

Depuis cette date, réflexion et actions ont continué et le groupe, informel jusqu'alors, s'est donc constitué en Association régie par la Loi de 1901, dont vous trouverez ci-dessous les objectifs.

Objectifs de l'Association

- . la confrontation permanente des idées et des expériences (en France comme à l'Etranger) concernant le cinéma et les enfants.
- . la mise en valeur d'un cinéma destiné prioritairement aux enfants. Un cinéma qui ne soit pas mineur, mais d'exigence esthétique, d'art, d'essai, de recherche.
- . la revendication des moyens à mettre en oeuvre pour la création de films et de lieux de projections de qualité pour les enfants et plus particulièrement pour ceux de moins de dix ans, ainsi que les conditions financières favorisant leur accès le plus autonome à ces films et à ces lieux.
- . la mise en évidence des problèmes spécifiques du cinéma et des enfants : création, production, diffusion, information ...
- . une action de formation pour toutes les personnes et associations concernées par le cinéma et les les enfants dans l'esprit revendiqué par elles du Manifeste "Pour un cinéma auquel les enfants ont droit". (document joint).

3) Buts actuels

Ils restent d'abord et avant toute autre considération : la recherche, la prospection de nouveaux films (cf. l'organisation auto-gérée - difficilement - de la "2ème Semaine Internationale "Cinéma et enfants" avec plaquette éditée (jointe) à l'appui), l'écriture, l'auto-formation continue de la cinéphilie et du milieu enfantin face aux images, la formation à la demande de partenaires de plus en plus nombreux sur tout le territoire et même à l'étranger (cf. les journées de Turin ...).

Ces préoccupations concernent tout autant les films "à voir" avec des enfants, les films "dits" pour enfants, les films d'art et essai destinés prioritairement aux enfants, les films avec des enfants, les films pouvant être vus ou étant vus par des enfants, etc.

4) Nos partenaires actuels et potentiels

Des membres de l'Association "Pour un cinéma auquel les enfants ont droit" ne cessent, depuis la parution du Manifeste en octobre 1977, d'intervenir à la demande de partenaires tels :

- . la Commission de Promotion "Cinéma et enfants" de l'A.F.C.A.E.
- . des salles de cinéma sur tout le territoire français, ainsi qu'en Belgique
- . des lieux cinématographiques fonctionnant en système commercial et/ou en système non-commercial (Maisons des Jeunes et de la Culture, Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle, Centres Culturels Communaux, Centres Sociaux-Culturels, Foyers Ruraux, certaines Directions Départementales du Temps Libre-Jeunesse et Sports, etc.)
- . des lieux de formation et de sensibilisation de stagiaires (Fédération Jean Vigo des ciné-clubs de jeunes, Francs-et-Franches Camarades, Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active, Fédération Française des Maisons de Jeunes et de la Culture, Centres Régionaux d'Education Populaire, Institut National d'Education Populaire de Marly-le-Roi, des Universités (telle Paris-VIII), etc.)
- . des revues et journaux ("Education 2000", "Vers l'Education Nouvelle", "Camaraderie", "Générique", "L'Ecole des Parents", "Jeune Cinéma", "Ecran", "Le Monde", "Ouest-France", "L'Est Républicain", "La République du Centre", "Le Télégramme de Brest", etc.)
- . des stations de télévision et de radio locales (Vendée, Finistère, Hauts-de-Seine ...).
- . certains Festivals tel celui du Festival International du Film de Court-Métrage et de Documentaire de Lille (octobre 1979).

En conclusion, Monsieur le Directeur, nous venons solliciter votre reconnaissance et votre aide financière nécessaires à la poursuite de nos travaux.

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, en l'assurance de nos sentiments dévoués.

Jean-François Camus
Président

L' ASSOCIATION " POUR UN CINEMA AUQUEL LES ENFANTS ONT DROIT "

STATUTS

ARTICLE 1

Il est créé une association régie par la loi du 1er Juillet 1901 et le décret du 16 Aout 1901 ayant pour titre "Association POUR UN CINEMA AUQUEL LES ENFANTS ONT DROIT"

ARTICLE 2

L'Association se donne pour objectifs principaux :

- 1°) La confrontation permanente des idées et des expériences concernant le cinéma et les enfants
- 2°) La mise en valeur d'un cinéma destiné prioritairement aux enfants. Un cinéma qui ne soit pas mineur mais d'exigence esthétique, d'art, d'essai, de recherche.
- 3°) La revendication des moyens à mettre en oeuvre pour la création de films et de lieux de projection de qualité pour les enfants et plus particulièrement pour ceux de moins de 10 ans, ainsi que les conditions financières favorisant leur accès le plus autonome à ces films et à ces lieux.
- 4°) La mise en évidence des problèmes spécifiques du cinéma et des enfants: création, production, diffusion, information...
- 5°) Une action de formation pour toutes les personnes concernées par le cinéma et les enfants dans l'esprit du Manifeste, "Pour un cinéma auquel les enfants ont droit" (Octobre 1977)

ARTICLE 3

Le siège social est fixé

Chez Jean François Camus 12 Place Jean Giraudoux 94000 Créteil

Il pourra être transféré par décision du Conseil d'Administration

ARTICLE 4

Conditions d'admission :

Toute personne physique en accord avec les objectifs principaux de l'Association (cf Art 2) peut adhérer à l'Association sous couvert de l'acceptation du Conseil d'Administration. Elle en devient alors membre et s'acquitte de la cotisation fixée par l'Assemblée Générale chaque année.

ARTICLE 5

La qualité de membre se perd par :

- 1°) Démission
- 2°) Radiation prononcée par le Conseil d'Administration pour non paiement de la cotisation ou motif grave, l'intéressé ayant été invité par lettre recommandée à se présenter devant le Conseil d'Administration pour fournir des explications. En cas de litige grave, l'intéressé pourra faire appel au cours de la prochaine Assemblée Générale qui décidera ou non de la radiation.

ARTICLE 6

Ressources :

- 1°) Montant des cotisations
- 2°) Le produit des manifestations, droits d'entrée, prix des services rendus ou prestations fournies (stage de formation...)
- 3°) Revenu des biens de l'Association ou de ses travaux
- 4°) Les dons divers, les souscriptions, les produits de ventes
- 5°) Les subventions de l'Etat, de la Région, du Département, des Communes ou organismes qui peuvent subventionner l'Association.

ARTICLE 7

Le Conseil d'Administration

L'Association est dirigée par un Conseil d'Administration de 21 membres élus pour un an par l'Assemblée Générale ordinaire.

Les membres sont rééligibles. Le Conseil d'Administration désigne un bureau composé de 7 Membres :

- Un Président
- Deux vice - Présidents
- Un Secrétaire Général
- Un Secrétaire Général Adjoint
- Un Trésorier
- Un Trésorier Adjoint

Le Conseil d'Administration est renouvelé par tiers chaque année. En cas de vacance, le Conseil d'Administration pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres.

Il est procédé à leur remplacement définitif par la plus prochaine Assemblée Générale.

ARTICLE 8

Le Conseil d'Administration se réunit au moins une fois par trimestre sur convocation écrite du Président ou sur la demande d'au moins un tiers de ses membres.

Les décisions sont prises à la majorité des voix des membres présents (sans tenir compte des mandats).

Pour que le Conseil d'Administration puisse valablement délibérer, la moitié plus un de ses membres doivent être présents.

ARTICLE 9

Le bureau se réunit mensuellement et au moins 10 fois par an. Il applique les décisions du Conseil d'Administration.

Le bureau gère les ressources propres de l'Association.

Le Président représente l'Association dans tous les actes de la vie civile, ou pour toute autre opération du bureau mandatée par lui.

ARTICLE 10

L'Assemblée Générale ordinaire comprend tous les membres de l'Association à jour de leur cotisation annuelle. Elle se réunit chaque année sur convocation du Président.

ARTICLE 11

Conditions de convocation et déroulement de l'Assemblée Générale ordinaire.

15 jours au moins avant la date fixée, les membres de l'Assemblée SONT convoqués. L'ordre du jour est indiqué sur la convocation. L'ordre du jour comportera obligatoirement présentation des rapports :

- Moral
- Financier
- D'Activité
- d'Orientation

Il est procédé après épuisement des différentes questions à l'ordre du jour, à l'élection du tiers des membres du Conseil d'Administration.

Le montant de la cotisation est fixé par l'Assemblée Générale.

ARTICLE 12

L'Assemblée Générale Extraordinaire est convoquée par le Président.

En cas de dissolution, ou de modification statutaire et si besoin est, sur demande au moins du quart des membres présents.

Elle sera convoquée un mois à l'avance.

Le quorum sera de la moitié des adhérents. Si le quorum n'est pas atteint, une Assemblée sera convoquée un mois plus tard et elle délibèrera quelque soit le nombre des membres présents, sur le même ordre du jour.

ARTICLE 13

Un règlement intérieur est établi et approuvé par le Conseil d'Administration.

ARTICLE 14

En cas de dissolution prononcée par les 2/3 au moins des membres présents à l'Assemblée Générale, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par celle-ci et l'actif, s'il y a lieu est dévolu conformément à l'article 9 de la loi du 1er Juillet 1901 et au décret du 16 Août 1901.

Fait à la CELLE SAINT CLOUD

Le 29 JUIN 1982

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

LE BUREAU

- Président : Jean François Carnus 12 place Jean Giraudoux 94000 Créteil
né le 23 Février 1943 à Ris Orangis(91) nationalité: Française
Assistant Jeunesse Education Populaire
- Vice-Président : Didier Benoît 33 rue de Versailles 78460 Chavreuse
né le 24 Septembre 1943 à Nîmes(30) nationalité: Française
Directeur de M.J.C. (Maison des Jeunes et de la Culture)
- Vice-Présidente : Claudine Cornillat 12 avenue Y. La Breton 92700 Colombes
née le 4 Avril 1952 à Suresnes(92) nationalité : Française
Animatrice Cinéma
- Secrétaire Générale: Anne Sophie Zuber 8 avenue Charcot 92600 Asnières
née le 19 Juin 1938 à Forges Les Eaux(76) nationalité: Française
Animatrice
- Secrétaire Général Adjoint: Gérard Lefèvre 25 rue Lossierand 75014 Paris
né le 4 Mars 1938 à Damas(Syrie)
nationalité : Française
Conseiller Culturel
- Trésorière : Hélène Cossel 2 résidence de Villebon 91120 Villebon
née le 1er Août 1946 à Mulhouse(68) nationalité : Française
Directrice de M.J.C.
- Trésorière-Adjointe: Annis Barou 14 avenue Albert 91300 Vincennes
née le 4 Avril 1947 à Rânes(61) nationalité: Française
Directrice de M.J.C.

LES MEMBRES

- Philippe Arnaud, responsable du cinéma LE PALACE à Brunoy
21 rue Gaston Charles 94120 Fontenay sous Bois
- Guy Aubart, CTP "Cinéma", Direction Départementale Temps Libre Jeunesse et Sports
du Finistère. 21, allée Saint Armel 29000 Quimper
- Claude Bataille, directeur de la M.J.C. LES TEPPEES - Maison de l'Enfance, Annecy
Le Cinoche Plateau des Rhododendrons 74000 Annecy
- Françoise de Chalonge, animatrice "Petite Lanterne", M.J.C. Courbevoie
5 rue de la Santé 75013 Paris
- François Clavel, directeur M.J.C., Houilles
6 rue Parmentier 78800 Houilles
- Richard Magnien, attaché culturel de la Municipalité d'Etampes, responsable de la
salle le Petit Théâtre
170 rue de Loumel 75015 Paris
- Chantal Mire, directrice M.J.C., La Celle Saint Cloud
"Le marronnier" Résidence Montbuisson 78 Louveciennes
- Jack Mercier, directeur M.J.C., Evry
2 allée des Flandres Hautes Ardennes 91800 Brunoy
- Jean Jacques Mitterand, directeur M.J.C., Créteil
16 rue Carpeaux 94210 La Varenne
- Bernard Ninot, directeur M.J.C., Fresnes
8 allée des Grands Arènes 91100 Corbeil
- Marianne Piquet, animatrice coordonnatrice Centre Enfance, Centre District d'action
culturelle Bourg en Seine
3 impasse Bretonneau 76200 Montec La Jolie
- Annie Thérèse Sibilli, animatrice "Petite Lanterne", M.J.C. Courbevoie
82 rue Général Leclerc 92270 Bois Colombes
- Jean Jacques Varret, responsable du cinéma LA LANTERNE à Courbevoie
184 Bd Saint Denis 92400 Courbevoie
- Alain Louédec, responsable du cinéma LES 400 COUPS, La Celle St Cloud
94 Bd Jean Jaurès 92100 Boulogne

L'ASSOCIATION DES CINEMAS DE RECHERCHE DE L'ILE-DE-FRANCE

L'A.C.R.I.F.

Article 1

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août 1901, ayant pour titre : L'Association des Cinémas de Recherche de L'Ile-de-France (A.C.R.I.F.).

Article 2

Cette association a pour buts :

- . l'étude et la mise en oeuvre de pratiques de programmation, d'animation et de promotion de films destinées à favoriser la découverte de nouveaux spectateurs et la rencontre des publics locaux avec des oeuvres cinématographiques de qualité.
- . la mise en commun de moyens techniques, humains et financiers nécessaires à la réalisation concrète de ces objectifs.
- . l'aide concertée à la diffusion, à la création et la production de tout projet ayant retenu l'intérêt de l'Association, seule ou en collaboration avec des partenaires professionnels extérieurs.
- . la participation active de l'Association Régionale au Groupement National des Salles de Recherche.

Article 3

Le siège social est fixé : au Cinéma La Lanterne - 184, boulevard Saint-Denis - 92400 Courbevoie.

Il pourra être transféré par simple décision du Conseil d'Administration.

Article 4

Conditions d'admission :

- . Toute salle de cinéma d'art et essai indépendante - représentée par son directeur ou animateur - peut adhérer à l'Association, sous couvert de l'approbation du Conseil d'Administration.
- . Toute salle adhérente à l'Association verse un pourcentage de sa subvention "art et essai", déterminé lors de l'Assemblée Générale ordinaire annuelle.

Article 5

Sont membres d'honneur, les personnes qui ont rendu des services signalés à l'Association. Ils sont dispensés de cotisations.

Sont membres bienfaiteurs les personnes qui versent une cotisation annuelle dont le montant est fixé chaque année par l'Assemblée Générale.

Sont membres actifs les responsables des salles de cinéma d'art et essai adhérentes à l'Association. Le montant de leur adhésion annuelle est fixé par l'Assemblée Générale.

Article 6

La qualité de membre se perd par :

- a) la démission
- b) la dissolution
- c) la radiation prononcée par le Conseil d'Administration pour non-paiement de la cotisation ou pour motif grave de manquement aux statuts ou au règlement intérieur de l'Association. Dans tout cas, l'intéressé est invité par lettre recommandée à se présenter devant le Bureau pour fournir des explications.

Article 7

Les ressources de l'Association comprennent :

- . le montant des cotisations des membres.
- . le montant des sommes versées par les salles, calculé selon leur subvention annuelle "art et essai".
- . le produit financier de ses activités.
- . les subventions de l'Etat, de la Région, des Départements, des Communes.
- . les dons divers.

Article 8

Le Conseil d'Administration :

L'Association est dirigée par un conseil de 13 membres, élus pour un an par l'Assemblée Générale ordinaire. Les membres sont rééligibles.

Le Conseil d'Administration désigne un Bureau composé de 6 membres :

- 1 - un Président
- 2 - deux Vice-Présidents
- 3 - un Secrétaire Général et un Secrétaire Adjoint
- 4 - un Trésorier

Le Conseil d'Administration est renouvelé chaque année.

En cas de vacance, le Conseil pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres. Il est procédé à leur remplacement définitif par la plus prochaine Assemblée Générale. Les pouvoirs des membres ainsi élus prennent fin à l'époque où devrait normalement expirer le mandat des membres remplacés.

Article 9

Le Conseil d'Administration se réunit au moins cinq fois par an, sur convocation du Président, ou sur la demande d'au moins un tiers de ses membres.

Les décisions sont prises à la majorité des voix.

Article 10

Le Bureau se réunit mensuellement et au moins dix fois par an. Il applique les décisions du Conseil d'Administration.

Le Bureau gère solidairement les actes moraux, financiers et commerciaux de l'Association.

Le Président, dûment mandaté par le Bureau, représente l'Association dans tous les actes de la vie civile, à l'exclusion des engagements financiers et commerciaux.

Article 11

L'Assemblée Générale ordinaire comprend tous les membres de l'Association, à jour de leur cotisation annuelle.

Elle se réunit chaque année sur convocation du Président.

Article 12

Conditions de convocation et de déroulement de l'Assemblée Générale ordinaire :

. quinze jours au moins avant la date fixée, les membres de l'Association sont convoqués. L'ordre du jour est indiqué sur les convocations.

. Le Président, assisté des membres du Conseil d'Administration, préside l'Assemblée et expose la situation morale de l'Association.

. Le Trésorier rend compte de la gestion et soumet le bilan à l'approbation de l'Assemblée.

. Il est procédé, après épuisement les questions à l'ordre du jour, au remplacement, par scrutin, des membres du Conseil d'Administration.

Article 13

Si besoin est, ou sur la demande d'au moins le tiers des membres inscrits, le Président peut convoquer une Assemblée Générale extraordinaire, suivant les formalités prévues à l'article 12.

Article 14

Un règlement intérieur est établi et approuvé par l'Assemblée Générale.

Ce règlement est destiné à fixer les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration et à la gestion internes de l'Association.

Article 15

En cas de dissolution prononcée par les deux tiers au moins des membres présents à l'Assemblée Générale, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par celle-ci et l'actif, s'il y a lieu, est dévolu conformément à l'article 9 de la Loi du 1er juillet 1901 et au décret du 16 août 1901.

* * *

Courbevoie, le 30 octobre 1981.

L'ASSOCIATION DES CINEMAS DE RECHERCHE DE L'ILE-DE-FRANCE

(L'A.C.R.I.F.)

Conseil d'administration

<u>Président</u> :	Jean-Jacques Varret	- La Lanterne - Courbevoie (92)
<u>Vice-Présidents</u> :	Françoise Bévérini	- Les Cinoches - Ris-Orangis (91)
	Alain Cramier	- Centre Gérard Philippe - Plessis-Robinson (91)
<u>Secrétaire Général</u> :	Gérard Lefèvre	- Le Rex - Châtenay-Malabry (92)
<u>Secrétaire Adjoint</u> :	Richard Hagnien	- Le Petit Théâtre - Etampes (91)
<u>Trésorier</u> :	Luc Engelibert	- Les Gemzaux - Sceaux (92)
<u>Membres</u> :	Dominique Sax	- Le Palace - Brunoy (91)
	Claudine Corvillat	- Cinéma Paul Eluard - Choisy-le-Roi (94)
	Pierre Hagnery	- Le Select - Antony (92)
	Nicole Turnoff	- Les Sadoul - Levallois-Perret (92)
	Maurice Koster	- Le Cyrano - Montgeron (91)
	Jean-Jacques Mitterand	- La Lucarne - Créteil (94)
	Bernard Ninot	- Louise Michel - Fresnes (94)

+ + +

Autres membres présents à l'Assemblée Générale constitutive :

Pedro Garcia	- Salle J. Kahn - Châtillon-sous-Bagneux (92)
Alain Louedec	- Les 400 Coups - La Celle-Saint-Cloud (16)
Gérard Vaugeois	- Le Cinchoche - Bagnolet (93)

Le 30 octobre 1981

Ont rejoint l'Association depuis cette date :

Andrée Averseng	- Salle des Fêtes - Verrières-le-Buisson (91)
Dominique de Bary	
Claudine Bories	- Le Studio - Aubervilliers (93)
Alain Sueur	- C.A.C. Jean Vilar - Vitry (94)
Luce Vigo	- Louis FEUILLADE - Bobigny (93)

+ + + +

siège social : Cinéma La Lanterne - 184, bvd. Saint-Denis - 92400 - Courbevoie

Le tiers-secteur . . .

Sur le monde paysan

LA CINÉMATHÈQUE DE L'AGRICULTURE

(S.C.M.A.) CINQ MILLIONS DE SPECTATEURS PAR AN

LA CINÉMATHÈQUE DU S.C.M.A. DIFFUSE :

Mille programmes (composés chacun de trois films) par mois.

Chaque programme est projeté de trois à cinq fois.

Elle touche environ cinq à six millions de spectateurs par an, à travers

3 500 points d'emprunts (dont 15 % seulement dans la région parisienne).

Les emprunteurs sont :
- à 55 % ruraux (40 % dans l'enseignement et 15 % dans la formation et l'animation).

- à 45 % urbains (25 % dans l'enseignement et 20 % dans la formation et l'animation).

ADRESSE

Renseignements, répertoire, fiche d'inscription
S.C.M.A.,
78, rue de Varenne,
75700 Paris
Tél. : 555 95 50, poste 29 06.

Qui peut emprunter ?

• Tout service, établissement, club, association justifiant d'une mission d'animation ou d'enseignement en milieu rural

• Les organismes urbains peuvent aussi avoir accès aux films permettant de mieux connaître l'agriculture française et la réalité rurale contemporaine (extrait du Répertoire des films).

Chômage, écologie, vie quotidienne, tiers monde...

I.S.K.R.A.

100 000 SPECTATEURS PAR AN

15 ans d'existence (fondé en 1967).

10 membres au collectif,

2 demi-permanentes,

1 réunion par semaine,

2 « États Généraux » par an,

150 films en distribution,

20 pays étrangers ayant utilisé ou distribué nos films,

2 000 points de projection en France,

20 films à expédier par semaine,

100 spectateurs environ par séance.

ADRESSE

74, rue Albert, 75013 Paris.
Tél. : (1) 583 11 18
ou (1) 583 22 65

École, féminisme, Pologne, Japon...

GRAIN DE SABLE

400 000 SPECTATEURS PAR AN

Fondé en 1975
Un fichier de 5 000 adresses
Un circuit de 100 salles commerciales
2 000 projections non commerciales par an
400 000 spectateurs par an

ADRESSE

Grain de sable : 206, rue de Charenton, 75012 Paris
Tél. (1) 344 16 72

Sur les handicapés

LE B.D.H.

200 000 SPECTATEURS PAR AN

ADRESSE

Bureau de Documentation audiovisuelle sur les Handicaps
B.D.H., 40, rue Pascal,
75013 Paris
Tél. : (1) 707 55 55

La libération du tiers monde, le monde ouvrier

LES FILMS DU VILLAGE

DEUX CENTS LOCATIONS PAR AN

PROJECTIONS :

En 1979 : 35
En 1980 : 120
En 1981 : 210
En 1982 : 100 (sur
cinq mois).

ADRESSE

Les films du village :
5, passage Montgallet,
75012 Paris.
Tél. : (1) 628.45.90.

Sur les immigrés

INTER SERVICE MIGRANTS

550 000 SPECTATEURS PAR AN

Fondée en 1975
160 longs métrages,
160 courts métrages,
350 programmes
télévisés,
5 000 projections,
550 000 spectateurs,
1 000 utilisateurs ré-
guliers.

ADRESSE

Inter Service Migrants
12, rue Guy-de-La-Brosse,
75005 Paris.
Tél. : (1) 535.75.84

Sur l'Afrique

LA CINÉMATHÈQUE DE LA COOPÉRATION

60 000 SPECTATEURS PAR AN

FONDÉ EN 1960

700 films au catalogue,
60 000 spectateurs par
an.

Droits de l'homme, minorités, adolescence, urbanisation

FORUM-FILM

300 LOCATIONS PAR AN

ADRESSE

Forum Films
26, rue du Cdt Mouchotte,
75014 Paris
Tél. : (1) 321.30.38.

Sur les relations Nord-Sud

LA MÉDIATHÈQUE DES TROIS MONDES

70 000 SPECTATEURS PAR AN

FONDÉE EN 1980

Un fichier de 2 500
associations.
Un catalogue de 60
titres.
700 projections par an.
70 000 spectateurs
l'année.

Films de femmes

L'UNE FILMS

DANS LA MOUVANCE

DU FESTIVAL DE SCEAUX

ADRESSES

L'Une films distributions
38 bis, av. Augustin-Dumont,
92240 Malakoff.
Tél. : (1) 660.05.64

Centre audiovisuel Simone de
Beauvoir,
32, rue Maurice-Ripoche,
75014 Paris
Tél. : (1) 542.21.43

Festival international de films
de femmes,
49, av. Clemenceau,
92330 Sceaux.
Tél. : (1) 660.05.64

Ciné-femmes international,
33, rue de Rivoli,
75004 Paris
Tél. : (1) 887.40.55

Beaubourg et le cinéma du réel...

LE CENTRE POMPIDOU

ADRESSE

Centre Pompidou
Mission à
l'Audiovisuel/Diffusion
75191 Paris Cedex 04
Tél. : (1) 277.12.33
Poste : 43.31

Émissions de télévision hors antenne

L'I.N.A.-DIFFUSION

MILLE UTILISATEURS

Un catalogue de 700 titres
1 000 utilisateurs
Une vidéothèque régionale
à Marseille

ADRESSES

I.N.A. — Département des
Archives Audiovisuelles, Les
Mercuriales
40, rue Jean-Jaurès,
93170 Bagnolet.
Bureau des actions hors
antennes : (1) 362.12.27.

Vidéothèque Régionale
Provence-Alpes-Côte-d'Azur,
La Vieille Charité,
Rue de la Charité,
13002 Marseille.

Cinéma expérimental

LA PARIS FILMS COOP

200 FILMS

ADRESSE

Paris Films Coop.
18, rue Montmartre,
75001 Paris
Tél. : (1) 508.54.22

Cinéma différent

LE COLLECTIF JEUNE CINÉMA

100 FILMS

ADRESSE

Collectif Jeune Cinéma
B.P. 132,
75062 Paris cedex 02.
Tél. : 742.91.62
et 346.53.39

Vers une « culture scientifique populaire »

Le C.N.R.S. audiovisuel (ex-Serddav)

2 000 SORTIES ANNUELLES

Créé en 1974
800 titres
2 000 sorties annuelles

ADRESSE

C.N.R.S. audiovisuel.
Diffusion : Françoise Henry,
27, rue Paul-Bert,
94204 Ivry cedex.
Tél. : (1) 670.11.52

CINÉMA / PUBLIC

19-21, rue Jacques-Duclos, 93600 Aulnay-sous-Bois - Tél. 866-12-77

UNE POLITIQUE CULTURELLE DE RECONQUÊTE DU PUBLIC

CINEMA/PUBLIC, depuis 1978, année de sa création, s'est efforcé de rassembler, autour d'un projet politique commun et cohérent, les municipalités et les associations à but non lucratif engagées dans une politique culturelle visant à reconquérir le plus vaste public au spectacle cinématographique.

De 1978 à 1981, sans moyens financiers autres que ceux des communes adhérentes, contre l'hostilité d'une profession soucieuse de préserver et d'augmenter ses privilèges, face à l'indifférence des Pouvoirs publics hostiles à la diffusion la plus large de la Culture, CINEMA/PUBLIC a su néanmoins imposer l'idée que la désertification du territoire en salles n'était pas une fatalité.

S'appuyant sur des expériences et des résultats diversifiés autant que probants, CINEMA/PUBLIC a démontré que l'initiative publique pouvait, à la place de l'entreprise privée défaillante et sans doute mieux qu'elle, reconstituer le dense réseau de salles dont le cinéma a besoin, et ramener au spectacle cinématographique des millions de spectateurs perdus. La qualité de la programmation, le confort des salles, la modicité des prix, l'abondance de l'information et l'ouverture aux associations, comités d'entreprises et établissements scolaires ont défini un nouveau type d'exploitation aujourd'hui reconnu comme partie intégrante d'une politique culturelle globale dont CINEMA/PUBLIC avait jeté les bases et que les nouveaux responsables de l'Etat ont, depuis mai 1981, élargie aux dimensions nationales.

CINEMA/PUBLIC, grâce à la reconnaissance de son rôle par M. le ministre de la Culture, grâce aussi au soutien financier accordé par le Centre National de la Cinématographie, est aujourd'hui en mesure de se doter, avec l'aide de la Mission de développement culturel, d'une administratrice dont la présence devrait permettre à l'association de jouer pleinement son rôle, en étroite contact avec les diverses instances créées pour la mise en œuvre de la réforme du cinéma.

Ce rôle, c'est d'abord recenser, informer, conseiller les élus locaux, les associations engagées dans une action culturelle cinématographique ou sur le point de le faire.

C'est aussi coordonner les efforts, les travaux, les recherches de toutes ces forces éparses pour en rationna-

liser les actions et en diminuer les risques et les coûts.

C'est faire remonter de la commune vers la région, de la région vers Paris, les expériences des uns et des autres pour en faire bénéficier, dans un mouvement inverse, les structures municipales et associatives.

C'est encore susciter des actions nouvelles, communes, décentralisées ou nationales de ces structures subventionnées.

C'est tenter aussi d'inviter les publics à prendre une part active à la mise en œuvre d'une politique culturelle plus

proche de leurs besoins.

C'est enfin poursuivre et élargir encore les réflexions et études susceptibles d'aider ou de faire avancer toutes les réformes engagées ou à venir dans le cadre défini par les Pouvoirs publics.

De la sorte, CINEMA/PUBLIC, émanation des collectivités locales, en serait aussi l'expression la plus active, tant auprès de la profession que des autorités de tutelle.

PLUS QUE JAMAIS CINÉMA/PUBLIC...

La Fédération Nationale des Cinémas Français s'est opposée à la présence de CINEMA/PUBLIC, à ses côtés, au sein de la commission technique de l'Agence pour le développement régional du cinéma. Sans nous leurrer, donc sur les véritables responsables d'une « décision malheureuse », nous avons néanmoins tenu à faire connaître à M. le ministre de la Culture notre regret de n'avoir pas trouvé, au plus haut niveau de l'administration du Centre National de la Cinématographie, des défenseurs aussi déterminés que nous des véritables objectifs de sa politique de réforme.

C'est tout le sens de la lettre ci-dessous.

Monsieur le Ministre,

Après des mois de pressions et de menaces, la Fédération Nationale des Cinémas Français a obtenu de votre ministère la signature d'un arrêté excluant CINEMA/PUBLIC de la commission technique chargée de statuer sur les dossiers préparés par l'Agence pour le développement régional du cinéma.

Ainsi donc, une organisation représentative, au plan national, d'une volonté politique et d'une pratique professionnelle en accord avec les objectifs de la réforme du cinéma, se trouve écartée d'une instance capitale de décision pour la mise en œuvre de cette réforme.

L'acharnement de la F.N.C.F. à s'assurer l'exclusivité de la représentation de la profession au sein de toutes les structures créées, en principe, pour remettre en cause cette exclusivité et le pouvoir absolu qu'elle confère, se trouve ainsi récompensé.

Après l'Institut de financement du cinéma et la Commission de la programmation, c'est l'Agence pour le développement régional du cinéma qui se trouve maintenant placée sous son contrôle de fait. Nul doute que cette dernière victoire des adversaires naturels de la réforme ne leur apparaisse comme une nouvelle défaite de ses partisans.

Tout au long de ces mois de tergiversations, jamais la direction du Centre National de la Cinématographie ni un représentant de votre cabinet n'ont jugé utile de consulter sérieusement, sur le fond, notre association comme l'a fait et le fait toujours le délégué général de l'Agence. Quelques rares entretiens téléphoniques ont plutôt revêtu l'apparence, dérisoire à ce niveau, de négociations procéduriers au cours desquelles l'administration de l'Etat semblait jouer le rôle d'un intermédiaire entre la F.N.C.F., apparaissant comme l'autorité, et CINEMA/PUBLIC, le solliciteur gênant.

Il s'est même produit qu'à l'issue d'un de ces « marchandages » avec M. le directeur du C.N.C., soit arrachée par le signataire de la présente l'assurance que CINEMA/PUBLIC avait, enfin, gagné sa place auprès des autres professionnels. Notre lettre du 22 avril confirmant cet entretien, à M. Viot et à vous-même, n'a d'ailleurs, à ce jour, fait l'objet d'aucun démenti !

Vous ne serez donc pas surpris, M. le ministre, si les partenaires naturels de votre politique de réforme que nous devrions être, exprimant aujourd'hui leur profond regret d'avoir un bien moindre rôle à jouer pour aider à sa mise en œuvre que ses adversaires pour la contester

a leur profit.

Cette confiscation nous paraît désormais achevée, au plan des institutions.

CINEMA/PUBLIC, en ce qui le concerne, n'a ménagé aucun effort pour soutenir une réforme dont il connaît bien les adversaires pour les avoir combattus dans un autre contexte politique.

Dans des conditions rendues plus difficiles par une décision qu'elle juge malheureuse, notre organisation va néanmoins s'attacher encore à la défendre.

En informant, d'abord, les collectivités locales et les associations de leur droit à bénéficier du soutien financier de l'Etat pour créer et rénover des salles de cinéma dans des zones défavorisées et en les aidant, de toutes ses forces, à l'obtenir.

En s'attachant, ensuite, à démontrer par la pratique quotidienne des salles municipales, para-municipales et associatives que la reconquête du public populaire passe par la mise en œuvre résolue d'une politique qui privilégie la rentabilité culturelle sur les impératifs commerciaux.

En recherchant, enfin, le concours de tous ceux qui, depuis mai 1981, jugent qu'il est nécessaire de changer la société et, en particulier, le cinéma.

Et en refusant, cela va de soi, de s'incliner devant les ennemis de ce changement.

De tout cela, nous aurions souhaité vous entretenir en temps utile et nous en avons, vainement, fait plusieurs fois la demande.

Nous osons encore espérer qu'il vous sera possible de nous recevoir et, dans cette attente, nous vous prions d'agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de notre respectueuse considération.

Le Président,
Jacques PINTURAUULT.

EDITORIAL

LA PREUVE

Nous en étions déjà convaincus. Des élus, en grand nombre, nous l'avaient confirmé et, à plusieurs reprises, leurs mensuels d'informations s'en étaient fait l'écho : CINEMA/PUBLIC était bien l'expression, au plan national, d'une volonté affirmée par des collectivités locales, toujours plus nombreuses, d'inclure le cinéma, aux côtés des autres arts, dans leur politique culturelle.

Les chiffres de fréquentation des salles municipales, para-municipales et associatives, en hausse aussi spectaculaire que constante, nous avaient rassurés quant au bien fondé de cette volonté : le public, dans sa diversité, nous suivait. Cinq millions de spectateurs, en 1982, avaient affirmé leur soutien à une diffusion culturelle du cinéma qui leur propose le choix le plus large de films, une information et une animation enrichissant leur dialogue avec les œuvres et, aussi, un éventail de prix d'entrée tenant compte de leurs moyens.

Nous savions donc que nous étions, depuis cinq ans, sur le bon chemin : celui d'une reconquête du public populaire sur d'autres bases que celles jetées par l'exploitation traditionnelle et sa programmation standardisée, ses tarifs toujours plus élevés et son mépris, si souvent — et à juste titre — dénoncé, du spectateur.

D'ailleurs, depuis mai 1981, le ministre de la Culture avait maintes fois approuvé les propositions et le travail de notre association.

Nous étions convaincus, rassurés ; nous nous savions sur la bonne voie... mais il nous manquait encore une certitude : les positions de CINEMA/PUBLIC étaient-elles bien perçues comme la seule alternative nécessaire et désormais possible à l'asservissement de l'art cinématographique aux impératifs catégoriques de la rentabilité financière ?

Or, les tenants de cette dernière viennent de nous administrer la preuve qu'ils appréciaient ainsi notre association, c'est-à-dire comme leur adversaire. L'acharnement de la Fédération Nationale des Cinémas Français à écarter CINEMA/PUBLIC du collège « professionnels » de la commission technique créée au sein de l'Agence pour le développement régional du cinéma, nous mobilise, s'il en était besoin, d'autant plus que son relatif succès trahit certaines hésitations des pouvoirs publics.

Il nous prouve également que c'est bien « sur le terrain » que se joueront les phases cruciales de la partie engagée entre ceux qui veulent seulement conserver, voire élargir, leurs privilèges et ceux qui, à nos côtés, entendent démontrer

qu'un secteur public du cinéma est, aujourd'hui, indispensable.

Notre assemblée générale de Cannes a donné à CINEMA/PUBLIC les moyens de gagner cette partie. Des dizaines de dossiers de demandes d'aide financière de l'Etat, émanant d'associations et de collectivités locales, assortis d'autant de projets culturels audacieux et cohérents, vont parvenir aux responsables de l'Agence. Ils auront, les uns et les autres, été élaborés avec l'aide des représentants régionaux de CINEMA/PUBLIC, élus et professionnels riches de leurs expériences et conscients de leurs responsabilités.

Ces dossiers et projets seront, au sein même de la commission technique de l'Agence, soutenus par les représentants des collectivités locales, proches de CINEMA/PUBLIC et bien au fait, grâce aux enquêtes menées par notre association, des développements et des richesses de la pratique culturelle des communes dans le domaine du cinéma.

Ils seront autant de preuves supplémentaires que la volonté politique et l'action quotidienne de CINEMA/PUBLIC sont les meilleurs garants d'une véritable réforme du cinéma.

Jacques PINTURAUULT,
Président de
CINEMA/PUBLIC.

CINÉMA/PUBLIC

Bureau et Conseil d'Administration

BUREAU DE CINEMA / PUBLIC

(Election du 7 mai 1983)

Jacques PINTURAUULT
Président, Directeur cinéma
CENTRE CULTUREL
19 21, rue J. Duquesne
93600 AULNAY-SOUS-BOIS - 866 12 77

Guy ALLOMBERT
Vice-Président, Journaliste, Directeur cinéma
ASSOCIATION BONDY CULTURE
23 bis, rue Roger-Salengro
93140 BONDY - 847-18-27

Patrick BROUILLER
Vice-Président, Directeur cinéma
8, square Francis-Carco
78190 TRAPPES - 052-84-38

Jean-Marie RICHARD
Vice-Président, Directeur cinéma
CINEMA - LE LUXY -
77, rue Lemire, 94200 IVRY - 671-02-54

Abel BENEZET
Secrétaire général, Directeur cinéma
SALLE - ARAGON-TRIOLET -
1, avenue Marcel-Cachin
94310 ORLY - 687-33-55, p. 300

Christine GIGUET
Trésorière, Directrice cinéma
CENTRE CULTUREL - A. MALRAUX -
102, avenue Charles-de-Gaulle
94550 CHEVILLY-LA-RUE - 686-54-48

Gérard DE MARCO
Collaborateur du Bureau, Conseiller municipal
37, place Karl-Marx
93401 ST-MARTIN-D'HERES - (76) 98-11-09

Ginette LE GOC - Collaboratrice du Bureau
Maire adjoint à la Culture
48, avenue De Lattre-de-Tassigny
93140 BONDY - 847 31-10

Roger TROPEANO - Collaborateur du Bureau
Maire adjoint à la Culture
MAIRIE
92290 CHATENAY-MALABRY - 660-38-70

CONSEIL D'ADMINISTRATION

(Election du 7 mai 1983)

Jacques ATLAN
142, rue du Pdt Wilson
92300 LEVALLOIS-PERRET - 266-20-30, p. 2548

Evelyne BIRIBIN
CINEMA - GERARD-PHILIPPE - MAIRIE
94500 CHAMPIGNY - 880-96-28

Xavier BLOM
CINEMA - LOUIS DAQUIN -
76, avenue Victor-Hugo
93150 LE BLANC-MESNIL - 865 52 35

Gérard BOESPFLUG
MAIRIE
94120 FONTENAY-SOUS-BOIS

Francis CAZAU
MAISON POUR TOUS
2, rue des Ecoles
80150 CRECY-EN-PONTHIEU - (22) 29-61-11

Alain-Paul DROCHEINER
MAIRIE
93150 LE BLANC-MESNIL

Gilbert DUHAMEL
CINEMA - JEAN-VIGO -
1, rue Pierre-Curie
92230 GENNEVILLIERS - 798-80-04

Jean-Pierre GODARD
CENTRE D'ANIMATION - ALLENDE -
Rue des Acadiens
35400 SAINT-MALO - (99) 81-20-59

Philippe LAMBERT
19, chemin des Bourdoux - Esc. 7
93220 GAGNY - 381-65-02

Gerard LEFEVRE
CENTRE CULTUREL
23, avenue Jean-Moulin
93100 MONTREUIL - 858 07-20

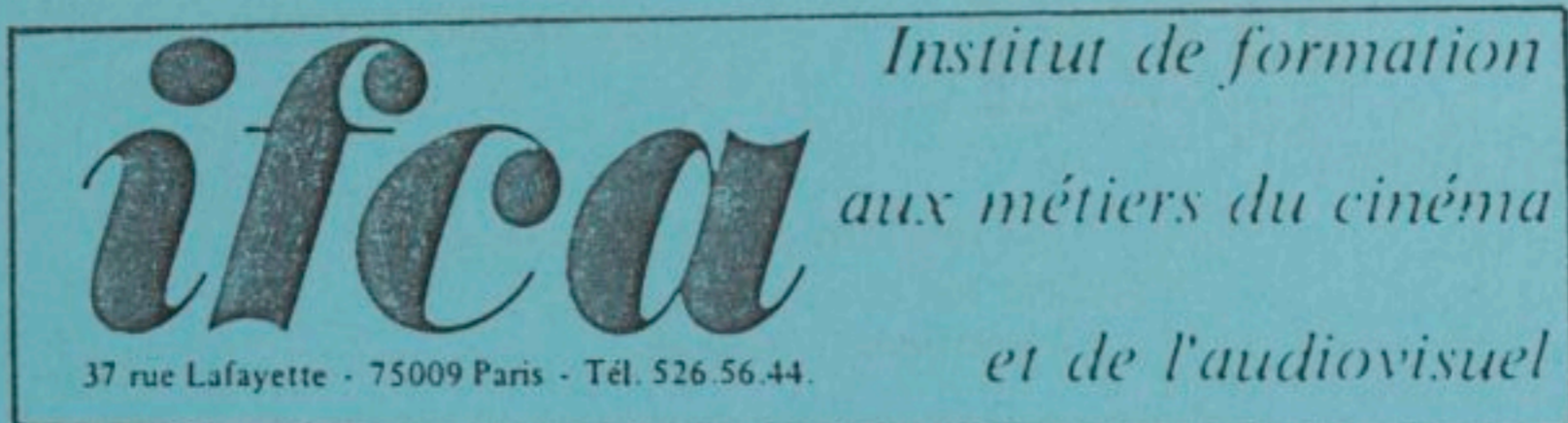
Marlyne MONNET
MAIRIE DE VENISSIEUX - B.P. 24
21, avenue d'Oschatz
69631 VENISSIEUX - (7) 250-81-02

Gaston MONOT
S.M.A.C.
54, rue Jean-Jaurès
94800 VILLEJUIF - 677-32-25

Jean-Michel MOREL
ASSOCIATION MONTREUILLOISE DU CINEMA
MAIRIE
93105 MONTREUIL CEDEX - 858-91-49

Michel MOUREREAU
MAIRIE
93450 ILE-SAINT-DENIS - 627-65-09

Bernard PREDIGNAC
CINEMA - GERARD-PHILIPPE -
12, avenue J.-Cagne
69200 VENISSIEUX - (7) 870-40-47



Institut de Formation aux métiers du Cinéma et de l'Audiovisuel (IFCA) répond à la volonté de regrouper et d'enrichir des expériences pédagogiques ayant fait leurs preuves dans le domaine de la formation cinématographique, notamment celles de :

● La Fédération Française des Ciné-Clubs et son département de formation (IFACC) qui assure chaque année plus de 12.000 journées/stagiaires, dans le cadre de la formation professionnelle comme de la formation initiale, tant technique que culturelle.

Outre les ciné-clubs et les associations socio-culturelles, elle a étendu son champ d'activités à : l'AFDAS (Fonds Formation du Spectacle), l'Université, notamment Nanterre et Saint-Denis, le Ministère de l'Éducation Nationale, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, PROMOFAP et divers GRETA, plusieurs instituts et associations de formation, des comités d'entreprise, etc...

● La Fédération Nationale Léo Lagrange et ses dix-sept instituts de formation (FILL) qui assurent des stages de formation professionnelle dans le domaine du tertiaire social et en direction des métiers de l'animation. Particulièrement l'ASFODEC, qui assure depuis 1979, en étroite collaboration avec la FFCC, des formations professionnelles de longue durée (1960 heures) destinées aux directeurs de salle, et des préformations destinées aux différents emplois du personnel des salles (800 heures). Ces formations ont fait l'objet de conventionnement avec le Ministère du Temps Libre.

● Peuple et Culture (région parisienne) qui assure des préformations à l'utilisation, l'entretien et la maintenance du matériel vidéo.

● Inter-Film qui propose, dans le domaine de l'animation culturelle, des stages d'initiation et de réflexion à la culture cinématographique.

● ACT-Aérophoto qui assure des formations intéressant la conception et la réalisation de produits audiovisuels.

Conseil d'Administration

- Président : Jacques Guinée
- Vice-Présidents : Janine Bertrand
Joël Magny
- Secrétaire Général : Jacques Petat
- Secrétaire Général adjoint : Jean-Louis Manceau
- Trésorier : Dominique Païni
- Membres : Françoise Calvez
Gérard Louis Clément
Roland David
Geneviève Domenach-Chich
Monique Fourny
François Fourreau
Denise Karminski
Dominique Lahaye
Marie-Jo Malvoisin
Françoise Païni
Robert Patras
Jean-Pierre Piquemal
Michèle Sandre
Christiane Tranchant

Objectifs

L'IFCA se conçoit comme la réponse à des besoins en matière de :

- . Formation du public,
- . Formation initiale et permanente de personnels polyvalents et compétents, adaptée aux besoins des centres socio-culturels possédant des secteurs audiovisuels,
- . Formation initiale et permanente des professionnels de l'animation et de la diffusion culturelles,
- . Initiation et formation initiale aux métiers de la création audiovisuelle (en relation avec les établissements publics de formations techniques de haut niveau).

Moyens

Une expérience de plus de 30 années, la collaboration de formateurs de haute compétence travaillant en étroite relation avec un « Conseil de perfectionnement », qui regroupe des représentants d'organisations syndicales ouvrières et patronales garantissent à la fois la qualité des contenus et une adéquation aux besoins réels.

Des plans de formation cohérents, à travers différents types de stages (dont la durée peut s'échelonner du week-end, pour animateurs bénévoles, à deux ans de formation professionnelle) s'articulent selon les axes principaux suivants :

- . Acquisition d'une culture cinématographique fondamentale (étude du langage cinématographique, de l'histoire et de l'esthétique du film),
- . Préparation et formation permanente aux métiers de l'exploitation commerciale et non commerciale : directeur de salles - animateur de salles ou de centres (cinéma) - projectionnistes - utilisation et maintenance des matériels vidéo et audiovisuels,
- . Préparation aux métiers de la documentation audiovisuelle (bibliothèques spécialisées, analyses de documents visuels et sonores, constitution et fonctionnement de vidéothèques),
- . Initiation et pratique de la réalisation 16 mm.
- . Initiation et pratique de la réalisation vidéo.
- . Conception et réalisation de produits audiovisuels.

Stage de formation professionnelle Directeur de salles polyvalentes à dominante cinéma

Durée : un an (de novembre à novembre)

Public concerné

Toutes les personnes travaillant déjà ou voulant se destiner à la direction-animation d'une salle polyvalente à dominante cinéma.

Objectifs

Assurer une formation complète abordant les différents aspects de la gestion et de l'animation d'une salle polyvalente à dominante cinéma, afin de préparer les futurs directeurs à la diffusion culturelle du film.

Le stage se propose de leur donner les moyens de :

- . gérer une salle,
- . programmer dans le cadre d'une politique culturelle,
- . animer les séances ou manifestations,
- . utiliser l'équipement audiovisuel.

Moyens

Le stage comprend une formation théorique et pratique organisée à Paris et une expérience en situation professionnelle au cours desquelles sont mis à leur disposition, techniques et moyens audiovisuels nécessaires.

Les intervenants sont tous des spécialistes de la profession.

Programme

- . Formation théorique et pratique :
 - Eléments du droit des sociétés et des associations,
 - Réglementation régissant le cinéma,
 - Le cinéma non-commercial,
 - Connaissance des institutions cinématographiques et de la profession,
 - Gestion administrative et comptabilité,
 - Culture cinématographique,
 - Animation et promotion du film,
 - Organisation de manifestations,
 - Initiation à la pratique des différents types de projections,
 - Initiation à la réalisation 8/16 et vidéo,
 - Gestion du matériel et conservation des films.
- . Expérience professionnelle
Chaque stagiaire est placé en situation réelle (dans une salle indépendante, une salle municipale, une MJC, une MC ou CAC, une fédération de ciné-clubs, etc...), afin d'y acquérir une pratique et, éventuellement, y trouver un cadre professionnel ultérieur.

Organisation du stage

- . Pour la formation théorique et pratique, plusieurs séquences se déroulent à Paris tout au long de l'année.
- . Les stages professionnels pratiques sont choisis par le stagiaire lui-même en relation avec les responsables pédagogiques.

Nombre de stagiaires

15 personnes

Conditions d'inscription

- . Être âgé de plus de 21 ans, et déchargé des obligations militaires.
- . Avoir été salarié durant les trois mois précédant la formation.
- . Si demandeur d'emploi, être inscrit à l'ANPE.
- . Les stagiaires sont rémunérés sur la base de 70 % de leur salaire antérieur.

PUBLICATIONS
SUR LE CINEMA

- Tableau des périodiques.....	p. 256
- La presse du cinéma.....	p. 258
- Cinémaction	p. 262

- PERIODIQUES DU CINEMA -

Titre du Périodique et Adresse	Périodicité	Début de Parution	Public Domaines Couverts
AVANT-SCENE (L') DU CINEMA: 27 rue St André 75006 PARIS	Bi-Mensuel	1961	Un film et son scénario traité dans chaque numéro
BANC TITRE 17 rue Joubert 75009 PARIS	Bimestriel	Mars 1978	Magazine du cinéma graphique et du film d'animation
CAHIERS DU CINEMA 9 Passage de la Boule Blanche 75012 PARIS	Mensuel	Avril 1975	Critique cinématographique
CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE Palais des Congrès 60000 PERPIGNAN	Trimestriel		Histoire du Cinéma Cinéma et Histoire
CINE-JEUNES Revue du Comité Français pour la Jeunesse 6 bis rue Fourcroy 75017 PARIS	Trimestriel	1949	Pour éducateurs, animateurs : actua- lité du cinéma pour la jeunesse
CINEMA (suivi du millésime de l'année) 49 rue du Fbg Poissonnière 75009 PARIS	Mensuel	Novembre 1954	Critique cinématographique
CINEMACTION Société d'éditions Temps Libres 19 rue de Sévigné 75004 PARIS	Trimestriel	1978	
CINEMA D'AUJOURD'HUI 1 rue de Metz 75010 PARIS	Bimestriel	Mars 1975	Economie du Cinéma
CINEMA DE FRANCE 25 rue J.J. Rousseau 75006 PARIS	Mensuel	Janvier 1976	Pour les profession- nels du cinéma : producteurs exploi- tants corporatifs

- PERIODIQUES DU CINEMA - (Suite)

LA REVUE DU CINEMA (Image et son) Revue de l'U.F.O.L.E.I.S. 3 rue Récamier 75341 PARIS CEDEX	Mensuel	Mai 1946	Critique Cinématogra- phique
CINEMA PRATIQUE 3 rue de Metz 75010 PARIS	7 numéros par an	1953 (actuellement suspendu)	Actualité cinémato- graphique pour professionnels du cinéma
CINEMATOGRAPHE 14 rue du Cherche Midi 75006 PARIS	Mensuel	Février 1973	Critique cinémato- graphique
FILM ECHANGE 50 Avenue Marceau 75008 PARIS	Trimestriel	Hiver 1977	Droit, économie, sociologie de l'audio-visuel
FILM (LE) FRANCAIS 3 rue de l'Eperon 75006 PARIS	Hebdomadaire	1944	Techniciens du Film
FILMOGRAPHE, revue de la Fédération Loisirs et Culture 24 Bd. Poissonnière 75009 PARIS	Bimestriel	1979 suite de Téléciné (début 1946)	Analyses de films
FILMS ET DOCUMENTS, revue de la Fédération du ciné- ma éducatif	Trimestriel	43ème année en 1983	
JEUNE CINEMA Revue de la Fédération Jean Vigo 8 rue Lamarck 75018 PARIS	Mensuel	Septembre 1964	Actualité cinémato- graphique, critiques

LA PRESSE DU CINEMA

=====

Eléments empruntés à la Revue PRESSE ACTUALITE qui dans son n° 165 de juin, juillet, août 1982 trace un panorama très général de la Presse du Cinéma sous la signature de Françoise GRAZIANI.

On y distingue :

- Les magazines grand public
- Les revues critiques
- Les périodiques spécialisés dans un genre cinématographique
- Les publications destinées aux professionnels.

sans parler des hebdomadaires de programmes parisiens tels que "l'Officiel des Spectacles", "Pariscope" ou "7 à Paris".

Magazines Grand Public

Ciné-Revue

Avec un lectorat très populaire, «Ciné-Revue» annonce une diffusion de 165 000 exemplaires en France et de 142 500 en Belgique.

Cet hebdomadaire bruxellois, de grande dimension, a été fondé en 1923 par J.V. Cotton, qui en assure toujours la direction. Reportages « sensationnels » au domicile des vedettes, avant-premières de films, rubrique sur les « immortels du cinéma », programmes TV, courrier des lecteurs, poster central, papotages divers accompagnés d'innombrables photos... Telle est la formule quasi immuable de « Ciné-Revue », qui propose également plusieurs numéros spéciaux par an.

Première

Autre publication grand public, mais de format news, « Première » est née en novembre 1976. Elle a plusieurs fois changé d'éditeur avant d'être reprise par Hachette. « Les patrons de presse n'y croyaient pas, explique Marc Esposito, son rédacteur en chef. Pour eux, une revue de cinéma était forcément réservée aux cinéphiles mordus, aux spécialistes ». Pourtant, ce magazine « bon marché, qui se veut divertissant et informatif », tire à 250 000 ex. depuis le mois de mai et compte 28 900 abonnés. En deux ans, ses ventes n'ont jamais cessé d'augmenter, passant de 95 000 à 165 700 ex. en janvier

1982. La publicité a suivi, atteignant aujourd'hui des proportions non négligeables dans le financement de la revue.

Rubrique sur les films du mois, interviews d'acteurs et de cinéastes, reportages sur des tournages, fiches à découper : autant de moyens qui permettent à l'équipe rédactionnelle, composée de journalistes professionnels, de traiter largement l'actualité cinématographique. « Nous ne nous sentons pas investis d'une mission, ni obligés de montrer que Kubrick est de gauche pour l'aimer, par exemple. Mais si un film développe une idéologie réactionnaire, il ne nous plaira pas. Alors, nous n'en parlerons pas ou nous en dirons du mal ».

Les revues critiques

Moins connus du grand public que les magazines, quelques titres ont contribué à créer une véritable mythologie de la critique. Revues de vulgarisation axées sur l'activité des ciné-clubs ou revues d'opinion ne dédaignant pas la polémique, souvent de gauche (depuis la fin de la guerre d'Algérie) et opposées à toute forme de censure, elles possèdent certains traits caractéristiques.

Tout d'abord, elles sont l'œuvre d'amateurs, de militants passionnés de cinéma, rarement de journalistes professionnels. Une équipe rédactionnelle restreinte les conduit fréquemment à employer des pigistes, rétribués ou non. De même, les limites d'un lectorat bien spécifique - très

cinéphile, jeune et provincial, recruté surtout dans l'enseignement - et l'absence quasi totale de publicité (mis à part dans « les Cahiers du cinéma » depuis peu) leur imposent un prix de vente relativement élevé.

Les maisons d'édition et groupes de presse importants ne s'intéressent guère à ces revues ; aussi survivent-elles grâce à des associations (des fédérations de ciné-clubs) ou des sociétés d'édition constituées pour l'occasion. Elles organisent des semaines cinéma et des soirées-débats, réalisent beaucoup de numéros hors série, sur un thème ou un auteur, et se spécialisent parfois. Ainsi « les Cahiers de la Cinémathèque » de Perpignan dans l'histoire du cinéma ; « l'Avant-scène cinéma » dans le découpage plan à plan et les dialogues in extenso de longs

métrages ; « Film/Echange » dans les problèmes juridiques et économiques ; « Films et documents » dans l'enseignement des techniques ; « Cinéma politique » et « Cinémaaction » dans le film politique...

Mais les plus gros tirages, qui ne dépassent pas les 40 000 ex., appartiennent aux revues « généralistes » (tout chiffre avancé dans ce domaine reste sujet à caution, car l'OJD contrôle uniquement « la Revue du cinéma »). Ces périodiques ne font donc pas directement le succès ou l'échec commercial d'un film, rôle parfois dévolu aux critiques de quotidiens et d'hebdomadaires (très appréciés des cinéphiles). « Telerama » publie depuis 1980 un hors-série « Cinéma », tiré à 110 000 exemplaires et diffusé à 90 000, qui reprend toutes les

critiques publiées pendant l'année). Cependant, ils forment un public exigeant à l'égard de la production cinématographique et capable de résister aux pressions publicitaires.

Liées par leur origine, leur vocation et leur gestion au mouvement des ciné-clubs, « La Revue du cinéma », « Cinéma 82 » et « Jeune cinéma » paraissent moins doctrinales et soumises aux fluctuations des modes que les autres revues, plus stables aussi dans leur parution.

La Revue du Cinéma

« La Revue du cinéma-Image et son », éditée par l'UFOLEIS (Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente), a pour buts en mai 1946 « la culture populaire par le cinéma » et la lutte « contre la passivité du spectateur », pour l'amener à distinguer un bon d'un mauvais film.

En janvier 1980, « Ecran » (née d'une scission de « Cinéma 82 » huit ans auparavant) ayant été rachetée par la Ligue de l'enseignement, une partie de son équipe rejoint « La Revue du Cinéma ». « La revue est avant tout un guide informatif. Elle n'a pas de ligne politique stricte. On lui reproche parfois d'être un peu foisonnante, brouillonne. Mais je ne veux pas qu'on défuisse des critères de choix, pour privilégier un type de cinéma : on doit dire qu'un film est mauvais, même s'il est américain, chinois ou libanais ».

D'après une enquête réalisée en février 1976, 91 % des lecteurs parcourent les critiques de films et seulement 41 % les entretiens. Ils ne se passionnent pas, par contre, pour la télévision. 37 % décelent une pluralité d'opinion chez les rédacteurs, 33 % une unité et 21 % des disparités : « Nous n'avons ni cinéastes potentiels ni journalistes professionnels au comité de rédaction, mais des permanents de la Ligue (quatre en comptant les deux rédacteurs en chef), des amateurs, des cinéphiles ouverts à toutes les tendances ». Depuis 1957, un numéro intitulé « Saisons cinématographiques » rend compte chaque année des films sortis. Par ailleurs, des citations d'œuvres sont régulièrement publiées dans « La Revue du cinéma », qui bénéficie d'une certaine diffusion grâce aux ciné-clubs de la Fédération : « Nous avons 8 000 abonnés associatifs sur un total de 20 000 ». La couverture fait peu varier la vente au numéro : « Un gros plan marche mieux qu'un plan d'ensemble, le cinéma français que les autres cinémas. Et puis, il existe des sujets « maudits », comme le cinéma québécois ».

Cinéma 82

Faisant suite à « Cine-Club » (1947-1951), « Cinéma 82 » paraît pour la première fois en novembre 1954. Gaston Haustrate, son rédacteur en chef, définissant en 1980, dans une plaque intitulée « 25 ans de Cinéma » les « options idéologiques » de la rédaction : « Un exercice critique, situé grosso modo dans la mouvance de la gauche, plus ou moins progressiste ; une tolérance qui implique un éventail critique assez large ; une volonté pédagogique compatible avec les statuts de la FFCC ; une adhésion globale à la vocation historique d'une association culturelle qui s'est donnée pour but « la diffusion de la culture par le film ».

Mais ces options, correspondant aux linéaires et au pluralisme de la FFCC, se sont vues, au cours de 28 ans d'existence, déterminées par l'évolution même du cinéma. « Cinéma » s'est imposée sur le marché à l'orée de la Nouvelle Vague, qu'elle a appelée de ses vœux, avant de prendre ses distances avec elle. Elle a épousé, reflété, voire promu les grandes effervescences des années 60 (Cinema Nuovo, cinéma québécois, cinéma cubain, printemps de Prague, etc...), avant de subir la crise idéologique née de mai 68, qui devait, quatre ans plus tard, déboucher sur une scission au sein de la rédaction.

C'était l'époque où la problématique « cinéma/politique » créait des ravages. « Cinéma » (cf. plaquette citée plus haut) résistait aux modes et au snobisme en engageant sa nouvelle équipe sur des axes privilégiés, où coexistaient aussi bien la recherche des cinémas en devenir (ceux du tiers monde en particulier) que des travaux de documentation sur l'histoire du cinéma par le biais de numéros spéciaux et de dictionnaires.

Affrontée aux grands creux de la cinématographie mondiale actuelle, la revue de la FFCC semble d'ailleurs avoir renforcé ce type d'approche, le travail sur la « mémoire » du cinéma compensant provisoirement la dérive d'un art qui a perdu son éclat et cherche dans son passé des motifs de résurrection.

Entre-temps, « Cinéma » a vu son statut juridique transformé. Pour des raisons financières, la FFCC a vendu le titre aux éditions TC, sur la base d'un contrat (assez original dans la presse française) qui assure à la rédaction une totale indépendance idéologique et rédactionnelle.

La fusion, par la suite avec « Télé-Cine », débouchait sur une plus

grande importance donnée à la télévision, choix que les lecteurs, toutefois, ne plébiscitèrent point. Ce qui s'est traduit par une diminution sensible des pages consacrées au petit écran (sauf en ce qui concerne les films à la télé).

Une récente enquête/questionnaire auprès des abonnés, en cours d'analyse, fait apparaître, grosso modo, que les lecteurs de « Cinéma 82 » sont majoritairement des enseignants, cadres, membre de professions libérales ; qu'ils ont en moyenne entre 25 et 40 ans ; sont abonnés pour moitié depuis 10 à 20 ans, pour moitié depuis 3 à 5 ans, et qu'en majorité, ils ne lisent guère d'autres revues. Detail curieux : ils se recrutent, en général, en dehors du mouvement « ciné club ».

Au dire de Gaston Haustrate, l'année 1982 s'annonce difficile, étant donné « le contexte économique général de crise » et l'augmentation des charges. Pour surmonter ses difficultés économiques, « Cinéma 82 », dont la diffusion atteint le chiffre respectable de 25 000 ex., dont 10 000 par abonnement, procède à quelques aménagements rédactionnels, valorisant l'iconographie et bouleversant sa mise en pages...

Jeune Cinéma

« Il est possible - utile - de parler un langage simple (...); d'en finir avec un jargon qui est devenu à la critique cinématographique comme une seconde nature (...). La gloire d'une revue de cinéma sera peut-être un jour de prendre sa place comme revue de culture générale ». Tel est le pari lancé en septembre 1964 par J. Delmas, fondateur de « Jeune cinéma ».

Cette revue de la « Fédération des ciné-clubs de jeunes se plaçant désormais sous le patronage de Jean Vigo » est issue du « mouvement d'éducation populaire apparu après-guerre, un des engagements de la gauche sur le terrain populaire », affirme Andrée Tournès, sa rédactrice en chef. « Jeune cinéma » commente les grands succès commerciaux, mais aussi et surtout ceux dont la carrière est limitée aux salles indépendantes : les films des pays socialistes, du tiers monde, les œuvres militantes occidentales, le jeune cinéma français. « Ce qui ne veut pas dire un cinéma pour grosses têtes. Nous sommes critiques - mot horrible ! - parce que nous aimons le cinéma. Le plaisir que nous ressentons à voir un film, nous avons envie de le communiquer. Nous voulons éveiller la curiosité du lecteur, l'aider, parce que notre culture cinématographique est plus grande que la sienne, à se frayer un chemin vers les œuvres réputées difficiles ».

Format de poche, noire et blanche, austère mettre une photo en couverture a constitué une grande innovation, la revue a bien du mal à vivre. Réalisée par des amateurs bénévoles, elle s'autofinance, un numéro par an étant subventionné par la Fédération (à laquelle 60 % des rédacteurs appartiennent). *« Nous avons 3 000 abonnés. Notre public n'est pas aussi jeune que nous le voudrions : 30-40 ans. Nous faisons beaucoup d'entretiens, d'abord parce que nous ne nous prenons pas pour de grands critiques : nous ne sommes pas des théoriciens. Ensuite parce que souvent les réalisateurs parlent bien de leurs œuvres. Les frères Taviani, par exemple, sont passionnants : c'est notre fierté de les avoir découverts »...*

Les Cahiers du Cinéma

Revue d'opinion créée en avril 1951 par Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze et André Bazin, « Les Cahiers du Cinéma » s'apparente fortement, par son style et l'identité de ses collaborateurs, à la prestigieuse « Revue du cinéma » de J.-G. Auriol, disparue en 1949. La « politique des auteurs » et le soutien accordé aux réalisateurs de la Nouvelle Vague, qui participent souvent à sa rédaction, donnent à cette publication des Éditions de l'Étoile son image de marque : *« Nous avons toujours eu de l'influence sur les cinéastes, déclare Serge Toubiana, son rédacteur en chef. Nous alimentons leur désir de faire des films. Même dans les années 70, où « les Cahiers » avaient perdu beaucoup de crédit, ils demeuraient « la revue où l'on apprend le cinéma ».*

En novembre 1964, Daniel Filipacchi devient le principal actionnaire des « Cahiers », dont l'audience s'élargit. Mais bientôt, le conflit entre les responsables de la revue éclate : en mars 1970, les associés minoritaires (Doniol-Valcroze et Truffaut) rachètent les parts du groupe Filipacchi *« pour plus d'indépendance rédactionnelle et financière ».*

Une nouvelle période commence pour « les Cahiers », qui se relient sur eux-mêmes et perdent des lecteurs : publication des textes d'Eisenstein ; influences marquées d'Althusser, de la revue « Tel quel », de la Révolution culturelle et de la pensée Mao Tsé Toung », de Deleuze et Guattari ; abandon de l'actualité pour des œuvres de faible audience... *« Ce choix rédactionnel s'explique beaucoup par l'époque, le mouvement idéologique d'extrême gauche, maoïste, qui a agité les milieux intellectuels après mai 68 ».* « Cinéthique », apparue en jan-

vier 1969, sert alors de référence (cette revue de textes et non d'images, très militante et dogmatique, est diffusée par G. Leblanc - 26 F le numéro double - et a depuis quelques années une parution irrégulière).

Grâce à une souscription lancée par Godard et Truffaut, « les Cahiers » redémarrent vers 1978 : *« Ils redeviennent lisibles ».* Leur volonté de reconquérir le public se traduit par une plus grande variété de textes, la réapparition de la formule magazine (« le Journal des Cahiers » renferme en seize pages enquêtes et interviews) et le retour des chroniques. Une grande place est accordée au Festival de Cannes : pendant toute sa durée, un quotidien

« Liberation-les Cahiers » de huit pages est sorti cette année... *« Pour nous, depuis deux ans surtout, nous connaissons une période très faste. Nous tirons à 25 000 exemplaires et même 35 000 pour le numéro spécial « Made in USA » d'avril 1982 (10 F). Notre diffusion tourne autour de 8 000 ex. en kiosques, 3 000 par notre réseau de librairies et 7 000 par abonnement. À l'étranger, nos ventes au numéro représentent 900 exemplaires, mais nous avons 2 000 abonnés (universités américaines, canadiennes, brésiliennes) ».*

Les lecteurs, plutôt parisiens, ont souvent moins de 25 ans et fréquentent l'IDHEC. Ils montrent un grand intérêt pour les articles de fond : 60 % d'entre eux lisent trois autres titres : « Positif », « Cinéma 82 » et « Cinématographe ».

Positif

Célèbre par ses polémiques avec « les Cahiers », « Positif » est fondée en mai 1952 par B. Chardère et un groupe d'étudiants. Cette revue lyonnaise, liée aux milieux surréalistes parisiens, est la première à évoquer des sujets tels que le colonialisme ou le marxisme. La première aussi à lutter contre l'interdiction de films témoignant contre la guerre ou militant en faveur de l'Algérie. Avec le départ pour l'armée de B. Chardère, « Positif » monte à Paris en 1955. Elle change à plusieurs reprises de propriétaire avant d'être achetée par les Nouvelles Éditions Opta. Trois constantes se retrouvent au cours de son histoire : un intérêt pour le cinéma « populaire » ; une défense des jeunes cinéastes ; une démarche de gauche qui consiste à aborder les films replacés dans leur contexte.

Cinématographe

Née en février 1973, « Cinématographe » a trouvé *« un créneau dans la confrontation avec le passé de l'art cinématographique, à travers les dossiers qu'elle présente chaque mois ».* déclare Jacques Fieschi, son directeur. *« Le critique doit s'arracher à la rumeur publique, prendre du recul pour apprécier une œuvre, lui ouvrir la bouche à oreille en faveur de films peu connus. Il peut refuser certaines orientations, mais non montrer de nouvelles voies ».* Jacques Fieschi ne perçoit pas d'intention ni d'engagement politique chez ses collaborateurs. De format magazine, la revue traite une grande variété de sujets ; elle soutient les réalisations de certains cinéastes (Rohmer, Pialat, Renon...) et accorde une grande place au cinéma français, *« dans l'actualité et la mémoire du cinéma ».* Ainsi, elle interviewe d'anciens metteurs en scène, *« même commerciaux comme Christian Jacque ou P. Chenal ».* Elle défend de jeunes réalisateurs et décrit fréquemment les nouvelles tendances (dossier « Retour à la qualité française »...). Elle se penche aussi de temps à autres sur les productions hollywoodiennes...

« Nous aimerions assurer une chronique régulière des programmes TV, proposer autre chose que des petites notes critiques ». Mais le comité de rédaction, composé de pigistes (journalistes, universitaires...) ne parvient pas à maîtriser le « matériau énorme » que ce travail requiert.

Le public de « Cinématographe » (15-30 ans) compte beaucoup d'étudiants et de professions libérales et réside souvent à Paris.

Les fiches du Cinéma

Les « Fiches du cinéma », quinzemadaire (8,50 F) publiée par l'OCFC depuis 1930, tient quant à elles à 2 500 exemplaires pour une diffusion de 2 000. Génériques, appréciations de l'Office catholique, résumés et commentaires de films sont régulièrement présentés aux associations, écoles, distributeurs et exploitants, ou simples amateurs de cinéma.

Les professionnels

Le fantastique

A côté de ces revues critiques, d'autres périodiques se spécialisent dans le fantastique. « Magazine couleurs du cinéma fantastique et de science-fiction », « l'Écran fantastique » de Média-Presse Edition offre depuis 1971 des informations sur l'actualité, des entretiens avec des acteurs ou des cinéastes et des dossiers sur ce genre. La publicité entre pour 15 % dans le financement de la revue, qui possède 2 300 abonnés et rassemble autour d'elle une quinzaine de pigistes.

Le trimestriel « Mad movies », édité par J.-P. Putters dès janvier 1972 (15 F), est passé « professionnel après 21 numéros amateurs ». En mai 1982, il a tiré à 16 000 exemplaires au lieu de 11 000. Réalisé par des bénévoles, il compte 200 abonnés et s'adresse à un public de 15-25 ans.

« Nostalgie » (18 F), revue de « cinéma et BD fantastique à but non lucratif, à tirage limité et à parution trimestrielle », publiée par L. Balbo, « seul responsable de ses écrits », est diffusée dans les librairies parisiennes du 7^e Art et par abonnement.

Quelques publications professionnelles viennent compléter ce tour d'horizon cinéphilique. « Le Film français », qui appartient à la Société des éditions commerciales de France, donne les résultats réalisés par les films : nombre de spectateurs, montant des recettes, ventilation par salle. La publicité finance les deux tiers de cet hebdomadaire qui annonce 5 900 abonnés. Son rédacteur en chef, Pierre Billard (fondateur de « Cinéma 82 ») travaille avec six journalistes salariés et une douzaine de pigistes.

Le mensuel « Cinéma de France » s'adresse aux producteurs, distributeurs et exploitants de cinéma. Il vit à 60 % de la publicité et vend beaucoup par abonnement. Enfin, « le Technicien du film et de la vidéo » veut, selon H. Dujardin, sa rédactrice en chef, « être au service de la profession audiovisuelle française, l'informer et la faire connaître, indiquer les projets réalisables, parler de ce qui est en cours de tournage et aussi de l'exploitation cinématographique ».

Françoise GRAZIANI

« Le cinéma est un ruban de rêves », disait Orson Welles.

Le cinéma n'est pas qu'une usine fabrique d'illusions, c'est aussi la projection du réel.
C'est la vie au quotidien.

Avec CINEMACTION, lisez la vie au quotidien,
le temps d'un réel, d'un mot, d'un écrit...

Ainsi, la Société d'Editions Temps Libres diversifie ses interventions :

La vie de l'action socio-culturelle avec TEMPS LIBRES

Le film d'auteur, le cinéma d'Art et d'Essai vus d'un œil ambigu avec GENERIQUE

Le film d'intervention sociale, acte militant autant que culturel
parce que information avec CINEMACTION GAZETTE

Les grands problèmes de notre temps, en collaboration avec CINEMACTION

CinémAction

Revue trimestrielle animée par Guy Hennebelle

Une revue différente qui, tous les trois mois, fait le point sur
un aspect du cinéma pour changer la vie et la société

Une revue exigeante (Télérama)

Une revue exemplaire (L'Avant-Scène)

*Une revue qui récuse la cinéphilie malade
et le militantisme borné (Esprit)*

Une revue à nulle autre pareille (Les Nouvelles Littéraires)

Fondée en 1978 par Guy Hennebelle, *CINEMACTION*, qui refuse la coupure d'une certaine cinéphilie entre l'art et la vie, publie tous les 3 mois des dossiers thématiques pour faire le point sur des questions cruciales : l'émigration, le féminisme, l'avant-garde, pouvoir et cinéma, les régions, l'homosexualité, le monde paysan... à partir des films qui en rendent compte.

Notre but : fournir des instruments d'information, d'analyse et de référence à tout le secteur associatif et socio-culturel qui utilise l'audiovisuel : MJC, Maisons de la Culture, syndicats, foyers, etc...

Chaque numéro se veut une mosaïque d'interrogations, éventuellement contradictoires.

Ancrés dans une inspiration, nous ne nous enfermons pas dans une ligne politique ni dans une esthétique clôturée.

Ouverts à tout, nous voulons contribuer à transformer les rapports entre l'art et la vie.

Depuis 1978, *CINEMACTION* a publié plus de 20 numéros, quatre mille pages avec le concours de plus de 1.000 collaborateurs.

CinémaAction

N° 1 Dix ans après mai 1968

Aspects du cinéma de contestation.
(épuisé)

N° 2 Israël - Palestine

Que peut le cinéma ?

N° 3 Cinéastes d'Afrique Noire

(épuisé).

N° 9 Le cinéma au féminisme

L'impact du féminisme au cinéma depuis dix ans en France et ailleurs. Avec un catalogue de 500 films tournés en France par des femmes depuis 1968.

202 pages, 45 F.

N° 10-11 Cinémas d'avant-garde

Deux formes de cinéma, depuis vingt ans, contestent le cinéma établi par les «deux bouts» : le cinéma expérimental et le cinéma militant.

320 pages, 55 F.

N° 12 Cinémas des régions (1)

Des dizaines de cinéastes et de collectifs ne veulent plus être les «Indiens» du cinéma hexagonal.

226 pages, 45 F.

N° 13 Les jeux de l'argent et du pouvoir dans le cinéma français.

Une mise en question des sources de financement du cinéma français à travers ses diverses institutions.

160 pages, 45 F.

N° 14 Cinémas du Maghreb

Le cinéma algérien ou la dignité de l'humilité, le cinéma marocain ou la plainte silencieuse, le cinéma tunisien ou l'exigence de la vérité.

248 pages, 45 F.

N° 15 Cinémas homosexuels

Le cinéma d'une minorité brimée.

176 pages, 45 F.

N° 16 Cinémas paysans

Un panorama sur le monde agricole à l'écran : articles, entretiens, filmographie.

210 pages, 55 F.

N° 17 Jean Rouch, un griot gaulois

Le premier ensemble sur l'œuvre du cinéaste aux cent films : de l'Afrique au cinéma direct.

192 pages, 60 F.

**N° 18-19 Images d'en France
Cinémas des régions (2)**

Une «photographie» de la création audiovisuelle en Occitanie, en Bretagne et dans 13 autres régions de France. Comment «déparisieniser» le cinéma français.

290 pages, 65 F.

N° 20 Théories du cinéma

Les diverses théories sur et autour de l'expression cinématographique au fil de son histoire : esthétique, langage, idéologies.

192 pages, 60 F.

N° 21-22 Graine de Cinéastes

Le cinéma fait par des enfants. Exposé et analyse d'expériences.

80 F.

N° 23 Idéologies du montage

60 F.

N° 24 Cinéma de l'émigration III

60 F.

A paraître

N° 25 60-80 Chères Utopies...

N° 26 Cinémas Noirs d'Afrique

N° 27 Handicapés à l'écran

N° 28 Où en est la télévision ?

Hors-Série

CINEMACTION

a publié aussi en hors-série :

Cinéma contre racisme

Le cinéma de l'émigration I Deux défauts : le misérabilisme et le manichéisme ; deux phénomènes trop souvent occultés : la seconde génération et la question de la femme.

160 pages, 30 F.

Le Tiers-Monde en film

Le cinéma : un moyen privilégié pour comprendre le Tiers-Monde. Mais où trouver les films ? Quel est leur contenu et comment le disent-ils ?

224 pages, 45 F.

Les cinémas de l'Amérique Latine

Au-delà du Rio Grande, cher aux vieux westerns, commence une «autre Amérique» et un autre cinéma témoin de son temps.

544 pages, 232 F.

et dans sa collection: « Grands Cinéastes »

Jean Renoir et l'insurgé

par Daniel Serceau

268 pages, 65 F.

ainsi que dans sa collection
Information

Ondes de choc

De l'usage de la radio en temps de lutte.

par Claude Collin

224 pages, 65 F.



TABLE DES MATIERES

1 - LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE - Généralités

1.1. SALLES ET PUBLICS

PAGES

. La fréquentation - Les salles.....	1
. Disparités géographiques - Un public	2
. Un public jeune - Des publics.....	3
. La concurrence de la T.V.....	4
. Evolution de l'exploitation cinématographique en France.....	5
. Un public d'habitues - Un public jeune	6
. Structure de la population cinématographique 1982.....	7
. Cinémas la grande pagaille - Coop 1982.....	8
. Comptes de la Redevance TV France 1969-1982.....	10
. Avenir TV et Cinéma aux U.S.A.....	10
. Coût de production des films tournés en France 1981-82	12

1.2. LE CADRE ECONOMIQUE ET JURIDIQUE

. La production - La distribution.....	13
. Diversité de l'exploitation - Commercial/non commercial	14
. Les obstacles à la diffusion des films - Cinéma/public 1983.....	15
. Le cinéma exploité - René Bonnell. 1978 Chap. VII - L'avenir de la distribution.....	16
. Quels films?.....	19
. L'Art et Essai.....	20
. Quelle animation ? Une image de marque.....	21
. Un pôle de vie sociale - Les festivals.....	22
. Les finances.....	23
. Intervention de l'Etat.....	24
. Perspectives du cinéma français - René Thevenet 1980-82	25
. Pour un cinéma cousu main - Rapport Bredin 1981.....	29
. Production (agrément, fiscalité, aides, prêts) Distribution (soutien financier).....	30
. Exploitation (primes, prêts) Recette finale.....	31
. Décomposition de la recette.....	32
. Les communes interviennent - La recette des salles - Quant à l'avenir.....	33
. Libres questions sur le couple Salle/cinéma.....	34

./.

TABLE DES MATIERES

I - LA DIFFUSION DU CINEMA EN FRANCE - Généralités

PAGES

I.1. SALES ET PUBLICS

- 1 . La fréquentation - les salles.....
- 2 . Différences géographiques - un public.....
- 3 . Un public jeune - les publics.....
- 4 . La concurrence de la T.V.....
- 5 . Evolution de l'exploitation cinématographique en France.....
- 6 . Un public d'habitants - un public jeune.....
- 7 . Structure de la population cinématographique 1982.....
- 8 . Cinéma et grande presse - Coup 1982.....
- 10 . Comptes de la Radiotelevision Française 1982-1983.....
- 10 . Auteurs et Cinéma aux U.S.A.....
- 12 . Coût de production des films tournés en France 1981-82.....

I.2. LE CADRE ECONOMIQUE ET JURIDIQUE

- 13 . La production - la distribution.....
- 14 . Diversité de l'exploitation - Commercial/non commercial.....
- 15 . Les opérations de la diffusion des films - Cinéma public 1982.....
- 16 . Le cinéma exporté - René Bessière 1978.....
- 17 . Chap. VII - L'avenir de la distribution.....
- 18 . Quels films.....
- 19 . L'Art et Essai.....
- 20 . Quelle animation ? Une image de marque.....
- 21 . Un rôle de vie sociale - Les festivals.....
- 22 . Les finances.....
- 24 . Intervention de l'Etat.....
- 25 . Perspectives du cinéma français - René Théron 1980-82.....
- 26 . Pour un cinéma de masse - Rapport Brecht 1981.....
- 27 . Production (rapport, fiscalité, aides, public).....
- 28 . Distribution (rapport, financement).....
- 29 . Exploitation (rapport, public, festival, financement).....
- 30 . Responsabilité de la presse.....
- 31 . Les communes intervenant - La recette des salles.....
- 32 . Quant à l'avenir.....
- 33 . Libres questions sur le couple Cinéma-Télévision.....

2 - PROMOUVOIR LE CINEMA

PAGES

. De diverses raisons d'agir.....	35
2.1. PROMOTION GEOGRAPHIQUE DU CINEMA - SECTEUR RURAL	36
. Qu'est-ce qu'une zone défavorisée - Cinéma/public 1983	37
. L'agence pour le développement régional du cinéma - Conf. Presse J.Lang - Janv.83 - FICHE 10.....	38
. La diffusion en profondeur du film Conf. Presse J. Lang - Jan.83 - FICHE 11.....	42
. Les petites villes.....	46
. Equipement et exploitation cinéma d'après l'importance des communes - 1981.....	47
. Les banlieues.....	50
. Cinéma Le Beaulieu - Bouguenais.....	51
. Cinéma Le Français - Clermont l'Hérault.....	53
. L'opération cinéma Massif Central.....	54
. Cinéma dans la ville, responsabilité pour les élus....	61
. Parlons clair (action des communes) Cinéma/public 1983	62
2.2. PROMOTION EDUCATIVE ET CULTURELLE DU CINEMA	
. Cinéma à l'école.....	63
. Les ciné-clubs.....	64
. Cinéma et enseignement - Cannes 1982.....	67
. Ecole et Cinéma - Brest 1982	
. - Présence du cinéma à l'école.....	70
. - Enseignement et audiovisuel - Textes officiels....	73
. Cinéma dans l'enseignement - Textes officiels.....	82
. Vive les ciné-clubs - 1981.....	85
. Repères historiques sur les ciné-clubs - CNDP 1980....	86
. Réglementation des ciné-clubs.....	90
. Quelle animation (dans les ciné-clubs) A.Marty 1974...	91
. Sur le langage cinématographique - S. Champenier 1977.	94
. Le fond et la forme. A Marty et S. Champenier 1977....	96
. Eléments bibliographiques sur les ciné-clubs.....	100
. L'Art et Essai.....	101
. Le Cinéma d'action culturelle - 1979.....	105
. Le nouveau pari du cinéma d'Art et d'Essai-1979.....	110
. Réglementation Art et Essai.....	112
. Censier perd ses quatre clefs. Le Monde 1981.....	115
. Interview de Jean Lescure - 1979.....	116
. Semaine Art et Essai - Strasbourg 1981.....	117
. Situation des salles Art et Essai. Le Monde 1983.....	118
. A.F.C.A.E., le groupement des salles de Recherche....	119
. A.C.R.I.F. : salles de recherche Ile de France.....	122
. Art et Essai - Données chiffrées.....	124

2 - PROMOUVOIR LE CINEMA

PAGES

De diverses raisons d'être..... 27

2.1. PROMOTION GEOGRAPHIQUE DU CINEMA - EXEMPLES FRANÇAIS

Qu'est-ce qu'une zone de promotion géographique ?..... 28

L'agence pour le développement géographique..... 29

Conf. France 4. Long - 1961..... 30

La diffusion en province de..... 31

Conf. France 4. Long - 1961..... 32

Les petites villes..... 33

Engagement au développement culturel..... 34

des communes - 1961..... 35

Les banlieues..... 36

Cinéma le dimanche - (Banlieues)..... 37

Cinéma le dimanche - (Banlieues)..... 38

L'opération cinéma dans les zones..... 39

Cinéma dans les zones..... 40

Partout où il y a des communes (Cinéma)..... 41

2.2. PROMOTION EDUCATIVE ET CULTURELLE DU CINEMA

Cinéma à l'école..... 42

Les ciné-clubs..... 43

Clubs et enseignement - Cours 1962..... 44

École et cinéma - 1961..... 45

Présence du cinéma à l'école..... 46

Enseignement et médiation..... 47

Cinéma dans l'enseignement - Exemples..... 48

Vie des ciné-clubs - 1961..... 49

Expériences françaises des ciné-clubs - CNDP 1961..... 50

Administrations des ciné-clubs..... 51

Quel rôle pour les ciné-clubs ?..... 52

Sur le langage cinématographique - S. Courcier 1967..... 53

Le film de la France. A. Marty et S. Courcier 1977..... 54

Éléments théoriques sur les ciné-clubs..... 55

L'Art et l'École..... 56

Le cinéma d'animation..... 57

Le cinéma pour le cinéma..... 58

Éléments théoriques sur le cinéma..... 59

Le cinéma pour le cinéma..... 60

Le cinéma pour le cinéma..... 61

Le cinéma pour le cinéma..... 62

Le cinéma pour le cinéma..... 63

Le cinéma pour le cinéma..... 64

Le cinéma pour le cinéma..... 65

Le cinéma pour le cinéma..... 66

Le cinéma pour le cinéma..... 67

Le cinéma pour le cinéma..... 68

Le cinéma pour le cinéma..... 69

Le cinéma pour le cinéma..... 70

Le cinéma pour le cinéma..... 71

Le cinéma pour le cinéma..... 72

Le cinéma pour le cinéma..... 73

Le cinéma pour le cinéma..... 74

Le cinéma pour le cinéma..... 75

Le cinéma pour le cinéma..... 76

Le cinéma pour le cinéma..... 77

Le cinéma pour le cinéma..... 78

Le cinéma pour le cinéma..... 79

Le cinéma pour le cinéma..... 80

Le cinéma pour le cinéma..... 81

Le cinéma pour le cinéma..... 82

Le cinéma pour le cinéma..... 83

Le cinéma pour le cinéma..... 84

Le cinéma pour le cinéma..... 85

Le cinéma pour le cinéma..... 86

Le cinéma pour le cinéma..... 87

Le cinéma pour le cinéma..... 88

Le cinéma pour le cinéma..... 89

Le cinéma pour le cinéma..... 90

Le cinéma pour le cinéma..... 91

Le cinéma pour le cinéma..... 92

Le cinéma pour le cinéma..... 93

Le cinéma pour le cinéma..... 94

Le cinéma pour le cinéma..... 95

Le cinéma pour le cinéma..... 96

Le cinéma pour le cinéma..... 97

Le cinéma pour le cinéma..... 98

Le cinéma pour le cinéma..... 99

Le cinéma pour le cinéma..... 100

	<u>PAGES</u>
2.3. UNE PROMOTION DIVERSIFIEE DU CINEMA	133
. Le cinéma pour enfants.....	134
. Le cinéma pour les immigrés.....	136
. Le cinéma rural.....	136
. Le film militant.....	137
. Les genres cinématographiques.....	138
. Le court métrage - Un "tiers secteur".....	139
. Du divers au global.....	140
. <i>Films pour enfants ? Films sur l'enfance? 1978.....</i>	<i>141</i>
. <i>La crise dans le film pour enfants - 1978.....</i>	<i>142</i>
. <i>Pour un cinéma auquel ils ont droit - 1979.....</i>	<i>147</i>
. <i>Une politique culturelle du cinéma en direction des enfants, motion AFCAE 1982.....</i>	<i>148</i>
. <i>Manifeste pour un cinéma auquel les enfants ont droit.....</i>	<i>149</i>
. <i>Le cinéma et les enfants (Créteil).....</i>	<i>150</i>
. <i>Quel cinéma pour les enfants. Lorraine 1982.....</i>	<i>152</i>
. <i>La vie d'un ciné-club d'enfants (Créteil).....</i>	<i>153</i>
. <i>"Le Cinoche" pour enfants. Annecy.....</i>	<i>159</i>
. <i>"Ciné Mercredi" - Nantes.....</i>	<i>160</i>
. <i>Villerupt - Film italien - M.J.C.....</i>	<i>162</i>
. <i>Poitiers : Immigrations - 1982.....</i>	<i>164</i>
. <i>Inter Service - migrants.....</i>	<i>165</i>
. <i>Sceaux : films de femmes.....</i>	<i>167</i>
. <i>Amiens - Aurillac.....</i>	<i>168</i>
. <i>Pour la diffusion du cinéma d'animation.....</i>	<i>169</i>
. <i>Stages cinéma d'animation - Wattignies.....</i>	<i>173</i>
. <i>Pour le court métrage - J. Lang - Nov. 1982.....</i>	<i>175</i>
. <i>Diffusion du court métrage.....</i>	<i>176</i>
. <i>La place du "tiers secteur".....</i>	<i>177</i>

3 - LES INTERVENANTS POUR LE CINEMA

3.1. LA PROFESSION CINEMATOGRAPHIQUE	179
3.2. LES INTERVENANTS PUBLICS - L'ETAT	181
. Les collectivités locales.....	182
. <i>Le rapport Bredin - Le Monde, 1981.....</i>	<i>185</i>
. <i>La nouvelle politique du cinéma</i>	
. <i>- J. Lang - 11 Janvier 83.....</i>	<i>188</i>
. <i>- Animation cinématographique - Fiche 12.....</i>	<i>197</i>
. <i>Effort financier Etat 1981 1983.....</i>	<i>201</i>
. <i>Loi sur communication audiovisuelle</i>	
. <i>- Titre V - Diffusion cinéma.....</i>	<i>202</i>
. <i>Les salles municipales (film français - 1978).....</i>	<i>203</i>
. <i>Le secteur public de production - Les salles subventionnées (cinéma/public 1983).....</i>	<i>206</i>
. <i>Midi Pyrénées, convention régionale.....</i>	<i>207</i>
. <i>Atelier régional Quimper - Convention régionale Auvergne.....</i>	<i>208</i>

PAGES

2.1. UNE PROMOTION DIVERSE EN CINEMA

173 . Le cinema pour enfants

174 . Le cinema pour les adultes

175 . Le cinema rural

177 . Le film militant

178 . Les genres cinematographiques

179 . Le court metrage - Un "tiers secteur"

180 . Du divers au global

181 . Films pour enfants ? Filmation 1987

182 . Le cinema dans le film pour enfants - 1987

183 . Pour un cinema annuel les ont de la "Cristal"

184 . Les politiques culturelles du cinema en Belgique

185 . Enfants, metron AINE 1987

186 . Manifeste pour un cinema annuel les ont de la "Cristal"

187 . Le cinema et les enfants (Cristal)

188 . Quel cinema pour les enfants. Belgique 1987

189 . La vie d'un film d'enfant (Cristal)

190 . "Le Cinema" pour enfants. Arney

191 . "Cinema pour enfants" - Yvette

192 . Villages - Film d'enfant - M.L.C.

193 . Politiques : manifestations - 1987

194 . Interactions - metron

195 . Societes : films de femmes

196 . Amiens - Arney

197 . Pour la diffusion du cinema d'enfant

198 . Stages d'enfants d'animation - metron

199 . Pour le court metrage - Le long - 1987

200 . Diffusion du court metrage

201 . La place du "tiers secteur"

2 - LES INTERVENANTS POUR LE CINEMA

173 2.1. LA PROMOTION CINEMATOGRAPHIQUE

181 2.2. LES INTERVENANTS POLITIQUES - L'ETAT

182 . Les collectivités locales

183 . Le rapport media - la media

184 . La politique culturelle de l'Etat

185 . - 4. Lang - II. L'Etat et le cinema

186 . - Animation cinematographique - 1987

187 . Efforts financiers Etat 1987

188 . Les politiques culturelles nationales

189 . - Etape V - Diffusion de films

190 . Les autres politiques

191 . Le cinema public et le cinema d'Etat

192 . Politiques culturelles : 1987

193 . M.L.C. - metron

194 . Actions politiques - metron

195 . metron

3.3. LES INTERVENANTS ASSOCIATIFS	<u>PAGES</u>
. Les associations culturelles.....	209
. Les associations d'éducation populaire	
- Ligue et UFOLEIS.....	210
- F.F.C.C.....	211
- F.L.E.C. - Film et Vie - C.R.C.C.....	212
- Jean Vigo - U.N.I.C.C. - F.A.C.....	213
- F.F.M.J.C.....	213
- Léo Lagrange.....	215
- Foyers ruraux.....	216
. <i>Collectif de liaison et d'action cinéma 1979.....</i>	217

ANNEXES

. L'ouverture d'une salle de cinéma (texte F.F.M.J.C.).....	225
. Graphique évolution fréquentation des salles de cinéma dans plusieurs pays.....	233
. Quelques institutions concernant le cinéma : voir liste.....	234
. Publications sur le cinéma	
- Tableau de périodiques.....	256
- La Presse du Cinéma.....	258
- CinémAction.....	262

Directeur de la
publication

H. HUTIN

78160 MAREY-LE-ROI

CPP 606 AD

3.3. LES INTERVENANTS ASSOCIATIFS

Les associations culturelles.....

Les associations d'éducation populaire.....

- Ligue de l'Enfance.....

- F.F.C.C.....

- F.F.C.C. - Film et Vie - C.F.R.C.....

- Jean Vige - U.M.L.C.C. - F.A.C.I.....

- F.F.M.J.C.....

- Les Jeunes.....

- Foyers ruraux.....

Collectif de liaison et d'action cinéma 1970.....

ANNEXES

L'ouverture d'une salle de cinéma (texte F.F.M.J.C.).....

Graphique évolution fréquentation des salles de cinéma dans
plusieurs pays.....

Quelques institutions concernant le cinéma : voir liste.....

Publications sur le cinéma.....

- Tableaux de périodiques.....

- La Presse du Cinéma.....

- Cinéma.....

Imprimé à l'I.N.E.P.
78160 MARLY-LE-ROI

Directeur de la
publication

H. HUTIN
I.N.E.P.
78160 MARLY-LE-ROI

CPP 606 AD

Printed at the U.S. G.P.O.
WASHINGTON, D.C. 20540

Director of the
Publication
U.S. G.P.O.

U.S. G.P.O.

