

REPENSER LA CINÉPHILIE À L'ÈRE NUMÉRIQUE



Comment les plateformes de SVOD modifient-elles le modèle et les pratiques de visionnage du cinéma d'auteur ?

Master Cultures & Métiers du Web

Mémoire de recherche

2021 - 2022

Par FARAH EL AMRAOUI

Sous la direction de Monsieur DIMITRI VEZYROGLOU

REMERCIEMENTS :

Je tiens tout d'abord à remercier l'Université Gustave Eiffel ainsi que les enseignants du Master en Cultures et Métiers du Web. Je tiens à adresser une mention spéciale à Monsieur Thierry Bonzon, responsable du Master, qui m'a particulièrement aidé avec ses conseils précieux tout comme Monsieur Dimitri Vezyroglou, mon tuteur de mémoire, qui malgré la distance, a su montrer un intérêt certain pour mon travail. Merci aussi à Monsieur Sylvain Zorninger pour sa bienveillance pendant les moments où je manquais de confiance en moi.

Je salue également mes camarades avec lesquels j'ai pu échanger, partager mes angoisses et trouver une solidarité certaine.

Je tiens à remercier également l'ensemble des personnes qui ont pris le temps de répondre à mon questionnaire et surtout ceux qui m'ont accordé une certaine partie de leur temps pour répondre à des questions plus poussées. Je pense en cela aux trois jeunes cinéphiles et à Christel Taillibert, Florence Gastaud et Laurent Rochette. Vous m'avez offert des échanges particulièrement enrichissants.

Enfin, je remercie bien évidemment ma famille et mes proches qui m'ont montré tout leur soutien au cours de cette année difficile mais tellement passionnante.

UN GRAND MERCI À TOUS.

SOMMAIRE :

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
I. UN HÉRITAGE CULTUREL FRANÇAIS ATTACHÉ AU CINÉMA D'AUTEUR SUR GRAND ÉCRAN	15
A. Aux origines du cinéma d'auteur	15
1. La politique des auteurs, les prémices d'une nouvelle forme d'art face à un "cinéma commercial"	15
2. Une brève histoire de l'origine de la cinéphilie	20
3. Les lieux de diffusion de la culture cinéphile : les festivals comme premier lieu d'exposition pour les films d'auteur.....	24
B. ... produit d'une exception culturelle française	27
1. Les débuts d'une protection face à l'essor du cinéma américain.....	27
2. Des lois qui se renforcent face à l'essor de la télévision	29
3. La mise en place de la chronologie des médias	33
C. Une cinéphilie redéfinit depuis internet	36
1. La critique professionnelle de ses débuts à aujourd'hui : comment cette profession s'est réinventée depuis l'avènement d'internet	36
2. Le pouvoir du bouche à oreille sur les réseaux sociaux	39
II. L'ARRIVÉE DES PLATEFORMES NUMÉRIQUES ET LE BOULEVERSEMENT DE L'INDUSTRIE	46
A. La naissance de la SVOD	46
1. Les débuts de la vidéo à la demande	46
2. La montée des plateformes de vidéo à la demande en France	48
3. La logique ATAWAD	53

B. Le besoin fondamental de repenser l'industrie cinématographique.....	55
1. La directive SMA où la garantie de préserver le droit d'auteur.....	55
2. La refonte inévitable de la chronologie des médias	57
3. La chute de la fréquentation des films d'auteur en salle et la prédominance des blockbusters	60
C. Des formes de visionnages redéfinies depuis la SVOD ?	63
1. Quand le cinéma d'auteur se démocratise.....	63
2. ... mais manque de médiation en ligne	67
3. De la rareté à la sur accessibilité, du sacré au consommable ?	71
III. REFONDATION DE CETTE FORME D'ART SUR LES PLATEFORMES	75
A. Le traitement et l'éditorialisation du cinéma d'auteur selon les plateformes.	
Etude de cas : Mubi et Netflix	75
1. Mubi, pionnière du cinéma d'auteur à la demande	76
2. Netflix, leader de la SVOD qui n'hésite pas à investir de nouveaux terrains	81
3. Un panel de plateformes dédié pourtant bien existant (LaCinetek, UniversCine) ...	84
B. Netflix, mise à mal ou ruée vers l'or pour les auteurs ?	88
1. Une possibilité pour ces cinéastes de financer des films qui peinent à trouver des financeurs	88
2. Une créativité libre mais une médiocrité constatée ? L'exemple du cinéma d'auteur sur Netflix	92
3. Des films voués à être rapidement oubliés ?	95
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	101
SITOGRAFIE	104
ANNEXES.....	107

INTRODUCTION :

« Si des œuvres assimilées à des « films de cinéma » se déploient sur les plates-formes, si les cinéphiles y trouvent leur compte, quel sera l'avenir des salles de cinéma et de tous ceux qui le font et le promeuvent ? »

Que considère t-on comme un film de cinéma ? Que cela signifie-t-il ?

Ces quelques phrases et cette question centrale qui permettent d'ouvrir ce mémoire proviennent d'un précédent communiqué de presse du DIRE (syndicat des distributeurs indépendants réunis européens) et du SDI (syndicat des distributeurs indépendants) à la suite de l'annonce d'un festival Netflix en octobre 2021. Cette annonce survient à la suite de négociations qui avaient du mal à démarrer sur la possible redéfinition ou non de la **chronologie des médias**. Les professionnels du cinéma étaient donc outrés de l'annonce d'un festival qui se déroulerait à un moment où plusieurs films ont été sérieusement impactés par la crise sanitaire. Depuis sa naissance, le cinéma a été débattu sur ses moindres sujets mais aussi sur sa définition et son existence même. Pour beaucoup, le "vrai" cinéma se déroule sur grand écran uniquement. Pour d'autres, désormais, cela peut s'assimiler aussi à des films sur petit écran. Pour comprendre d'où vient cette perception de films de cinéma uniquement dans une salle de cinéma, il faut remonter à sa définition et à son histoire.

Qu'est ce que le cinéma ? Dans le dictionnaire, le cinéma peut renvoyer à une salle de cinéma mais aussi à un art du spectacle. Lorsque l'on pense cinéma, nous pensons au septième art, une expression théorisée par le critique Ricciotto Canudo dans les années 1920. Cet art a, depuis sa création, vécu de nombreux changements et bouleversements. Dès ses débuts que l'on attribue au lancement par les frères lumières du **cinématographe**, machine permettant d'enregistrer et de projeter des vues (images) photographiques en mouvement. **L'enregistrement de ces images photographiques accompagné de leur projection à une vitesse très rapide donne naissance au visionnage d'un film dans une salle de cinéma.**



Ici, une image du cinématographe. © L'Institut-lumière

On considère la date exacte des débuts du cinéma **au** 28 décembre 1895, lors de la première projection publique et payante du film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, au Salon indien du Café de Paris par les frères Lumière. À compter de cette date et jusqu'à aujourd'hui, le cinéma a connu de profondes mutations et continue de faire face à de nouveaux défis. À ses débuts, cette nouvelle forme d'art n'était pas considérée comme noble et n'avait aucune reconnaissance. Les spectateurs ne lui reconnaissaient aucune légitimité et ne voyaient pas d'avenir dans cette invention. À la manière de la photographie à ses débuts, le cinéma était dévalorisé et considéré comme un simple enregistrement mécanique, dépourvu d'un réel effort artistique. En effet, il existait auparavant un dédain certain envers les activités faisant intervenir l'image car cette dernière n'était considérée seulement comme un substitut à l'écrit. Pour les catégories supérieures et moyennes, il fallait s'écarter du cinéma, attribué à cette époque aux classes populaires car jugé comme une activité pour des personnes peu instruites.

Même si le Septième art fascinait à de nombreux égards, il véhiculait aussi une indifférence car beaucoup ne le voyaient pas durer et survivre. « *Le cinéma est une invention sans avenir* », déclarait d'ailleurs Louis Lumière après cette fameuse première projection historique. Cependant, le cinéma leur a prouvé le contraire. D'abord, en intégrant des images à l'écran qui fascinaient, exemple du film des frères Lumière avec le train. Puis vient le passage du son à l'écran et enfin des films en couleurs. Il faudra attendre 1920 pour que le cinéma soit véritablement considéré comme un art « accessible ». Un basculement qui a par ailleurs été permis grâce à l'action des cinéphiles, toutefois essentiellement issus de l'élite socio-culturel.

On entend par cinéophile, un amateur et fin connaisseur de cinéma. Ce terme désignant donc l'amour du cinéma, est apparu en France dans les années 1910 mais c'est après la Seconde Guerre Mondiale que le mouvement va prendre une plus grande ampleur. La communauté de cinéphiles constitue en elle-même un groupe en soi et pour soi, selon la définition du sociologue Emile Durkheim. De son côté, la chercheuse Christel Taillibert définissait cette cinéphilie dans son ouvrage *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles française*, comme ceci : « *La cinéphilie peut être appréhendée comme un groupe social, dès lors que l'on accepte l'idée qu'elle rassemble un ensemble d'individus qui forment une unité sociale identifiable, sur la base de valeurs communes, de pratiques communes, de liens plus ou moins organisés et, surtout, d'une conscience d'appartenance à ce groupe par les individus qui en font partie, de même qu'ils sont reconnus en tant que tel par les individus qui sont extérieurs à ce groupe social* »¹.

Tout en ajoutant que : « *Ce groupe pourra être reconnu en tant que groupe de référence par ceux qui s'y reconnaissent comme membres, et que nous nommerons les "cinéphiles", dès lors que ce groupe est porteur d'un certain nombre de valeurs avec lesquelles ils choisissent, volontairement, de se familiariser et d'intégrer. Nous considérons que l'unité, la solidité par-delà les époques du cercle de la cinéphilie, sont intimement liées à la force de reconnaissance et de coopération des individus qui s'y reconnaissent* ». Ainsi, à travers le mouvement de la politique des auteurs défendue par des cinéastes et critiques cinématographiques des Cahiers du Cinéma, la cinéphilie mais aussi le cinéma d'auteur prennent vie et se développent comme nous le verrons au sein d'une première partie historique dans ce mémoire.

La présence de plus en plus importante de cinéphiles amenait par extension de nouveaux débats. À chaque avancée technologique donc ayant un impact direct avec le cinéma, revenait la même question : Y'aura-t-il un futur pour le cinéma ? Cet art semble intrinsèquement lié à la notion de "mort" et de remise en question. À chaque innovation technologique ou simple mutation, le public lui attribuait une fin imminente. D'abord avec l'arrivée du cinéma parlant dans les années 20, qui était

¹ Christel Taillibert. *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*. L'Harmattan collection Communication et civilisation, 2020. (halshs-03234545)

alors considéré comme entachant la nature des images. Dans les années 60, l'arrivée de la télévision dans les foyers réactive une peur qui n'est jamais véritablement partie et lui donne une nouvelle intensité notamment à cause de la baisse drastique des entrées en salle. L'arrivée du VHS dans les années 80 n'a rien arrangé car cette période charnière où le spectateur peut posséder un film chez lui, annonce aussi le début du piratage. Avec l'arrivée du magnétoscope, la question est remise sur le tapis. Est-ce que le cinéma peut véritablement mourir lorsqu'il a connu des mutations aussi nombreuses ? Sa mort relancée à chaque changement prouve encore une fois que le cinéma est lié à l'idée qu'un film doit être vu sur grand écran et pas ailleurs. Pourtant, une œuvre peut aujourd'hui être visionnée sur tous les supports imaginables que ce soit une télévision, un ordinateur, une tablette, un téléphone ou encore une console de jeu vidéo. Ces changements impliquent-ils que l'idée même du cinéma devrait ainsi être repensée ? Bien que cette question pourrait amener de longs débats, il semble important de s'intéresser à cette idée du cinéma en salle surtout dans un contexte où les entrées baissent considérablement dans les salles françaises mais aussi dans le monde entier.

Toujours est-il que le cinéma a su pendant de nombreuses années se faire une place au sein du public et notamment en France. Dans les années 20 déjà, le cinéma s'impose comme une activité culturelle de masse, accessible à toutes les sphères sociales à l'inverse du théâtre qui était plus coûteux. L'avènement du cinéma parlant par la suite participe à l'implosion des entrées au bénéfice du cinéma français à tel point qu'en 1933, le cinéma constitue pour 60 % des recettes des spectacles à Paris. ² Une prédominance de courte durée puisque l'arrivée de la télévision dans les années 60 signe par extension la baisse de la fréquentation mais aussi la montée du prix des entrées, ce qui ne favorise pas un retour à la normale. Pourtant en 1970, les entrées se stabilisent car les foyers s'équipent moins en téléviseur. Ce sera toutefois dans les années 90 que la fréquentation prendra une tournure ascendante grâce à la venue des multiplexes (complexe avec huit salles de cinéma au minimum). Aujourd'hui néanmoins, la fréquentation a pris un véritable coup depuis la crise du coronavirus et ne semble pas reprendre comme on

² Fabrice Montebello. *Le cinéma en France: depuis les années 1930*. Armand Colin, pp.224, 2005, Armand Colin Cinema. <halshs-00220448>

l'espérait. En effet, la fermeture des cinémas pendant la pandémie et la prospérité des plateformes de vidéo à la demande à ce moment-là ont pu faire perdre les habitudes des spectateurs de cinéma. Et nous entendons par “spectateurs de cinéma”, des spectateurs occasionnels et non des cinéphiles qui ont bien évidemment regagné le chemin de la salle assez rapidement. Pourtant, 2019 avait signé un véritable tournant dans la fréquentation cinématographique. Avec 213,3 millions de spectateurs, cette année marquait la plus haute jamais vue depuis 2011 et 1966 alors que les plateformes et notamment Netflix, dominaient déjà bien les foyers.³ Malheureusement, malgré la réouverture des cinémas après la pandémie et une pléthore de titres de films, fort est de constater que la fréquentation est toujours au ralenti car nombreux sont les spectateurs qui n'ont pas retrouvé le chemin de la salle et ce même en ce début d'année 2022. Malgré un parc d'exploitation particulièrement développé, comment expliquer ce changement d'habitudes ?

Pour comprendre ce changement et à quoi on se réfère lorsqu'on parle de plateformes de vidéos à la demande, il faut remonter à sa définition et à l'historique de son développement constant. Une plateforme de vidéo à la demande est une technique de diffusion de contenus vidéos comme des films et des séries, permettant à un utilisateur de bénéficier d'un large choix de contenus par l'intermédiaire d'un abonnement. La Svod* est à différencier de la vidéo à la demande qui concerne le paiement à l'acte et qui est une activité en difficulté aujourd'hui. La SVOD est quant à elle présente sur tous les fronts jusqu'à même pouvoir bientôt supplanter la télévision. Elle est rendue possible grâce aux plateformes numériques et à une connexion internet – stable ou non – et grâce également aux connexions non câblées comme la 4G ou encore la 5G.

Les plateformes de SVOD ont commencé à véritablement prendre sens avec l'émergence de Netflix, plateforme aux 200 millions d'abonnés environ. Netflix a été créé le 29 août 1997 par l'entrepreneur Reed Hastings et consistait à l'origine à un simple service de location de DVD par correspondance. C'est en 2007 que le streaming prend place et que le service de DVD à la demande disparaît. Née la une toute nouvelle forme de visionnage car Netflix initie ce qu'on a appelé le streaming

³ Cinéma : 2019, une fréquentation record des salles - France Culture
<https://www.franceculture.fr/cinema/cinema-2019-une-frequentation-record-des-salles>

avec abonnement, c'est-à-dire une forme de visionnage rendue possible directement sur la plateforme. Progressivement la firme se lance dans les créations originales pour faire face aux nouveaux acteurs qui implantent de plus en plus le marché de la SVOD, à l'image d'Amazon Prime par exemple, concurrent principal de Netflix. Désormais, on peut retrouver une offre pléthorique, alliant films, séries ou encore documentaires sur divers plateformes notamment celle de Disney +, lancée en 2019 ou plus récemment celle d'Apple TV+, qui a d'ailleurs été la première plateforme à remporter le prix du Meilleur Film lors de la dernière cérémonie des Oscars pour le film *Coda* (adaptation du film *La Famille Bélier*). Mais d'autres plateformes occupent également le marché, sans compter celles qui arrivent très prochainement comme HBO Max ou encore Warner TV. La vidéo à la demande par abonnement a pris une place si importante qu'aujourd'hui on n'y retrouve pas seulement des séries télévisées mais également des types de films que l'on avait l'habitude de voir au cinéma. Aussi bien dans la production que dans l'esthétisme, les films "de plateforme" empruntent de plus en plus les codes des films de cinéma et n'hésitent pas à utiliser des budgets de plusieurs millions de dollars. Au-delà des films achetés par les plateformes, ces dernières se lancent donc aussi dans la création et production de films originaux menés par des réalisateurs de renoms comme c'était le cas pour Netflix avec *Mank* de David Fincher, *The Irishman* de Martin Scorsese ou encore *Roma* de Alfonso Cuarón. Tant d'œuvres que l'on pourrait qualifier de films d'auteur et qui aujourd'hui font leur succès sur des plateformes en streaming, chose qui était inimaginable auparavant. Toutefois, cela amène à se poser la même question de départ, est-ce de nouveau la fin du cinéma sur grand écran ? Les entrées en salles vont-elles diminuer et amener à la fermeture définitive des salles ?

Tant de questions qui étaient déjà auparavant mises sur le tapis avec les changements progressifs qu'a vu venir le monde du cinéma. Mais ce que nous pouvons nous demander en étudiant ce phénomène c'est plutôt si ce changement implique aussi une modification des spectateurs. La mort du cinéma a toujours été dans les discussions mais la démocratisation et l'accessibilité, beaucoup moins. En effet, dans mon mémoire je souhaite m'intéresser à un genre précis, le cinéma d'auteur. Un film d'auteur renvoie à l'univers artistique d'un cinéaste. La notion d'auteur n'est d'ailleurs pas anodine, il faut la replacer dans son contexte. Avant les années 1920-1930, on parlait encore de réalisateur ou de metteur en scène. Avec la

mise en place de la Politique des auteurs quelques années plus tard, et j'y reviendrai, l'auteur prend de plus en plus de place dans le paysage médiatique. Toutefois, il existait aussi une polarisation sur ces deux termes "cinéma d'auteur" et "réalisateur" de l'autre. Le cinéma d'auteur renvoyait aux activités artistiques tandis que le réalisateur faisait appel uniquement au caractère technique. D'un autre côté, le scénariste et critique cinéma Louis Delluc propose au début des années 20 le terme de "cinéaste" qui renvoie pour sa part à la dimension technique de l'invention.

⁴ Un cinéaste était considéré comme un véritable acteur de l'industrie artistique du cinéma. Fort est de constater qu'un véritable enjeu autour du réalisateur d'un film prédominait déjà à cette période afin de différencier celui dont le seul rôle est d'assurer le bon fonctionnement de l'aspect technique à l'inverse de celui qui gère à la fois la mise en scène technique d'un film et ses caractéristiques artistiques.

L'auteur s'est donc progressivement imposé pour remettre au centre de l'œuvre le réalisateur qui est donc l'unique auteur de son œuvre. Ainsi, ses films sont censés représenter le propre de son univers artistique. Le cinéma d'auteur est plutôt unique dans ses thématiques et dans son art. Il se différencie des films dits *mainstream* et grand public aux budgets importants car ce sont la plupart du temps des œuvres financées par des petits moyens, en passant principalement par des aides publiques. Ils se caractérisent aussi par le fait qu'ils sont distribués dans peu de copies et essentiellement dans des petites salles labellisés Art et Essai. Le marketing du côté du distributeur est lui aussi limité, ce qui explique le caractère confidentiel de ces films et le peu d'entrées qu'ils réalisent. La conséquence de ce manque de visibilité est en partie le fait que le cinéma d'auteur attire toujours le même type de public, c'est-à-dire des cinéphiles déjà aguerris ou fins connaisseurs de ce type de films la plupart du temps. Si l'on extrapole, on peut dire que peu sont ceux qui s'y intéressent sans avoir été initié au préalable par une véritable médiation. Son caractère confidentiel se perpétue donc dans la durée puisque son

⁴ SERCEAU, Michel. *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?* Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014 (généré le 08 juin 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/septentrion/6753>>. ISBN : 9782757414316. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.6753>.

public reste plus ou moins le même, relevant d'une catégorie sociale au capital culturel développé ou en cours de développement. Toutefois, comme nous l'avons vu plus en haut, les films d'auteur s'implantent de plus en plus dans les plateformes de vidéo à la demande, et surtout ces deux dernières années. Avec une véritable impulsion de Netflix, ce genre de films est de plus en plus convoité à tel point que certains auteurs se dirigent directement vers ce canal de diffusion qui offre, comme nous allons le voir, une liberté créative et des moyens certains. Toutefois, c'est là tout le propre de notre question de recherche qui regroupe plusieurs questionnements, à savoir celui de se demander notamment si cet art qui était auparavant confidentiel l'est toujours maintenant qu'il est accessible au plus grand nombre ? Est-ce que cette présence peut éventuellement affecter sa nature, sa diffusion ou permet-elle au contraire une forme de démocratisation culturelle ?

Pour tenter d'y répondre, nous allons regrouper ces différentes questions à travers la problématique suivante : **Comment les plateformes de SVOD modifient-elles le modèle et les pratiques de visionnage liés au cinéma d'auteur ?**

En amont de ce travail de recherche, j'ai pu émettre les hypothèses suivantes :

- **Hypothèse 1 :**

La crise du covid et l'avènement des plateformes a accéléré un déclin inévitable dû au vieillissement du public dans les salles.

- **Hypothèse 2:**

Le public des films d'auteur restera le même en dépit des plateformes mais sera de plus en plus vieillissant ce qui amènera une désertion des salles pour ce type de propositions, comme on commence à le voir actuellement.

- **Hypothèse 3:**

Le cinéma d'auteur sur plateformes prolonge l'envie de découvrir de nouveaux cinéphiles plutôt jeunes et peut permettre d'amener un nouveau public en salles.

- **Hypothèse 4:**

Malgré leur présence sur les plateformes, ces films ne bénéficient pas d'un réel impact du au manque d'accompagnement qui existe normal et pour ce type de propositions

- **Hypothèse 5:**

Les plateformes permettent aux auteurs de subsister à mesure que l'on voit que le cinéma d'auteur ne fonctionne plus tellement en salle, même s'il attirait déjà un public assez confidentiel, de grands auteurs qui se maintenaient auparavant n'y arrivent plus comme Steven Spielberg ou Ridley Scott par exemple. Ces plateformes peuvent prendre des risques tandis que les financements des instances se font de plus en plus rares.

- **Hypothèse 6 :**

Les plateformes et la salle peuvent cohabiter, à condition de trouver un certain équilibre.

- **Hypothèse 7 :**

Les plateformes n'amènent pas de nouveaux publics, elle facilite juste l'accessibilité de certains films à un public déjà converti.

Ces différentes hypothèses seront donc bien évidemment vérifiées tout au long de mon mémoire et de mon analyse. Pour cela, je vais également m'aider d'une enquête de terrain alliant à la fois les conséquences sur le public mais aussi sur les professionnelles. Je vais ainsi faire passer un unique questionnaire autour du cinéma d'auteur et des plateformes numériques. Ce dernier sera partagé à la fois sur les réseaux sociaux comme Twitter ou Facebook à travers des groupes de cinéphiles. Je compte aussi le partager par le biais de groupes Whatsapp. La notion du collectif est donc importante ici, je compte en cela sur une solidarité de la part

des cinéphiles pour faire passer mon questionnaire à leurs pairs. De plus, cette grille de questions s'accompagne d'entretiens plus poussés avec quelques cinéphiles aux profils différents mais d'un âge plutôt similaire. Enfin, je compte également questionner des professionnels du cinéma dont quelques producteurs comme Florence Gastaud (*Madame Claude*, sorti sur Netflix le 2 avril 2021) et Laurent Rochette (*Paris est à nous*, sorti sur Netflix le 22 février 2019), mais aussi une chercheuse spécialisée dans ces questions, Christel Taillibert (dont je mobiliserai les travaux tout au long de ce travail).

I - Un héritage culturel français attaché au cinéma d'auteur sur grand écran

A- Aux origines du cinéma d'auteur

1- La politique des auteurs, les prémices d'une nouvelle forme d'art face à un "cinéma commercial"

Pour mener à bien cette enquête et pour pouvoir répondre à nos questions, il faut commencer par définir précisément ce qu'est le « cinéma d'auteur » et comment il s'est implanté progressivement en France. Le cinéma d'auteur peut être considéré comme une invention française. En effet, cette expression est née en France en 1950 à l'initiative des critiques de la Nouvelle Vague comme François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard ou encore Claude Chabrol.

L'élément précurseur de la naissance de ce nouveau genre cinématographique est l'avènement et le développement de la critique cinématographique. Les critiques cinémas trouvent leur naissance en même temps que la naissance d'une certaine cinéphilie qui se développe peu à peu. La critique de départ repose sur une envie d'écrire sur les films que l'on a vu, mais elle n'est pas encore développée ou professionnelle car le cinéma n'était pas considéré comme un art légitime au même titre que le théâtre. Le basculement s'effectue dans les débuts du XXe siècle avec l'apparition de plusieurs revues spécialisées comme *Le Temps*, *L'Écran français* ou encore *La Revue du cinéma* fondée en 1929 par Jean George Auriol. La critique cinématographique voit quelques critiques réputés – aussi appelés les "jeunes turcs" – se faire un nom comme André Bazin ou encore Georges Sadoul.

Mais le moment précurseur où la notion d'auteur prend peu à peu de l'importance, ce sont les débuts de la Nouvelle Vague avec quelques cinéphiles (dont André Bazin) qui vont fonder par la même occasion *Les Cahiers du cinéma* en 1951. Cette revue aura comme ligne de défense la défense des auteurs comme l'indique Jean Giraudoux, écrivain français : « Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs ».⁵ Ainsi, pour la majorité des critiques de ce moment-là, le réalisateur a une place

⁵ Critique de cinéma - Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_de_cin%C3%A9ma

centrale, c'est le véritable "auteur" d'un film. Alexandre Astruc, l'un des contributeurs à la Revue du Cinéma, initiait même le concept de "caméra-stylo", point de départ de la figure d'auteur comme élément déclencheur de la reconnaissance du cinéma comme une forme d'art à la manière de la littérature. Il participe aussi à la légitimation du discours de la "politique des auteurs".⁶

Par opposition à cette revue, on retrouve Positif qui a de son côté été fondée en 1958 par Bernard Chardère et d'autres jeunes passionnés du cinéma. L'arrivée de cette revue quelques temps après celle des Cahiers montre aussi une différenciation entre les deux lignes éditoriales. De son côté, Positif voue une appartenance à la gauche non communiste et parle essentiellement de sujets sociaux à l'inverse des Cahiers connus pour admirer des réalisateurs plutôt de droite, considérés même comme des "fascistes". Cette "guerre" des revues montre aussi les débuts d'une lutte notable de chacun pour défendre leurs auteurs fétiches à travers un certain "militantisme de revue" a tel point que les deux n'hésitent pas à s'envoyer des piques lors de certains numéros. Dans son édition numéro 10, Positif n'hésite pas à comparer André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze à de « *pauvres crétiens aveuglés par leur misérable petit esprit éclectique* » et François Truffaut de fasciste, ce qui le pousse à riposter en affirmant que « *Seul Positif détient la vérité, Positif, comme les agences de flics privés, sait tout, entend tout, voit tout. On croyait que Radar était là ? Erreur, c'était Positif ! [...] Le travail de Positif est plus proche de celui des organes corporatifs, puisqu'il s'agit essentiellement de coter le film en fonction de son standing, de sa réputation, de son degré de malédiction, en fonction surtout des opinions politiques et religieuses de gens [...] Faute d'avoir des idées, ou peut-être de savoir les exprimer, tes amis et toi, à Positif, vous vous gargarisez des mots* ». ⁷

Cette lutte entre les deux revues prouve que l'enjeu était important et montre qu'au sein même du mouvement de défense du cinéma d'auteur, il y a des visions qui s'opposent.

⁶ SERCEAU, Michel. *Ya-t-il un cinéma d'auteur ?* Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014 (généré le 08 juin 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/septentrion/6753>>. ISBN : 9782757414316. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.6753>.

⁷ CARMELO Bruno, « Les grandes batailles de la critique », 21 janvier 2012, [disponible sur : <http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18591772/?page=19>]

François Truffaut écrivait en 1954 un article paru dans les Cahiers du cinéma et qui est rapidement devenu non seulement un pamphlet célèbre en faveur de cette nouvelle forme d'art mais aussi le point de départ de la politique des auteurs⁸. Il accusera notamment le cinéma de "tradition de qualité" en raison de la grande importance portée envers le scénariste et la qualité littéraire face au metteur en scène qui est replacé au rang de simple illustrateur. Il souhaite ainsi montrer son désaccord face à la domination des scénaristes car selon lui, la véritable création revient au cinéaste, le seul metteur en scène de l'œuvre. En prenant l'exemple du cinéma américain et de son style scénaristique, notamment en vouant une admiration au cinéaste Alfred Hitchcock, François Truffaut en vient à montrer qu'en se focalisant sur le film de genre, l'essence même du cinéma américain, nous pouvons y voir et retenir des mises en scène recherchées et la signature du cinéaste, chose qui était autrefois écartée de la critique française.⁹ Ce début de revendications signe la naissance de La Nouvelle Vague, mouvement qui durera plusieurs années.

Ce mouvement rassemble des réalisateurs ayant tourné leurs premiers longs-métrages au même moment et qui considéraient un film comme une œuvre critique et esthétique. François Truffaut en faisait partie et avait toujours en tête de se rapprocher esthétiquement et scénaristiquement du cinéma américain en opposition à « l'académisme » qui régnait auparavant dans le cinéma français. C'est ainsi que le « cinéma d'auteur » fait progressivement son entrée dans le champ lexical cinématographique. Le cinéaste n'en reste pas là puisqu'il définit aussi le concept de « politique des auteurs » en 1955 dans les Cahiers du cinéma. Le tout premier exemple le plus illustratif de ce concept est lorsque François Truffaut défendait Jacques Becker, le réalisateur de *Casque d'or*, notamment critiqué pour son film *Ali Baba et les quarante voleurs*. François Truffaut est unanime et affirme : « Ali Baba eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la Politique des Auteurs que mes congénères en critique et moi-même pratiquons ». ¹⁰ En effet, le film était sévèrement critiqué et considéré comme une œuvre mineure du réalisateur

⁸ De Baecque Antoine, *Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2022.

⁹ Chaudron, Martine. « Pourquoi la catégorie « film d'auteur » s'impose-t-elle en France précisément ? », *Sociologie de l'Art*, vol. ps1112, no. 1-2, 2008, pp. 101-138.

¹⁰ ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Pour en finir avec la crise du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2012.

mais pour Truffaut c'était tout autre. La politique des auteurs vise donc à identifier des réalisateurs comme des auteurs et de véritables artistes et à les considérer comme les seuls responsables de leur(s) œuvre(s). Les adeptes de cette doctrine défendent ces cinéastes systématiquement avec ardeur en ayant à l'idée que les moindres de leurs films, même les plus médiocres, seront toujours plus intéressants que ceux d'un réalisateur quelconque. En effet, un film d'auteur se caractérise comme une œuvre qui doit être considéré comme faisant partie d'une filmographie répondant à des choix esthétiques propres à un cinéaste comme avec l'exemple d'Alfred Hitchcock. Ainsi, les adeptes de ce concept considèrent un film comme faisant partie de la ligne directrice d'un cinéaste et non pas comme un genre. De plus, ce concept s'accompagne de trois idées phares : « *faire des films personnels écrits et conçus par leur auteur, tourner des films dans une stratégie économique nouvelle de l'autoproduction et des petits budgets et prendre en compte les perfectionnements techniques (caméras légères, son direct, pellicule sensible)* ». ¹¹ Les défenseurs du cinéma d'auteur comme Chabrol ou encore Godard prônent un statut d'auteur au-dessus de tout afin qu'un "autre cinéma" puisse voir le jour face au cinéma "de studio". Ce mouvement influence d'ailleurs progressivement les cinéastes et cinéphiles du monde entier en passant par l'Allemagne et le mouvement du Nouveau Cinéma Allemand ou encore le Royaume-Uni et le Free Cinema.

Les années 50 marquent en même temps l'avancée progressive du mouvement de La Nouvelle Vague à travers le monde et la confirmation de la légitimité du cinéma d'auteur. En 1959, on note la sortie des *400 coups* de Truffaut, en 1960 c'est Godard qui marque les esprits avec *À bout de souffle*. En tout, on dénombre pas moins de 97 œuvres entre 1958 et 1962 provenant des cinéastes de La Nouvelle Vague, confirmant leur place importante au sein du secteur. Progressivement, les auteurs prennent un chemin différent, s'autonomisent et se spécialisent dans une patte artistique qui leur est propre : Jean-Luc Godard se focalise par exemple sur le cinéma expérimental, Eric Rohmer va quant à lui se concentrer sur les contes moraux et François Truffaut sur la jeunesse parisienne. Dans les années 80, on voit apparaître différents "cercles d'auteurs" décidé à perpétuer cet héritage même après la mort de François Truffaut en 1984.

¹¹ ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Pour en finir avec la crise du cinéma français, le cinéma français crève l'écran*, Neuilly, Atlande, 2012.

Le cinéma d'auteur permet donc à un cinéaste de s'imprégner des mêmes techniques ou sujets de prédilection dans l'ensemble de sa filmographie, à l'instar du réalisateur Guillermo Del Toro par exemple, que l'on connaît pour sa représentation des monstres dans ses films ou encore de Pedro Almodovar et de sa représentation des femmes et de la figure maternelle. Un film d'auteur peut aussi avoir comme vocation de s'intéresser à des sujets sociaux et humains. C'est ce qui a notamment permis à des cinéastes de prendre une voie plus ou moins engagée, on peut reprendre ici l'exemple de Pedro Almodovar, qui à travers ses films et la figure d'une ou plusieurs femmes, montre souvent leurs rapports avec les hommes. Il peut ainsi démontrer une prise de position en faveur de la gente féminine et des inégalités dont elles font les frais.

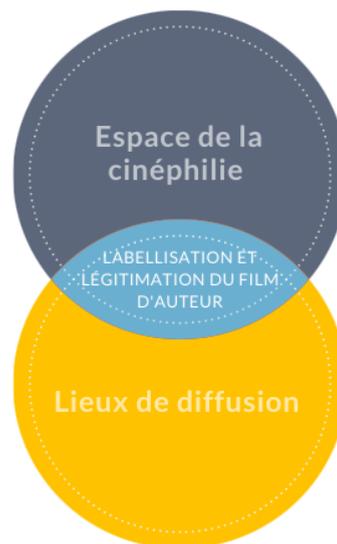
Mais le cinéma d'auteur est aussi rattaché à une forme de créativité recherchée, celle du "Septième Art"¹² (notion théorisée par l'essayiste italien Ricciotto Canudo), qui ne doit pas être assombrie par l'économie puissante du cinéma. Les auteurs cherchent donc en cela à participer à la conception d'un cinéma de la recherche et de l'art et d'essai. Il s'opposerait ainsi fermement au cinéma dit "de studio" qui empêcherait son auteur d'avoir une approche créative et singulière, car ce dernier est soumis aux conditions imposées et à la recherche de profit de la part des gros studios. Cette bipolarité de l'industrie cinématographique française – et étrangère – donne aux auteurs la possibilité de pousser la créativité et la recherche au plus loin afin de s'affirmer face au cinéma de divertissement.

La naissance des ciné-clubs a permis de son côté la naissance d'une véritable culture cinématographique basée sur l'esthétisme qui prévaut la naissance de la cinéphilie. Progressivement, on voit se dessiner dans le paysage culturel français, une acceptation et une légitimation du cinéma et du cinéma d'auteur comme une forme d'art importante.

¹²CHAUDRON Martine, « Pourquoi la catégorie « film d'auteur » s'impose-t-elle en France précisément ? », *Sociologie de l'Art*, 2008/1-2 (OPuS 11 & 12), p. 101-138. DOI : 10.3917/soart.011.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-1-page-101.htm>

2- Une brève histoire de l'origine de la cinéphilie

Nous l'avons vu plus haut, un des éléments clés à la naissance de ce que l'on a appelé la cinéphilie est lié à l'avènement de la critique professionnelle et notamment de la politique des auteurs. Cette politique des auteurs étant elle-même issue de la création et de l'entretien des ciné-clubs. Si l'on souhaite comprendre les évolutions qui touchent aujourd'hui l'essence même du cinéma d'auteur, il faut indéniablement étudié la relation entre sa cinéphilie et ses lieux de diffusion qui sont intrinsèquement liés. Auparavant, l'interdépendance de ces éléments fonctionnait ainsi : les espaces de la cinéphilie construisaient les films d'auteur et les lieux de diffusion définissaient un film d'auteur en les labellisant notamment de films art et essai. Aujourd'hui, cet effet de prescription sur un film d'auteur peut aussi être lié à sa présence sur une plateforme et sur la présence d'un "nouveau" public et donc possiblement sur la création d'une "nouvelle" cinéphilie.



Ici, une illustration de cette relation d'interdépendance

On ne peut donc pas faire l'impasse sur les éléments qui construisaient la cinéphilie dès ses débuts pour comprendre comment elle évolue aujourd'hui, tout comme les lieux où elle se construisait. Dans son sens étymologique, la cinéphilie renvoie à l'amour du cinéma. Plus généralement, lorsque l'on parle d'un cinéphile, on parle d'une personne qui a tendance à regarder beaucoup de films.

Véritablement, la cinéphilie prend son sens lorsque l'on remonte aux années 40. Terme né en 1910, il s'est pleinement illustré après la naissance de la défense du cinéma d'auteur et de la politique des auteurs avec plusieurs jeunes cinéastes décidés à faire reconnaître le cinéma – alors vu comme un divertissement – comme un art légitime. Auparavant méprisé et regardé de haut, un véritable changement s'opère avec l'arrivée des films américains et l'invention du terme cinéaste par Louis Delluc, qui vient alors de manière inédite, marquer la distinction entre le cinéma commercial et le cinéma d'auteur.

Mais si l'on veut remonter à sa définition complète, nous pouvons commencer par nous appuyer sur l'œuvre de l'historien Antoine De Baecque, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, datant de 2003. Ancien rédacteur en chef des Cahiers du cinéma, Antoine De Baecque connaît bien la cinéphilie et propose dans son livre une approche essentiellement historique en étudiant une période phare pour la cinéphilie, avec notamment l'essor des ciné-clubs et de la critique spécialisée. Selon l'auteur : « *La cinéphilie est un système d'organisation culturelle engendrant des rites de regard, de parole, d'écriture* »¹³. En somme, un cinéphile n'est pas seulement un mordu de cinéma mais c'est aussi – et surtout – un adepte de la critique cinématographique et des autres rites entourant la pratique de la cinéphilie. Il ne consomme plus seulement des films mais établit des "rites" qui deviennent des habitudes importantes pour intégrer et se reconnaître dans la sphère des cinéphiles.

L'auteur insiste : « *Isolé, un film est pauvre ; regroupé avec certains de ses frères, il gagne en épaisseur ; pris sous les feux croisés d'une « réception cinéphile... ce moment s'enfle de sens ; proposé à des gestes rituels, cet accueil est susceptible d'éclairer une manière de raconter et de comprendre l'histoire du cinéma* ».¹⁴ Sous-entendu que voir un simple film ne constitue pas une cinéphilie en soit, il faut l'accompagner d'une réception plus poussée en utilisant lesdits rituels.

¹³ DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Hachette Pluriel, 2003

¹⁴ FRÉMAUX Thierry, DE BAECQUE Antoine, « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995/2 (n° 46), p. 133-142. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-1995-2-page-133.htm>

Par ailleurs, tous les films ne sont pas facilement interprétables. Aujourd'hui, on ne peut parler de cinéphilie sans lui associer le concept d'une médiation, qui ne peut se faire seul par le seul intermédiaire du spectateur. C'est pour cela également que ces revues de cinéma que l'on connaît si bien, ont vu le jour. Auparavant, André Bazin, figure des débuts de la cinéphilie, énonçait les bases de cette médiation en mettant en place non seulement des ciné-clubs tels que « *le ciné-club de la Nouvelle Critique* » ou encore « *Objectif 49* » en 1948, mais aussi en participant à la promotion du cinéma américain en mettant en avant sa certaine singularité. Considéré alors comme un cinéma commercial, les films américains bénéficiaient d'une réputation en opposition à un cinéma français de qualité. André Bazin souhaitait ainsi de son côté, prouver que la cinéphilie ne doit pas seulement être accessible par une fine partie des spectateurs mais qu'au contraire elle doit s'étendre à un large public.¹⁵ En montrant donc que le cinéma commercial peut aussi être avant-gardiste, André Bazin s'applique à donner les outils nécessaires à la compréhension de tous les types de films et signe ainsi les débuts d'une médiation cinéphilique qui continue de se manifester aujourd'hui à travers la critique cinématographique et la persistance des ciné-clubs.

L'écriture et la discussion, en plus de la médiation, représentent aussi des éléments constitutifs de la cinéphilie. La reconnaissance de l'écriture qui a d'ailleurs été permise grâce à l'avènement des Cahiers du cinéma et de la critique. Écrire constitue aujourd'hui ce qui permet d'assurer une seconde vie et une visibilité à un film. Dans l'œuvre d'Antoine de Baecque, on lit : « *Aller au cinéma, voir des films, cela ne se comprend pas sans ce désir d'en prolonger l'expérience par la parole, la conversation, l'écriture. Chacune de ces remémorations donne au film sa vraie valeur* ». ¹⁶ Le cinéma a donc besoin d'être discuté pour exister. La discussion s'impose aussi grâce à l'instauration du "courrier des lecteurs" dans les années 20 dans plusieurs hebdomadaires comme Mon Ciné ou encore Cinémonde, et va permettre l'essor du bouche à oreille que l'on connaît bien aujourd'hui et qui constitue d'ailleurs les prémices de la parole cinéphile sur les réseaux sociaux. La discussion passe dans un premier temps par l'intermédiaire des critiques mais aussi

¹⁵ DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Hachette Pluriel, 2003

¹⁶ Ibid

à travers les débats que peuvent avoir des spectateurs après le visionnage d'un film. Elle se manifeste également lors des séances organisées par l'intermédiaire de ciné-clubs. En somme, l'ensemble de ces discussions assure une longévité aux films et la plupart deviennent même des classiques que l'on connaît aujourd'hui.

Enfin, la classe en soi et pour soi¹⁷ (selon la définition en sciences sociales), permet la survie de la cinéphilie et du groupe des cinéphiles. Les cinéphiles se reconnaissent entre eux par les rituels qui leur sont propres. Un cinéphile ne va pas seulement se limiter à aller au cinéma mais va collectionner les revues en similitude avec les films qu'il apprécie et va chercher à se documenter au maximum. En somme, les cinéphiles constituent ce que l'on a appelé en sociologie, un "groupe social", car ils possèdent des caractéristiques socialement partagées. Lors d'un entretien passé avec Christel Taillibert, maître de conférences en cinéma à l'Université de Nice et autrice de *Les nouvelles pratiques cinéphiles* (2015) ou encore de *L'économie de la cinéphilie contemporaine* (2017), cette dernière précise que pour elle le fondement de la cinéphilie provient aussi de « l'existence d'une culture partagée sur laquelle quelqu'un qui se dit cinéphile pourra communiquer avec les autres » (annexe 2, entretien 4).

Cela débouche aussi par la fréquentation des mêmes ciné-clubs selon les préférences de chacun. Ces endroits sont d'ailleurs propices à une défense particulière de films plutôt rares appréciés par ces communautés. Les ciné-clubs étant des lieux favorisant également l'éducation de futurs cinéphiles par l'intermédiaire de la valorisation du travail d'un cinéaste et des discussions qui suivent une projection. Ces échanges permettent aux cinéphiles d'analyser un film, de le regarder attentivement et d'en débattre. À ce sujet, Christel Taillibert précise qu'il faut justement différencier le système cinéphile qui est « un système de production ou l'on va produire et financer des films et qui est lié à tout un système de distribution et de diffusion selon des canaux spécifiques et de différenciation. Ça renvoie aussi à un mode de consommation qui est lié au fait de percevoir un film pas seulement comme un pur divertissement mais aussi comme un moyen d'accroître

¹⁷ Une classe en soi regroupe des individus qui ont des interactions entre eux sans conscience d'une appartenance commune tandis que la classe pour soi ont une conscience d'appartenance commune.

une culture personnelle », à des cinéphilies qui se définissent par leur large nombre et leur caractère singulier.

Institutionnellement, la cinéphilie s'est imposée en accueillant des établissements comme le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée en 1936. Mais cette culture cinéphilique s'opère tout particulièrement lors d'événements phares accueillant les cinéphiles du monde entier à l'image des festivals par exemple.

3- Les lieux de diffusion de la culture cinéophile : les festivals comme premier lieu d'exposition pour les films d'auteur

Le cinéma d'auteur entretient depuis toujours une relation presque intime avec les festivals, vecteur principal de leur reconnaissance. Par ailleurs, la montée du cinéma d'auteur en France est foncièrement liée à son arrivée au Festival de Cannes. À sa création, le Festival était principalement associé à des logiques économiques, esthétiques mais aussi diplomatiques et mettait notamment en avant des films de grands producteurs mais aussi une programmation humaniste s'inscrivant dans les efforts de paix pendant la guerre froide. Les films étaient donc choisis selon différents critères et enjeux mais toujours est-il que la manifestation portait une dimension économique prédominante où certains lobbies de producteurs avaient une influence importante.

Les événements de mai 68 conduisent toutefois à une interruption de la cérémonie officielle et surtout à un soulèvement des cinéastes de La Nouvelle Vague contre l'omniprésence des grands producteurs et d'une présence américaine importante dans l'organisation du Festival¹⁸. Ce mouvement s'est donc bâti sur une opposition au Festival pour défendre une autre approche artistique face à la censure. Les propositions défendues consistaient à se délier des pouvoirs publics et à créer ainsi une certaine indépendance. Le comité du Festival accepta alors que les contestataires puissent organiser leur propre manifestation. Ainsi, la SRF (société des réalisateurs français) voit le jour tout comme la manifestation parallèle "Cinéma

¹⁸ Olivier Thévenin (2021) Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation, *Loisir et Société / Society and Leisure*, 44:1, 37-46, DOI: 10.1080/07053436.2021.1899395

en liberté” en 1969 qui deviendra la Quinzaine des réalisateurs que l’on connaît aujourd’hui. Ainsi, la Quinzaine des réalisateurs fait désormais partie intégrante du Festival et permet à Cannes de s’ériger comme le principal marché mondial mettant en avant la diversité au cinéma mais pas que.

En effet, la particularité des films d’auteur est qu’ils bénéficient d’une sortie plus confidentielle et s’adressent à un cercle plus restreint que les films de divertissement. En effet, étant à destination d’un public plus “cinéphile”, ces films restent programmés dans peu de salles et essentiellement dans des salles parisiennes avec des horaires peu accommodants. Auparavant, ce type de sorties fonctionnait plutôt bien même si les entrées réalisées n’assuraient pas une place au top du box-office. Toutefois, c’était un rendez-vous apprécié de la sphère cinéphile.

Aujourd’hui, il est fort de constater que les films d’auteur ne font plus autant d’entrées qu’auparavant et que la plupart des distributeurs indépendants se trouvent dans une situation compliquée. Avant d’explorer ce terrain là, il semble intéressant de se concentrer sur la deuxième source de légitimation de cet art prisé par les cinéphiles, les festivals de cinéma. Les festivals permettent d’être un lieu d’exposition privilégié pour un cinéma peu engagé dans la logique du marché et dans la recherche de profit. Il existe une variété de festivals de cinéma en France, le plus connu reste le Festival de Cannes mais il y’a également le Festival du cinéma américain de Deauville, celui du film fantastique de Gérardmer, du Film Francophone d’Angoulême ou encore des festivals à thème comme celui de Reims Polar pour les films policiers ou d’Annecy pour les films d’animation. Chacun de ces festivals possède une programmation riche et accessible à tout un pan de la profession. Producteurs, distributeurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs ou encore journalistes, les festivals restent le moment privilégié et presque unique où l’ensemble du secteur se réunit. On y voit d’ailleurs des projets se concrétiser à la suite de réunions entre certains professionnels. Mais plus particulièrement, cela reste un espace d’exposition apprécié par les auteurs espérant une plus large diffusion par le biais des acquisitions permettant à leur(s) film(s) d’être diffusés à l’international. Au-delà de ça, il y a aussi une importance économique autour de ces festivals. Dans *Tribulations festivalières, Les festivals de cinéma et audiovisuel en France* de Christel Taillibert, on comprend très rapidement que ce lieu permet aux

professionnels d'échanger "financièrement" sur des projets et de permettre aux chaînes ou aux acheteurs de manière générale, d'acquérir des films et aux vendeurs, de mettre en avant leurs contenus. Ainsi, on ne retrouve plus seulement des distributeurs mais également des programmeurs qui scrutent les projets proposés par les différents festivals.

Un autre aspect positif est la possibilité pour certains films d'auteur d'être présentés sans avoir de distributeurs au préalable et de repartir en ayant été acquis lors d'un festival. En effet, lors des reprises de l'Acid Cannes 2021 au Louxor, le producteur du film *Down With The King* a présenté son film en glissant l'anecdote suivante. Lors de la présentation du film pendant le Festival du cinéma américain de Deauville 2021, ce dernier n'avait pas de distributeur alors qu'il avait en tête d'affiche Freddie Gibbs, un rappeur américain particulièrement connu et qu'il abordait une thématique plutôt atypique : celle d'un rappeur qui se trouve une passion pour la ferme. Le film repart avec le Grand Prix mais ce n'est pas tout, il finit par dégoter un "gros" distributeur pas anodin puisqu'il s'agit de Sony. Cet exemple témoigne de la possibilité pour un film d'auteur d'être mis en avant lors d'un festival et de trouver un acquéreur après un moment de recherche.

De plus, cet exemple révèle l'aspect utile et nécessaire des compétitions lors d'un festival. Il en existe certains non compétitifs mais la plupart le sont et desservent des prix selon des critères principalement orientés vers la création, moteur du cinéma d'auteur. Un festival qui dessert des prix permet une plus large reconnaissance à des films d'auteur. Selon le prix décerné et la composition du jury, la légitimité de la récompense sera différente mais permettra toutefois d'assurer une future carrière au film récompensé. En témoigne ainsi le nombre d'entrées réalisées après l'obtention d'une Palme d'Or au Festival de Cannes par exemple. Nous pouvons citer le film *Parasite* de Bong Joon-ho qui a pour sa part atteint 1,7 million d'entrées en 2019, un excellent score pour un film d'auteur et qui lui permet de devenir la Palme d'or ayant réalisé le plus d'entrées depuis 15 ans. À ce titre, le groupe Logical Pictures a réalisé un sondage en partenariat avec Odoxa autour des films et des séries. L'étude révèle ainsi que le Festival de Cannes est un moteur d'influence important quant aux choix de films regardés par les spectateurs français.

En effet, plus de quatre français sur dix sont tentés d'aller voir un film récompensé et en particulier un film lauréat de la Palme d'Or.¹⁹

Dans *Pour en finir avec la crise du cinéma français : le cinéma français crève l'écran*, Pauline Escande-Gauquié évoque trois avantages à un film présenté lors d'un festival : un avantage d'abord **symbolique** « en nourrissant l'imaginaire mythique autour du cinéma par des rituels saisissants dans leur mise en scène quasi extatique », un avantage **économique** « en donnant une renommée aux oeuvres primées sur le marché qui leur offre pour la suite un avantage concurrentiel, qui favorise les ventes du film en France comme à l'étranger », et enfin un avantage **institutionnel** permettant « d'apporter la possibilité aux pouvoirs publics de donner une visibilité à leurs engagements dans une politique culturelle ». ²⁰

Ainsi, les festivals représentent aujourd'hui le meilleur canal de diffusion pour des films peu, voire pas du tout distribués.

B-... produit d'une exception culturelle française

1- Les débuts d'une protection face à l'essor du cinéma américain

Si le cinéma voit ses entrées baisser d'année en année, il n'est pas moins protégé par la politique culturelle française. Depuis ses débuts pour faire face à la montée du cinéma américain et jusqu'à aujourd'hui, nombre de lois ont vu le jour pour garantir la pérennité et la bonne santé du cinéma français.

En 1928 déjà, le décret Herriot limitait le nombre de films exploités par an sur le territoire français à 120. Issu des accords de Paris signés le 16 septembre 1948, et qui marquaient une révision des accords Blum Reynes, la clause des accords met fin au système de quotas et autorise de suite la protection du contingentement à l'importation, qui veut dire le nombre de films fixé pour chaque pays en provenance de l'étranger. La surexposition du cinéma américain poussait le gouvernement à agir

¹⁹ Observatoire des films et des séries : Les français et le Festival de Cannes 2022 - Odoxa <http://www.odoxa.fr/wp-content/uploads/2022/05/Observatoire-des-films-et-des-series-Odoxa-pour-Logical-Pictures.pdf> (page 4)

²⁰ ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Pour en finir avec la crise du cinéma français, le cinéma français crève l'écran*, Neuilly, Atlante, 2012.

vite, notamment avec la création en 1946 du CNC (Centre National de la cinématographie), établissement qui régit cette protection du cinéma et qui aujourd'hui encore établit les principales aides et lois nécessaires au bon fonctionnement du cinéma en France. Si la peur de l'essor du soft power américain était particulièrement présente c'était dû au contexte d'une lutte et d'une peur de l'essor d'un ennemi juste après la Seconde Guerre mondiale. Tous les moyens étaient donc mis à disposition pour pérenniser une culture française face au géant américain.

Le 23 septembre 1948 marque le début d'une autre loi qui représente aujourd'hui encore, la grande réussite du parcours d'exploitation française. C'est la naissance de la **loi d'aide temporaire à l'industrie cinématographique** sous l'impulsion de Jacques Flaud, directeur du CNC de 1952 à 1959, et qui permettait à l'Etat français d'intervenir dans la défense du cinéma national en octroyant des aides généralistes ou sélectives aux professionnels du secteur. Cette loi a donné naissance à la fameuse **TSA (Taxe spéciale additionnelle au prix des places)**, autrement dit la taxe sur les billets de cinéma. Elle consiste à prélever sur une place pour n'importe quel film sortant dans les salles françaises, un montant qui viendrait alimenter ce qu'on a appelé **le Fonds de soutien**. Cette dernière permet une redistribution à destination de la production, de la distribution ou encore de l'exploitation. Ce fonds a été conçu dans le but de retirer une partie des recettes des films américains et de les réintégrer dans l'industrie cinématographique française. Ces efforts s'illustrent à travers les résultats du box-office français face aux films américains. Alors que le reste du monde est largement dominé par la prédominance des films américains, en France, l'écart entre les films français et ceux d'outre-Atlantique se ressert d'année en année. En 2021, la part des films français est de 40,8 % soit 39, 2 millions d'entrées, le meilleur niveau pour la production tricolore après 2020 et depuis 2012 contre 42,4 % de films américains (40,8 millions de billets). Le parc d'exploitation français est également très développé à l'inverse d'autres pays d'Europe. **En effet, plus de 6000 écrans sont présents sur le territoire**, ce qui permet de trouver un cinéma pas très loin de chez soi selon où l'on se trouve.

L'identité culturelle du cinéma français s'est donc fondée sur cette lutte pour sa survie contre l'hégémonie américaine et contre le manque de moyens, marquant

le fer de lance de la “bonne santé” du cinéma et plus généralement du cinéma européen. Il n’en est pas moins impacté d’année en année par de nouveaux entrants tel que la télévision qui à son arrivée dans les années 50, crée de nouvelles craintes.

2- Des lois qui se renforcent face à l’essor de la télévision

La peur de voir les entrées en salle s’effondrer et d’une “mort” du cinéma n’est pas nouvelle. Dès l’essor de la télévision dans les années 50, un basculement s’est opéré au niveau des entrées en salle, ce qui a tout de suite mis la puce à l’oreille aux professionnelles de l’industrie. « *Cinema died on the 31st september 1983 when the zapper, or the remote control was introduced into the living rooms of the world* »²¹, lisait-on dans les lignes du magazine Variety en 2003. Traduit cela veut dire : Le cinéma est mort le 31 septembre 1983 lorsque le zapper, ou la télécommande, a été introduit dans les salons du monde entier.

À la fin des années 50, la fréquentation des salles s’est en effet effondrée dû, en partie, à l’arrivée de la télévision. En France, la fréquentation passe de 450 millions d’entrées à l’après-guerre à 200 millions à la fin des années 1960 tandis qu’au Royaume-Uni on passe de près de 2 milliards de téléspectateurs à 200 millions à la fin des années 60. Cette dernière va proposer une programmation non seulement de films gratuits mais également attractifs. La situation ne s’arrange pas avec l’augmentation des prix des places par les exploitants se sentant menacés. Nous pouvons voir dans le graphique ci-dessous qu’une chute est particulièrement flagrante dès son émergence et les salles de cinéma perdent dès lors, la moitié de leur public. On remarque une deuxième phase de crise et de baisse des entrées dans les années 90, moment qui correspond à l’émergence de Canal + et de la vidéo. Même si l’on peut noter que le cinéma retrouve un peu de splendeur pendant les années 2000.

²¹ Toward a re-invention of cinéma - Variety
<https://variety.com/2003/voices/columns/toward-a-re-invention-of-cinema-1117893306/>



Fréquentation des cinémas en France de 1938 à 2018 (millions d'entrées)²²

Ainsi, le cinéma n'est plus le seul à permettre le visionnage de films et naturellement les foyers vont s'équiper de télévisions et moins aller au cinéma. Aussi, ce qu'il est important de savoir est qu'auparavant les salles de cinéma ne passaient pas que des films mais toutes sortes de programmes qu'on a aujourd'hui l'habitude de voir à la télévision. En effet, on pouvait visionner les discours de dirigeants politiques comme Winston Churchill, Hitler ou d'autres événements politiques à ce moment-là. L'avènement de la télévision a donc eu pour première conséquence de retirer des cinémas tous les types de programmes que l'on jugeait mieux de regarder chez soi.²³ Dès lors, les personnes qui avaient pour habitude de se rendre au cinéma pour se tenir informé, se sont naturellement équipées de postes de télévision et ont déserté les salles de cinéma. La perte de ces spectateurs spécifiques aux programmes dit de "flux" a été lourde et ce changement a donc poussé la France, mais aussi l'Europe, à mettre en place des systèmes d'aides très rapidement, et surtout à modifier considérablement l'économie du cinéma. Le rapport Holleaux de 1965 sur le cinéma dans le monde donne le là et demande dès lors l'intégration des chaînes de télévision comme nouvelle source de financement possible du cinéma : « *le film à spectacle est celui qui répond le mieux aux données cinématographiques nouvelles qui sont fonction du développement de la télévision*

²² LE DIBERDER Alain, « II. La consommation des images, permanences et innovations », dans : Alain Le Diberder éd., *La nouvelle économie de l'audiovisuel*. Paris, La Découverte, « Repères », 2019, p. 18-28. URL : <https://www-cairn-info.univ-eiffel.idm.oclc.org/--9782348042942-page-18.htm>

²³ Ce que le XXe siècle nous enseigne sur Netflix - Slate
<http://www.slate.fr/story/186512/tribune-XXe-siecle-histoire-cinema-television-films-series-vod-plateform-streaming-netflix>

»²⁴. On passe alors d'un système basé sur la seule prise de risque du producteur sur les films et leur sortie en salle à un système de préfinancement rendu possible par la télévision²⁵. En effet, en échange de droits d'exploitation attribués aux chaînes, ces dernières fournissent une somme en amont pour permettre la réalisation du projet.

En raison de la situation, les places des billets ont augmenté par la suite pour compenser la perte des exploitants, mais cela n'a pas favorisé la reprise de la fréquentation. Dans les années 60 toutefois, la discussion sur une nouvelle forme de financement grâce à la télévision, voit le jour. C'est donc au début des années 1970 qu'un premier jet s'impose avec des formes d'achat et de préachat de droits mais aussi de coproduction, ce qui n'est pas vu d'un bon œil par l'ensemble des professionnels de l'industrie. En effet, ils souhaitent un rapport plus égalitaire entre le cinéma et la télévision afin que cette dernière ne tue pas le cinéma. Et leurs prières sont partiellement entendues puisque les années 80 marquent aussi une libéralisation et une déréglementation de la télévision. Jack Lang, alors ministre de la Culture du gouvernement de François Mitterrand, lance en 1981 la réforme Lang qui a pour objectif de lutter contre la concentration de l'exploitation en « *prévoyant la dissolution du GIE Gaumont-Pathé et en faisant passer la dotation global pour le cinéma de 30 millions à 240 millions de francs soit 48 millions d'euros* ».²⁶

La dissolution du GIE Gaumont-Pathé n'est finalement pas actée, on passe plutôt à une séparation de la programmation. Toutefois, une nouvelle loi arrive une année après et entend bouleverser une nouvelle fois le monde de l'audiovisuel en mettant en place le principe de la liberté de la communication audiovisuelle et surtout l'abandon du monopole télévisuel de l'Etat, c'est la loi du 29 juillet 1982. Cette politique favorise la création de chaînes privées comme TF1 ou M6 et renforce leur poids économique et financier dans le monde du cinéma. Ainsi, l'autonomie et la privatisation des chaînes vont les amener à trouver de nouveaux financements, c'est pourquoi ils favorisent la publicité mais aussi se rapprochent des professionnels du cinéma où ils voient là une opportunité de diversifier leurs contenus et d'augmenter

²⁴ ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Les défis numériques du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2021.

²⁵ CRETON Laurent, « Cinéma et télévision en France : idiosyncrasies, convergences et recompositions industrielles », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 118-128. DOI : 10.3917/tm.006.0118. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-118.htm>

²⁶ ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Les défis numériques du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2021.

leurs profits. Ce que l'on constate toutefois c'est qu'ils vont s'intéresser à un terrain restreint du cinéma en privilégiant les comédies grand public ou les films avec des acteurs reconnus.

Dès lors, sous l'instabilité de cette situation, le gouvernement met tout en place pour créer une chaîne typiquement propre au cinéma, ce qui donna naissance à Canal +, encore considéré aujourd'hui comme la chaîne privée et payante dédiée majoritairement au cinéma. Née en novembre 1984 et lancée par André Rousselet, ex-directeur du cabinet du président de la République, elle symbolise une relation presque apaisée entre le cinéma et la télévision car elle s'engage dès ses débuts à investir 20 % de son chiffre d'affaires dans le cinéma et la création française en échange de quoi, elle peut diffuser plusieurs fois des films inédits qu'elle achète dans l'année. De plus, elle s'impose en la matière car elle est la seule chaîne cryptée sur abonnement à pouvoir diffuser un film un an après sa sortie en salle. Mais Canal + n'est pas la seule chaîne qui va devoir investir dans le cinéma français, en effet la loi du 30 septembre 1986 dite "la loi 86" va pousser les chaînes de télévision à investir dans la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles afin de préserver la diversité et la création. Ils doivent en effet investir une part à hauteur de plus de 3 % de leur chiffre d'affaires dans la création française. En contrepartie, ils obtiennent la possibilité d'achat ou de préachats de droits de diffusion, une situation toujours d'actualité aujourd'hui même si les investissements de la télévision se font de plus en plus bas.

Toutefois, ces possibilités d'investissement de la part de la télévision ne sont pas sans impact. Depuis les années 2000, on constate dans un premier temps une chute des films de cinéma à la télévision. Cette chute d'audience donne lieu à une baisse des montants alloués à la production cinématographique et crée naturellement une difficulté pour certains films à trouver des financements. En effet, un film vu à la télévision ne recherche pas forcément le même but qu'un film que l'on voit au cinéma. Ainsi, les chaînes de télévision vont avoir tendance à favoriser les comédies ou les grosses productions avec des têtes d'affiches, permettant de favoriser et de fédérer le plus de spectateurs possible. Les chaînes de télévisions sont aussi extrêmement attentives au succès de films en salle et vont donc avoir tendance à privilégier les financements d'œuvres qui fonctionnent le mieux. En

pensant ainsi, les créateurs et les auteurs peuvent se voir refuser des financements si leur film ne répond pas aux critères économiques avant tout recherchés par la télévision car cette dernière considère un film comme un “produit” permettant de favoriser le plus d’audience. Il en résulte une “bipolarisation de la production cinématographique française”²⁷ avec d’un côté les films à gros budget, réalisés notamment en accord avec ce que recherche la télévision, et de l’autre des films à petit budget. Les rapports entre la télévision et le cinéma restent aujourd’hui toujours conflictuels. L’apanage du cinéma serait une véritable recherche artistique par opposition à la télévision dont les programmes ne seraient pas assez recherchés et audacieux. Pour éviter toutefois les dérives des chaînes de télévision, la chronologie des médias a vu le jour afin de permettre l’exclusivité d’un film en salle pendant une certaine période et surtout de lui assurer une seconde vie par la suite. Nous allons le voir, sa mise en place a mis du temps et n’a cessé d’être débattu depuis.

3- La mise en place de la chronologie des médias

Pour éviter les dérives de la télévision française, pour protéger la salle de cinéma et pour suivre — ou non — le succès d’un film sur grand écran, la chronologie des médias s’est vue instaurée assez rapidement dans notre système audiovisuel français. La chronologie des médias correspond globalement aux règles qui définissent “l’ordre et les délais dans lesquels les diverses exploitations d’une œuvre cinématographique peuvent intervenir.” Elle contribue ainsi à la survie et à la bonne santé du cinéma en salle et occupe très tôt la place importante qu’on lui connaît aujourd’hui, à tel point qu’à chaque nouvel entrant et nouveau diffuseur, elle est remise sur le tapis. Elle trouve naissance d’abord en 1987 lors de sa première évocation par l’Union européenne, elle sera ensuite transformée en directive “télévision sans frontières” le 3 octobre 1989 pour ensuite faire l’objet d’une nouvelle directive le 30 juin 1997 lui permettant d’être fixé sur la base d’un accord entre diffuseurs et ayants droit.²⁸ En effet, il s’agissait de trouver un moyen de réguler l’économie du cinéma et notamment de régler les contentieux qu’il pourrait y avoir entre les salles de cinéma et la télévision. Comme nous l’avons vu, l’apparition de la

²⁷ CRETON Laurent, « Cinéma et télévision en France : idiosyncrasies, convergences et recompositions industrielles », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 118-128. DOI : 10.3917/tdm.006.0118. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-118.htm>
²⁸ Chronologie des médias - Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_m%C3%A9dias

télévision a bousculé les pratiques des français et déstabilisé les entrées en salle. Ce nouveau modèle de visionnage permet aussi un nouvel apport des bénéfices à redistribuer auprès des salles de cinéma, mais aussi auprès de la production cinématographique puisque aujourd'hui encore, il n'est pas faux de dire qu'une bonne partie des financements du cinéma français vient d'acteurs majeurs de la télévision.

La chronologie des médias est depuis plusieurs années façonnée et remodelée en fonction des changements au sein de l'industrie. Ainsi, le délai d'attente pour la télévision gratuite par exemple, est passé de 5 ans dans les années 80 à 20 mois en 2018, la télévision par abonnement a de son côté bénéficié d'un avancement de 15 mois à 10 mois tandis que la vidéo est passé de un an à trois mois et la vidéo à la demande par abonnement de 36 mois en 2009 à 15 mois en 2018 ([annexe 1](#))²⁹.

Depuis l'arrivée des plateformes de streaming, l'industrie du cinéma se trouve face à un nouvel obstacle. Ces dernières ont trouvé un moyen de contourner l'exclusivité en salle, alimentant les tensions et les craintes des exploitants. En 2017, Netflix présente le film *Okja* du cinéaste sud-coréen Bong Joon-ho au Festival de Cannes sans l'avoir nécessairement montré en salle et en gardant l'exclusivité pour la plateforme. Coup de tonnerre pour les professionnels du cinéma qui n'ont pas hésité à montrer leur mécontentement notamment en sifflant la projection. Colère suscitée aussi du côté des membres de la FNCF (Fédération Nationale des Cinémas Français), qui ont décidé de contester la présence des films Netflix en compétition, poussant l'administration du Festival à instaurer une nouvelle règle : pour qu'un film concourt en compétition il doit impérativement sortir en salle.³⁰

Dès lors, la chronologie des médias ne cesse d'être repensée. Du côté des professionnels, les échecs afin de parvenir à un nouvel accord qui puissent satisfaire l'ensemble des parties prenantes – donc les chaînes dites “vertueuses” comme

²⁹CHANTEPIE Philippe, PARIS Thomas, « Numérique et cinéma. Nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, 2019/5 (n° 217), p. 17-45. DOI : 10.3917/res.217.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2019-5-page-17.htm>

³⁰Cannes : tout comprendre de l'affaire Netflix - Le Figaro <https://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2017/05/17/03011-20170517ARTFIG00007-cannes-tout-comprendre-de-l-affaire-netflix.php>

Canal+, principal financeur du cinéma français, les chaînes publiques mais aussi l'ensemble des plateformes –, se multiplient.

Jusqu'ici, la chronologie telle qu'on l'a connue permettait aux chaînes payantes ayant signé un accord avec les organisations du cinéma donc Canal + ou encore OCS, de pouvoir diffuser un film huit mois après sa sortie en salle (en première exploitation). Cette fenêtre correspond à celle dite "payante". Un délai nettement plus avantageux que celui des plateformes de vidéo à la demande qui devaient attendre jusqu'à 36 mois après l'exploitation du film pour en récupérer les droits. D'autres modes d'exploitation sont également à l'œuvre comme celui de l'édition de DVD qui était de 4 mois ou celui des plateformes dites "vertueuses" qui était de 17 mois (contre 30 mois pour les plateformes "non vertueuses"). Arrive ensuite la première fenêtre gratuite, investissant au moins 3,2 % de son chiffre d'affaires dans le financement d'œuvres européennes. Enfin, vient aussi la deuxième fenêtre gratuite dont la durée est de 30 mois car ces diffuseurs n'ont pas d'engagement d'investissement dans le financement. Il existe aussi des fenêtres plus courtes lorsqu'un film a réalisé moins de 100 000 entrées après quatre semaines d'exploitation.

Toutefois, les plateformes de vidéo à la demande contribuent également au financement du cinéma français depuis un moment et ce depuis précisément l'adoption de la directive SMA (services de médias audiovisuels) en 2018 et qui impose à ces dernières de financer jusqu'à 20 % de leur chiffre d'affaires dans le cinéma français. Cela permet de régurgiter une partie de leur chiffre d'affaires, de l'injecter à la création française et ainsi de réduire les contestations nombreuses à leur présence sur le marché. Ce "bouleversement" dans le fonctionnement du financement français a donné lieu à plusieurs rendez-vous pour espérer trouver un nouvel accord sur la chronologie des médias qui puisse satisfaire l'ensemble des acteurs et correspondre aux mutations actuelles du marché. La dernière révision en vigueur correspondait d'ailleurs à fin 2018 et dont la durée de validité était de trois ans, il devenait donc urgent de trouver un nouvel accord courant 2022 et plus précisément avant la date butoir fixée au 15 février. **C'est au cours de l'élaboration de ce mémoire qu'un nouvel accord a été trouvé, nous y reviendrons dans une prochaine partie.**

Ainsi, la chronologie des médias est un élément presque intouchable au sein de l'industrie tant elle est un élément nécessaire à sa survie et à son renouvellement, de plus elle permet de maintenir le fonds de soutien et la protection des ayants droits.

C- Une cinéphilie redéfinit depuis internet

1- La critique professionnelle de ses débuts à aujourd'hui : comment cette profession s'est réinventée depuis l'avènement d'internet

Si elle est toujours autant pertinente aujourd'hui, la critique cinématographique professionnelle a connu bien des mutations depuis les débuts des premières revues, surtout avec l'arrivée du Web 2.0. Auparavant, la distinction entre critique professionnelle et critique débutante était de mise, désormais depuis internet, la frontière est floue. Un critique de cinéma est généralement un cinéophile qui a décidé d'utiliser ses longs visionnages au cinéma et d'en faire son métier. Sa profession consiste à exposer sa vision et sa lecture d'un film. Ce type de critiques était, il y a quelques années encore, réservé exclusivement à la presse écrite et aux revues les plus connues (Positif, Cahiers du cinéma, Télérama, Le monde...). Désormais, les possibilités sont nombreuses et un critique de cinéma peut aussi effectuer son travail intégralement sur internet.

La critique cinématographique est nécessaire pour le cinéma. Nous l'avons vu, discuter d'un film permet sa survie. C'est d'autant plus pertinent lorsqu'il est question d'un critique de cinéma, dont le travail est d'offrir une interprétation à un film, de déchiffrer la vision de son auteur et donc d'amener au débat face à d'autres interprétations de ce même film. Pour Jean Douchet en effet, ancien cinéaste et critique, un film se meurt tant qu'il ne déclenche pas par l'intermédiaire de la critique, un contact entre deux sensibilités : celle de l'artiste auteur et celle de l'amateur qui apprécie son œuvre.³¹

³¹ Critique de cinéma - Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_de_cin%C3%A9ma

En 1917, Louis Delluc, l'un des précurseurs de la critique de cinéma, écrit dans l'hebdomadaire *Le Film*, fondé en 1914. Il va ensuite créer deux autres revues : *Le Journal du Ciné-Club* et *Cinéa*, la balle est lancée. Jean-Georges Auriol va prendre le relais ensuite et créer en 1928, *La Revue du cinéma* à la suite de la naissance du cinéma sonore. Malgré l'échec de ces deux revues, ce premier pas permet la naissance d'autres magazines et c'est ainsi, par l'émergence de ces revues et puis ensuite de l'avènement des *Cahiers du cinéma* et de *Positif*, que des critiques ont pu peu à peu se faire connaître. La lecture de revues étant partie intégrante de la cinéphilie, les spectateurs pouvaient trouver dans ces revues, aussi bien des retours sur des films que des interviews avec des célébrités phares.

Dans les années 60, on note une accélération et une prolifération de la presse spécialisée. La création en 1962 de la Semaine internationale de la critique à Cannes, donne un véritable boost à la légitimation de cette profession, aidée par ailleurs grâce aux magazines grand public où le côté people permet de médiatiser le monde du cinéma. En 1957, c'est à la radio que la critique cinématographique va faire son entrée avec l'émission le "masque et la plume" de France Inter, qui va permettre d'engager des débats entre critiques à un moment où la télévision occupe une place de marque chez les français.

Avec l'arrivée d'Internet, le critique de cinéma a évolué. Certains préfèrent rester au format papier quand d'autres se délocalisent sur la toile. Ainsi, plusieurs revues de cinéma et sites internet se sont développés et continuent de se multiplier chaque jour. Aujourd'hui, n'importe quel individu peut s'ériger en critique, si il le souhaite. En effet, l'avènement d'internet et du web participatif ont permis à "l'amateur" d'émerger. Un amateur s'oppose par définition à un professionnel qui s'adonne à son métier. Il peut être considéré comme un débutant, donc un non expert en la matière. Grâce à internet, le critique cinéma amateur peut avoir une réelle voix pour s'exprimer et donner son avis sur des films, sans nécessairement avoir l'expérience d'un critique professionnel. La cinéphilie se déplace et ne se fait plus seulement à travers les cinémas et les revues spécialisées mais peut aussi se créer et se développer sur internet. La multitude de possibilités qu'offre un réseau internet a permis la prolifération d'autres canaux de diffusions que sont notamment les blogs par exemple et les sites spécialisés.

La création d'Allociné et de Sens Critique constitue d'ailleurs un véritable tournant dans cette cinéphilie 2.0. Allociné est créé en 1993 par Jean-David Blanc et Patrick Holzman et s'est transformé d'un service d'informations téléphoniques sur les programmes de cinéma en un site de renseignements sur les séances et sur les films de manière générale. On y trouve à la fois des articles que des interviews de talent, en plus des horaires de séances selon les cinémas. Le plus est qu'il permet aussi à la communauté de cinéphiles de s'exprimer par le biais de critiques en commentaires sous les fiches des films. Ainsi, Allociné a complètement réinventé la critique cinéma ou en tout cas lui a donné une nouvelle impulsion puisque cette activité n'est plus dédiée seulement aux professionnels, mais à tout amateur appréciant le cinéma. Pourtant, la critique professionnelle reste bien distinguée des avis des spectateurs. En effet, une distinction existe bien entre les deux, séparation qui se fait également ressentir à travers les notes que chacun peut attribuer et qui parfois son d'une différence énorme, comme le montre l'exemple ci-dessous.

PRESSE



17 critiques

SPECTATEURS



27715 notes dont 1839 critiques

Notes concernant le film *Gatsby Le Magnifique* sur le site d'Allociné

Si l'on regarde de plus près, Allociné s'est profondément modifié depuis ses débuts à tel point que désormais on y trouve des articles et critiques de films rédigés par des journalistes cinéma. La critique cinéma n'appartient plus seulement aux revues dont on avait l'habitude car aujourd'hui chacun peut devenir un critique sur internet. Allociné en était le pionnier, mais désormais on retrouve une multitude de sites spécialisés en cinéma avec la plupart du temps des amateurs rédigeant les articles. La profession n'est donc plus seulement réservée à des professionnels du journalisme mais à n'importe quel débutant voulant se lancer. On pouvait avant considérer cette profession comme inaccessible ou réserver à une petite partie de cinéphiles, mais dorénavant elle fait partie intégrante d'une culture plus large de la cinéphilie où si l'on aime le cinéma, on peut écrire dessus. On peut par exemple prendre mon cas personnel. Adeptes du cinéma, je pensais la fonction de critique

cinéma inaccessible, du moins je trouvais qu'elle était attribuée à une certaine catégorie de population. Toutefois, j'ai découvert que ce n'était pas le cas. Ayant à cœur d'écrire sur le cinéma, j'ai appris l'existence d'un site jeune et bénévole certes, mais qui permettait de s'exercer et d'accéder à certains types d'événements. J'ai donc commencé à écrire pour **Maze** alors que je n'avais aucune expérience en la matière, mais cela m'a permis de participer à des projections presse et à des festivals au même titre que les journalistes professionnelles. Encore une fois, cela prouve que la frontière entre critique professionnel et amateur s'est profondément réduite par l'intermédiaire d'internet.

maze

CINÉMA

« Belfast » – Plongée dans une jeunesse irlandaise

FARAH EL AMRAOUI 2 MARS 2022

Capture d'écran d'une partie de ma critique sur le site Maze.

Cette frontière désormais floue n'est pas en reste puisque nous allons voir que la cinéphilie et la critique professionnelle se manifestent désormais aussi sur les réseaux sociaux, donnant lieu à de nouvelles opportunités de carrière qui se créent.

2- Le pouvoir du bouche à oreille sur les réseaux sociaux

Un critique de cinéma n'est pas nécessairement détenteur d'un diplôme de journaliste. Devenir critique ne demande pas une formation spécialisée même si des études en école de journalisme peuvent être un plus. Toutefois, le critique va essentiellement rédiger des articles donc faire appel à des qualités que les journalistes possèdent principalement. C'est pourquoi on les appelle aussi des journalistes cinéma. Ils ont pour but essentiellement de donner leur avis sur un film, mais aussi et surtout, de le décortiquer en profondeur pour révéler des détails cachés qui seraient passés inaperçus auprès du public. Les critiques sont en contact

constant avec les attachés de presse en charge de la promotion d'un film, afin de mener à bien leur travail. Ils sont aussi amenés à communiquer avec le distributeur en amont de la sortie d'un film pour préparer des interviews avec les équipes du film ou d'autres opérations. En somme, toutes ces caractéristiques propres à un critique cinéma et qui se déroulaient auparavant pour le compte de magazines papiers ou de revues, sont en train de se redéfinir par l'intermédiaire des réseaux sociaux.

Les outils de communication que l'on possède aujourd'hui permettent une infinité de possibilités. Beaucoup ont compris très tôt que les maîtriser peut offrir certains avantages comme les youtubeurs par exemple, qu'on appelle aussi 'influenceurs' désormais. Pour le cinéma, c'est aussi valable. D'abord à travers des sites spécialisés comme nous l'avons vu avec Allociné ou encore Senscritique où l'expression des avis des cinéphiles a trouvé le moyen de se démocratiser, mais elle se manifeste aussi à travers Youtube. Attention, il est bien nécessaire de rappeler que le contexte sanitaire est bien évidemment différent et que cela a poussé les spectateurs à venir de moins en moins en salle.

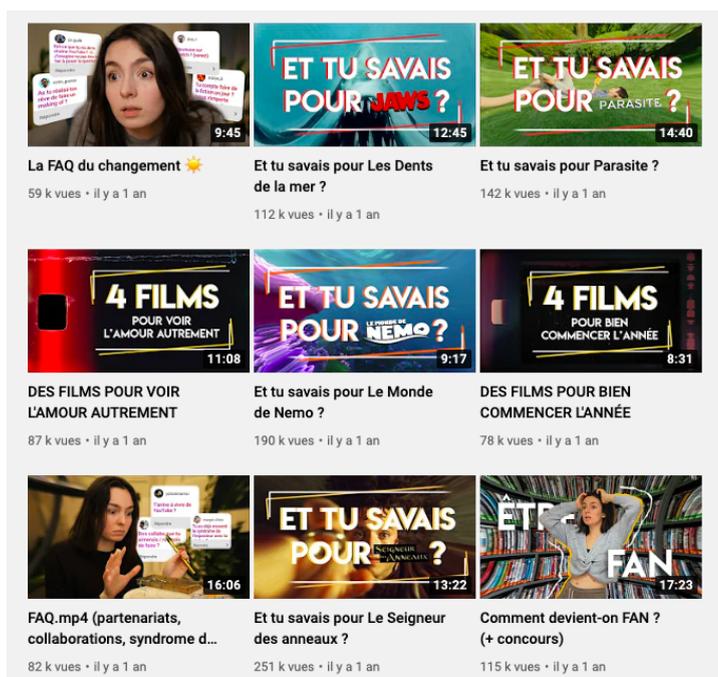
De plus, cette critique ordinaire n'est plus vraiment objective, même si l'on ne peut pas dire que les revues professionnelles l'ont été aussi. Seulement voilà, les commentaires que l'on peut trouver sur Allociné ou via un autre critique cinéma sur les réseaux sociaux, prouvent que cette parole « *brouille le souci d'objectivité* »³². En effet, ces avis émis sont entièrement assumés et exprimés en fonction des goûts et préférences de chacun. On pourrait dire que cette critique désormais libératrice, plaît au spectateur qui se reporte sur cette dernière et y voit des prescripteurs au plus proche du public, n'ayant pas forcément des connaissances cinématographiques poussées, mais animé par le goût et la qualité d'un film. À l'inverse, un avis lu dans un organe de presse est plus enclin à être neutre et pousse moins le spectateur à lui accorder sa confiance. Désormais, les espaces d'échanges que l'on peut retrouver à la fois sur des blogs, sur des sites et autre, constituent le canal privilégié et rapide pour un consommateur non adepte de la presse cinéma, de se tenir au courant de l'actualité et d'être ainsi plus ou moins au même niveau qu'un cinéophile ordinaire à

³² BOURGATTE Michaël, « Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique », Questions de communication, 2017

tel point qu'avec l'arrivée d'Internet, la place de la critique cinématographique au quotidien passe à 40 % en dix ans.³³

Allociné a donc impulsé une nouvelle dynamique... mais cette dernière s'est très largement développée d'elle-même sur les réseaux sociaux, à commencer par Youtube. Aujourd'hui, un critique cinéma peut se trouver dans une rédaction mais pas seulement, il peut aussi être freelance grâce à ses réseaux sociaux. Sur Youtube, on trouve désormais un large nombre de ce que l'on pourrait appeler des "influenceurs cinéma". Ces personnes redéfinissent ce qu'est un critique en émettant leurs avis sur certains films à travers leurs vidéos. Elles disposent également de vidéos à volet éducatif et de médiation, prenant presque la fonction habituelle d'un exploitant ou d'un médiateur culturel. Parmi les plus connus, on peut citer Le Fossoyeur de films, InThePanda, Math se fait des films, Adam Bros, Clara Runaway ou encore La Manie du Cinéma. Il existe aussi des youtubers spécialisés selon le genre d'un film tels que Captain Popcorn, fin connaisseur de l'univers Marvel et de la pop culture de manière générale, Nota Bene adepte des oeuvres historiques ou encore Demoiselles d'Horreur, spécialiste des figures féminines dans le cinéma horrifique. Si l'on s'intéresse aux créateurs plus généralistes comme Clara Runaway par exemple, on remarque que son contenu est assez divers mais reste tourné vers le cinéma. De plus, l'aspect de médiation est plus ou moins présent grâce à des concepts innovants comme "Et tu savais pour...", qui permettent d'introduire des anecdotes sur des films mythiques et de familiariser le spectateur avec un autre type de cinéma. Les youtubeurs sont en effet considérés comme des sortes de "prescripteurs", surtout pour un public plutôt jeune et peu familier avec la culture cinéphile. Ces derniers vont se lier à leurs chaînes Youtube et leur attribuer leur confiance, ce qui va leur permettre d'être tentés d'aller voir des films conseillés par ces créateurs de contenus.

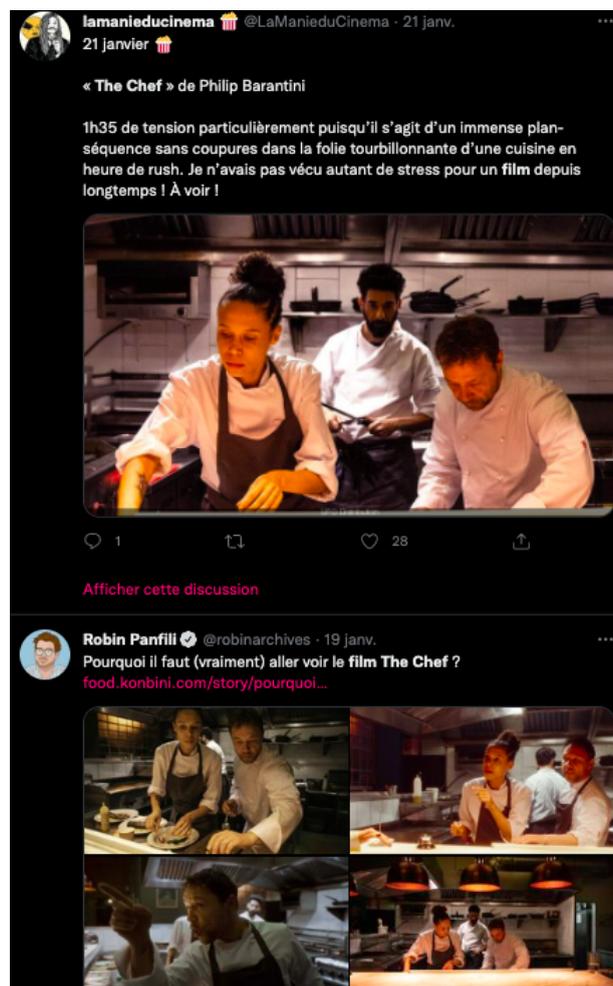
³³ JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Armand Colin, 2010.



Capture d'écran de la chaîne Youtube de Clara Runaway

L'influence de prescripteurs cinéma ne se fait pas seulement sur Youtube, mais aussi à travers les réseaux sociaux comme Twitter. En effet, nous parlons souvent des créateurs de contenus mais nous pouvons également retrouver des journalistes et des critiques cinéma qui effectuent une certaine activité d'influence sur les réseaux sociaux. Ils sont d'autant plus pertinents puisqu'ils travaillent dans la critique professionnelle et possèdent dès lors, une certaine légitimité qui peut pousser l'internaute à faire confiance à leurs posts. Ils sont particulièrement présents sur Twitter, là où le bouche à oreille est important, surtout pour les films d'auteur. En effet, la multitude de l'offre et des films disponibles aujourd'hui à la fois en salle et sur les plateformes est un piège car beaucoup tombent dans l'oubli ou passent à la trappe. Plusieurs films ne font pas les entrées escomptées dû par ailleurs à une programmation qui va de plus en plus vite et des films qui quittent les cinémas plus rapidement que prévu. Toutefois, par l'intermédiaire des youtubeurs ou encore des critiques présents sur les réseaux, certains films peuvent sortir du lot et devenir de véritables surprises pour les distributeurs. Il existe également la possibilité d'élaborer des critiques "express" à travers un tweet. Limité par 140 caractères, un critique peut dire quelques mots sur un film avant sa sortie. C'est souvent le cas après une projection presse pour donner envie aux spectateurs d'aller voir le film dès sa sortie, et c'est ce qui est arrivé pour le petit film indépendant anglais, *The Chef*, sorti le 19

janvier dernier. Réalisé par le britannique Philip Barantini, ce film n'avait pourtant pas d'acteur phare dans son casting, si ce n'est Stephen Graham, et n'était pas attendu par le grand public. Sorti dans peu de salles, le film a bénéficié d'un bouche à oreille particulièrement important sur Twitter, notamment grâce à l'avis de certains spectateurs, dont des critiques cinéma. Le principal argument mis en avant était lié à sa réalisation atypique filmant les dessous d'une cuisine d'un restaurant en plan séquence, avec une ambiance similaire à un thriller. Grâce à cet élan de participation sur Twitter, ce petit film auteuriste a pu cumulé plus de 72 800 entrées³⁴, quand en réalité rien ne le destinait à dépasser les 30 000 entrées.



Capture d'écran de tweets autour du film *The Chef* sur Twitter

Encore plus surprenant pour le film *First Cow* de Kelly Reichardt. Sorti le 27 octobre 2021 en France après avoir été présenté au Festival de Cannes en mai, le film a cumulé 105 803 entrées³⁵. Distribué par Condor Distribution, le film a bénéficié

³⁴ Résultats obtenus sur le site CBO - Box office.

³⁵ Résultats obtenus sur le site CBO - Box office.

lui aussi d'un certain bouche à oreille, plus particulièrement grâce aux tweets de son distributeur quelques temps après sa sortie.



Capture d'écran du tweet populaire provenant du compte du distributeur Alexis Mas (Condor Films).

Globalement, ce que l'on peut constater c'est que les films d'auteur bénéficiant habituellement d'une campagne de communication et de marketing assez faible, peuvent véritablement trouver un gain de spectateurs grâce à l'influence de professionnels du monde du cinéma sur les réseaux sociaux. Ce que l'on remarque c'est que le bouche à oreille peut véritablement fonctionner sur Twitter et s'imposer comme un boost certain pour les films d'auteur mis à mal ces derniers mois par la fréquentation grandissante des blockbusters.

Le métier de journaliste est encore amené à évoluer. Un des exemples les plus parlants est l'apparition depuis quelque temps de social editorial manager notamment pour la plateforme Netflix. Cette nouvelle profession, permise en partie grâce aux possibilités qu'offrent les réseaux sociaux aujourd'hui, consiste en une mise en avant de certains programmes sur les réseaux sociaux pour le compte de plateformes. Ces éditoriaux peuvent être considérés plus ou moins comme des critiques cinématographiques car leur profession s'inscrit dans la continuité, même si

elle se manifeste surtout à travers des petits posts ou des vidéos très courtes sur les réseaux sociaux.

II - L'arrivée des plateformes numériques et le bouleversement de l'industrie

A- La naissance de la SVOD

1- Les débuts de la vidéo à la demande

L'avènement des plateformes de service de vidéo à la demande s'est fait progressivement. Le cinéma avait auparavant pour habitude d'être consommé dans les salles de cinéma ou bien chez soi avec un DVD ou une cassette. Le DVD qui dominait dans les années 2000 à tel point qu'en 2007, 86% des français étaient équipés d'un lecteur DVD, est aujourd'hui de moins en moins présent, laissant la consommation en streaming prendre plus de place.

Pour comprendre l'avènement de la SVOD, il faut s'intéresser dans un premier temps d'une plateforme de vidéo à la demande (VAD). La VAD permet de diffuser des contenus vidéo numériques offerts ou vendus par les réseaux câblés ou non câblés. Elle est née de la volonté de faire face aux pratiques illégales de *Pear-to-Pear* (P2P), qui sont des réseaux construits à la fois sur une décentralisation de l'hébergement des fichiers, et dans un second temps sur la double implication des utilisateurs à la fois émetteurs et receveurs du flux.³⁶ Ainsi, la montée des pratiques illégales comme le piratage par exemple, a poussé les acteurs vers la création d'une offre légale de films à la demande afin de continuer à provoquer des bénéfices pour les auteurs, tout en contribuant à répondre à la demande des internautes, dont les pratiques culturelles se sont particulièrement développées depuis l'avènement du numérique.

Dès lors, un modèle en particulier se fait remarquer, c'est celui de la **SVOD** (Subscription video on demand = vidéo à la demande par abonnement). La SVOD a vu sa croissance triplée en quelques années et ne cesse de s'accroître depuis la crise sanitaire. Elle se développe depuis le début des années 2000 à la suite de

³⁶ BULLICH Vincent, « L'intégration de la production cinématographique aux technologies numériques de l'information et de la communication », in Bourgatte, Michaël ; Thabourey, Vincent. Le cinéma à l'heure du numérique. Pratiques et publics (dir.). Paris : MKF Editions, 2012, pp. 32-33.

l'explosion des réseaux haut débit et compose depuis 88 % du marché.³⁷ En effet, la SVOD n'est pas la seule manière de consommer du contenu vidéo à la demande. Il existe aussi le modèle **AVOD** (Advertising Video On Demand), qui se concentre sur la possibilité de profiter de contenu audiovisuel gratuitement et légalement. Dans ce cas de figure, le diffuseur n'est pas rémunéré par l'utilisateur directement. Il engendre ses principales ressources via le visionnage de publicité par des utilisateurs comme c'est le cas de la plateforme Youtube, ou en mettant à disposition un contenu entrant dans le domaine public. Un second modèle existe, celui de la **TVOD** (Transactional video on demand), autrement dit en français, la vidéo à la demande transactionnelle. Cette dernière permet aux utilisateurs de louer ou d'acheter leur contenu directement. Ainsi, l'utilisateur n'aura simplement qu'à payer le film en question puis il en disposera comme il le souhaite, indéfiniment ou non.

Dans notre cas de figure, nous allons nous concentrer exclusivement sur le modèle de la SVOD, qui prédomine le marché de l'audiovisuel actuel. L'attrance envers la SVOD vient en partie du fait qu'il est possible de choisir et de regarder un film ou une série à n'importe quel moment, à condition de disposer d'un abonnement internet. Voir du contenu à la demande est rendu possible par le streaming qui permet de lire un programme en continu. Il faut néanmoins différencier la vidéo à la demande par abonnement (VàDA) du service de vidéo à la demande unique, qui ne fonctionne pas par un abonnement par mois mais seulement par la possibilité d'acheter un contenu unique. Ce phénomène s'est vu développé au début des années 2000 avec l'essor d'internet et se voit exploser ces dernières années.³⁸ À tel point qu'au printemps 2020, près d'un internaute français sur deux avait accès à un service de VàDA au sein de son foyer (46 %), et un peu moins d'un quart (21 %), à une offre de télévision payante.

Les plateformes de SVOD ont commencé à se développer dans les années 2010 et plus particulièrement en 2014 en France. Il y avait eu des tentatives auparavant qui avaient échoué, tel était le cas de la plateforme lancée par Netciné en 1999 mais qui

³⁷ Baromètre de la vidéo à la demande en août 2021 - CNC
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/statistiques/barometre-de-la-video-a-la-demande-vad-vada-aout-2021_1551838

³⁸ La multiplication des services de vidéo à la demande par abonnement - Hadopi
https://www.hadopi.fr/sites/default/files/sites/default/files/ckeditor_files/2021_03_09_multiplication_services_video_demande_abonnement.pdf

n'a pas connu le succès souhaité. L'impact des plateformes se fait réellement ressentir en France à partir de 2014, moment où Netflix fait son entrée dans le paysage audiovisuel français. Les plateformes sont considérées comme des services **OTT** (Over the top)³⁹, signifiant qu'elles passent au-dessus des opérateurs de réseau traditionnels et proposent leur contenu directement aux utilisateurs. Ce service OTT répond à deux modèles : soit il se concentre sur une offre dédiée aux séries et aux films ou alors sur des offres de services additionnelles de plateformes comme le propose Amazon par exemple avec son service Prime Video. Les offres OTT peuvent aussi être déployées grâce à des accords de distribution qui peuvent constituer un point de passage et un facteur de développement d'abonnés.⁴⁰ Dès lors, ces offres d'OTT en SVOD connaissent une forte croissance sur le plan mondial à tel point que l'on estime les revenus des différents marchés de la VOD passés de 4,4 Mds \$ en 2017 à 23 Mds \$ (milliards) en 2023.

2- La montée des plateformes et la situation du marché aujourd'hui

Le secteur de la SVOD a connu une croissance accélérée depuis les années 2010, et génère la majeure partie du chiffre d'affaires du marché de la vidéo en France. Aujourd'hui, Netflix domine actuellement le marché en ayant près de 8 millions d'abonnés rien qu'en France, elle se situe devant Amazon Prime ou encore Disney+ et devance largement les autres plateformes. Pour l'illustrer, on remarque bien sur le classement ci-dessous que Netflix est largement dominant avec 47,7 % d'utilisateurs en août 2021, devant Prime Video (28,2 %) et Disney+ (20,7 %).

³⁹ MICHAUD Valery, « Nouvelles plateformes entre télévision et cinéma : quelles mutations en cours ? Quels impacts sur les contenus ? », *Annales des Mines*, juin 2020.

⁴⁰ CHANTEPIE Philippe, PARIS Thomas, « Numérique et cinéma. Nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, 2019/5 (n° 217), p. 17-45. DOI : 10.3917/res.217.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2019-5-page-17.htm>



Source : Vertigo - Internautes 4 ans et plus (depuis juin 2020)
Base : internautes déclarant avoir payé pour visionner des films de cinéma ou des programmes TV en V&D

Toutefois, il faut noter que l'offre s'est complexifiée pour les consommateurs depuis ses débuts et que ces derniers sont aujourd'hui confrontés à une diversification des plateformes et des contenus. En effet, certaines plateformes peuvent se tourner vers un type de contenus précis et ciblés. On constate ainsi qu'une variété de plateformes existantes, sont focalisées sur une spécialité à l'image de LaCinetek pour le cinéma d'auteur ou encore Tenk pour les documentaires. On dénombre ainsi plus d'une centaine de plateformes en France aujourd'hui selon le recensement Hadopi.

Cette situation d'hyper choix donne lieu à une sélection précise de la part des utilisateurs en fonction des contenus proposés, de la tarification ou encore de l'ergonomie de l'application. De plus, l'arrivée en puissance de nouvelles plateformes n'arrange pas la situation des consommateurs. En effet, même si Netflix exerce un monopole particulièrement important depuis plusieurs années, il va sans dire qu'elle connaît un certain ralentissement depuis l'arrivée progressive de nouveaux concurrents. Outre la présence d'Amazon Prime ou de Disney+ (qui a par ailleurs fait son entrée en 2019 en France et compte plus de 100 millions d'abonnés dans le monde), le paysage audiovisuel français compte d'autres entrants plus

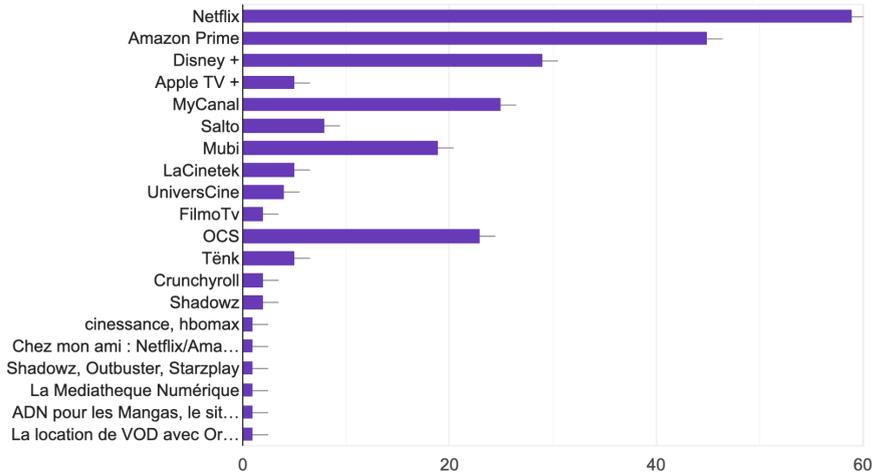
récents comme Apple TV+ ou encore Salto (né d'une initiative française entre les chaînes hertziennes France Télévisions, M6 et TF1) en 2019. Le problème qui se pose est que les utilisateurs cumulent des abonnements à ces différentes plateformes et face à cette diversité de choix, certaines vont en pâtir. C'est pourquoi les plateformes misent aujourd'hui sur l'exclusivité de leurs contenus pour attirer les consommateurs et n'hésitent pas à investir des sommes astronomiques ou à attirer des auteurs reconnus pour avoir un contenu de qualité à l'image du contrat signé entre le cinéaste Spike Lee et Netflix ou encore le prochain long-métrage de Martin Scorsese, *Killers of the Flower Moon* qui arrivera sur Apple TV+ en novembre 2022.

Aussi, la fragmentation de l'offre pousse aujourd'hui le consommateur à opter pour le multi-abonnement, on notera ainsi qu'entre 2018 et 2019, on est passé de 16 à 22 % de consommateurs ayant souscrit à au moins trois abonnements.⁴¹ Fort est de constater que parmi les répondants à mon enquête sur les plateformes numériques et le cinéma d'auteur, presque l'ensemble des répondants possèdent au moins un abonnement à une plateforme. On note aussi une prédominance des personnes ayant deux (15 personnes sur 61) ou encore six abonnements (12 personnes). Par ailleurs, nous pouvons également constater que Netflix revient dans presque toutes les réponses, confirmant son statut de dominant dans un marché de plus en plus fragmenté.

⁴¹ WIART Louis, « La télévision en ligne et la vidéo à la demande sous l'emprise de la force », *Nectart*, 2021/1 (N° 12), p. 154-162. DOI : 10.3917/nect.012.0154. URL : <https://www.cairn.info/revue-nectart-2021-1-page-154.htm>

Si oui, la/lesquelles ?

66 réponses



Extrait des réponses à la question “Si oui, la/lesquelles?” concernant les plateformes que possèdent les répondants. Question issue de mon questionnaire diffusé en février dernier.

Comme nous avons commencé à l'évoquer plus en haut, il est vrai qu'une certaine lassitude se fait ressentir auprès des spectateurs, qui se veulent plus sélectifs quant aux plateformes fréquentées. Ainsi, cette lassitude se fait ressentir notamment à travers le ralentissement des abonnements, qui va contraindre les acteurs du marché de l'audiovisuel à opter pour de nouvelles stratégies afin de capter de l'audience. Par exemple, on dénombre un peu plus de 221 millions d'abonnements pour le quatrième trimestre 2021 de Netflix, c'est moins que les 222 millions prévues initialement. Des chiffres qui peuvent aussi s'expliquer par la hausse des tarifs des abonnements que la plateforme a récemment mise en place.⁴² Ralentissement également présent du côté de Disney+, malgré des prix plus bas que son compère, la plateforme lancée en 2019 compte désormais 118 millions d'abonnés mais en attendait 125 millions⁴³. Malgré des programmes diversifiés, même en dépit de la pandémie, ce type de scénarios va probablement se répéter à l'avenir pour l'ensemble des plateformes car la multitude de choix sur le marché va

⁴² La croissance de Netflix ralentit - Boxoffice Pro
<https://www.boxofficepro.fr/la-croissance-de-netflix-ralentit/>

⁴³ Deux ans après son lancement, Disney voit sa croissance ralentir - Sudouest
<https://www.sudouest.fr/culture/cinema/deux-ans-apres-son-lancement-disney-voit-sa-croissance-ralentir-6904537.php#:~:text=Le%20patron%20de%20Disney%2C%20Bob,au%20moins%20125%20millions%20d'>

engranger des baisses importantes pour certaines, voire des pertes significatives pour d'autres.

Pour contrer ces effets-là, certaines optent pour des stratégies différentes. On pense ainsi au système "d'agrégation" et aux super-agrégateurs qui ont compris que pour capter le marché, il fallait s'allier en agrégeant notamment diverses offres de VOD et de télévision en ligne. Ainsi, il est possible de trouver au sein d'une offre pour une même plateforme, la possibilité d'accéder à d'autres services de VOD, à la manière du système des bouquets de chaînes de télévision. Cela peut permettre à la clientèle d'accéder à une offre attractive de contenus tout en évitant de cumuler les coûts liés à l'abonnement. On peut citer l'exemple de Canal+ qui propose une formule d'abonnement donnant accès à des plateformes comme Disney+, Netflix ou encore OCS.

Dans un second temps, nous pouvons aussi retrouver les opérateurs de télécommunication et les fournisseurs d'accès à Internet, qui depuis l'avènement des services OTT, se retrouvent relégués au rang de fournisseurs de connexion seulement. Cela les pousse à adopter de nouvelles stratégies comme l'agrégation par le biais de leurs boxes où l'accès à ces plateformes peut être proposé et compris dans leurs services. Ce système de super-agrégation permet ainsi aux plateformes concernées d'avoir un accès facilité aux différents marchés nationaux, de capter de nombreux foyers et d'avoir également une meilleure diffusion des services agrégés, même si leur déploiement peut engendrer des revenus qui ne vont pas directement se faire ressentir auprès du service qui a fait appel à ces super-agrégateurs. Cela peut aussi créer un effet de dépendance envers ces super-agrégateurs car les abonnés récupérés peuvent l'être principalement pour avoir accès aux plateformes.

La situation du marché pousse à constater qu'un ensemble d'acteurs est désormais présent à travers la sphère de la VaD, mais tous ne comportent pas le même poids économique à l'image de l'industrie cinématographique par ailleurs. Il y a à la fois de gros acteurs et d'autres plus indépendants dont les revenus sont fragiles. On peut résumer cette situation "d'oligopole à franges" comme l'explique l'auteur Philippe Bouquillon : « *Un tout petit nombre d'offreurs de grande taille, en position dominante, cohabite de manière structurelle, dans une filière industrielle*

*donnée, avec de très nombreux offreurs, de taille réduite, et au devenir incertain. Les acteurs des "franges" se spécialisent généralement dans des tâches risquées et qui supposent une grande adaptabilité ».*⁴⁴ Une situation qui se complique de plus en plus donc avec une présence multipliée de gros acteurs et qui se renforce par ailleurs à cause de la grande adaptabilité que permet la logique ATAWAD.

3- La logique ATAWAD face à la nature d'un "film de cinéma"

Avec l'apparition de ces nouveaux entrants, le secteur cinématographique a progressivement tergiversé vers une société « des écrans ». Aujourd'hui, tout le monde possède au moins un appareil numérique que ce soit un smartphone, une tablette, un ordinateur ou encore une télévision. Ces acteurs ont complètement changé les manières de produire et de consommer avec un flux permanent de contenus à disposition. Tous ces éléments ayant abouti à une logique dite « ATAWAD ».

De manière générale et pas seulement au niveau des plateformes cinéphiliques, les acteurs de la vidéo à la demande utilisent cette logique presque connue de tous, "ATAWAD" voulant dire *any time, anywhere, any device* (n'importe quand, n'importe où et sur n'importe quel appareil). Cette logique consisterait à offrir à l'utilisateur la possibilité de consommer du contenu à tout moment, n'importe où et sur n'importe quel appareil. On le voit aujourd'hui, le cinéma ne se consomme plus simplement sur grand écran mais investit nos plus petits écrans, en passant par la télévision depuis les années 50 et plus récemment à travers nos ordinateurs, tablettes ou encore nos téléphones. Lorsque l'on parle du lieu, on remarque que depuis plusieurs années, il est possible de visionner des films et des séries un peu partout où l'on est. On peut également en visionner lors de longs trajets ou lors de nos trajets pour aller au travail ou à l'école par exemple. On voit dans les transports des personnes qui consomment tout type de contenus, chose qui ne se faisait pas quelques années auparavant.

⁴⁴ BOUQUILLION Philippe, « TIC et mutation des industries de la culture », in Delavaud, Gilles (dir.). Nouveaux médias, nouveaux contenus. Paris, Apogée, 2009, p. 129.

La possibilité de voir du contenu sur n'importe quel appareil repose aussi sur les multiples points d'accès qu'offrent les services de VOD, qui mettent en oeuvre à la fois des sites internet mais aussi des applications pour que leurs produits soient visualisés n'importe où, n'importe quand et par le plus grand nombre. Cette logique s'explique aussi par le fait que posséder une connexion internet est possible presque dans tous les foyers, quand justement visionner un contenu en streaming ne demande qu'à avoir une connexion fonctionnelle. Elle s'oppose en cela à la consommation linéaire pratiquée par la télévision et qui propose à l'inverse, une délinéarisation du contenu, donc la possibilité de le voir en différé, à n'importe quel moment et plus seulement en direct.

Pourtant, lorsque l'on conçoit cette logique en parlant de films "de cinéma", on voit qu'il existe différentes visions selon les professionnels de l'industrie. Un film vu sur un petit écran n'aura en effet pas la même sensation que devant un écran de cinéma. Le son n'est pas pareil tout comme la qualité de l'image et plus globalement, ce n'est plus une activité cinéphile partagée mais une activité plus individualiste. Sans compter que le niveau d'attention d'un spectateur est réputé très réduit lorsque ce dernier regarde un contenu chez soi. À l'inverse, voir un film au cinéma pousse les individus à être particulièrement attentifs face au cadre que leur impose l'écran de cinéma. La salle est complètement sombre, les spectateurs sont entourés d'inconnus, sans compter le prix d'une place de cinéma qui n'est pas anodin. Susan Sontag, essayiste, disait déjà à propos de la télévision : « *Voir un bon film seulement à la télévision, ce n'est pas avoir vraiment vu ce film. Ce n'est pas seulement une question de dimensions de l'image [...] Les conditions d'attention de l'espace domestique sont irrespectueuses à l'égard du film. Maintenant qu'il n'y a plus de taille standard de film, les écrans domestiques peuvent être aussi grands que des murs de salle de séjour ou de chambre à coucher. Mais vous êtes toujours dans un salon ou une chambre à coucher. Pour être kidnappé, vous devez être dans une salle de cinéma, assis dans l'obscurité parmi des étrangers anonymes* »⁴⁵(traduction).

⁴⁵ The Decay of Cinema - The New York Times Magazine
<https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>

À la question posée « *Considérez-vous un film produit par Netflix comme un film de cinéma ?* » dans mon questionnaire, 30 répondants considèrent que non, tandis que 36 considèrent que oui. Malgré la prédominance de réponses positives, fort est de constater qu'un grand nombre de cinéphiles considèrent encore aujourd'hui qu'un film de télévision ou de plateforme n'est pas véritablement du cinéma. Parmi les réponses reçues à la question « *Qu'évoque pour vous un film de cinéma ?* », certains répondants évoquent la sortie au cinéma comme en témoigne la réponse d'Oscar, 19 ans : « *Un film qui me donne envie d'aller payer un ticket pour pouvoir comprendre au mieux les volontés artistiques des personnes derrière l'œuvre. Car pour moi le cinéma est fait pour être vu en salle* ». Un autre individu de 46 ans cette fois, indique que selon lui un film de cinéma est : « *Un film à voir plutôt sur grand écran, avec salle plongée dans le noir et un son adapté, pour une immersion maximum et un face à face avec soi-même* » (annexe 2). Alors que les discussions sont nombreuses sur les conséquences des plateformes sur la nature d'un film de cinéma et son visionnage, sur le plan législatif, les modifications vont vite pour introduire ces nouveaux acteurs au financement de la création française.

B- Le besoin fondamental de repenser l'industrie cinématographique

1- La directive SMA où la garantie de préserver le droit d'auteur

Repenser l'industrie cinématographique était nécessaire suite à la montée en masse des plateformes. En effet, repenser signifie également revoir le plan législatif et le mettre à jour au plus vite pour intégrer les plateformes dans le droit français. Cette intégration permet de réguler ces acteurs puissants et de ne pas les laisser en constante domination sans que cela ne profite au système audiovisuel européen, et plus particulièrement français. Jusqu'ici, la plupart de ces plateformes n'était pas installée en France, à l'instar de Netflix dont les bureaux français ont été accueillis en janvier 2020 seulement alors qu'elle opérait sur le terrain depuis plusieurs années déjà. La possibilité pour cette dernière de gérer ses activités françaises à travers son siège aux Pays-Bas lui permettait aussi de ne pas payer d'impôts et bien évidemment de ne pas dépendre du droit français. La donne a changé, maintenant qu'elle est installée en France et qu'elle y engendre des revenus massifs, la

plateforme se voit chargée de respecter un certain nombre de règles, qui étaient pourtant jusqu'ici assez floues et invisibles du côté législatif.

En 2018 pourtant, le cadre législatif s'est renforcé. On la connaissait auparavant sous la directive "Télévision sans frontières" en 1989 – qui se fondait à la fois sur la circulation des programmes européens au sein du marché intérieur et sur la fixation de quotas de diffusion de ces oeuvres sur les réseaux télévisuels –, mais la directive Services de médias audiovisuels (SMA) a bien changé depuis et intègre progressivement de nouveaux acteurs. Malgré son existence bien avant 2018, il faut dire qu'elle a pris une véritable tournure à ce moment-là, quand il était question d'intégrer de nouveaux acteurs tels que les "fournisseurs de plateformes de partage de vidéo" par exemple. Cette révision a permis de prendre en compte les plateformes de partage de vidéo, donc essentiellement les réseaux sociaux, et d'encadrer également le partage intensément rapide de vidéos et autres éléments, qui n'étaient jusqu'ici pas inscrits dans le droit français. Après une révision en 2018 donc, elle est de nouveau modifiée en 2021 afin d'encadrer pleinement, de manière juridique, les nouveaux entrants notamment dû au contexte de prolifération des plateformes de SVOD. Elle permet ainsi d'éviter les différences d'encadrement entre l'ensemble des services audiovisuels, linéaires (services de radiodiffusion télévisuels...) ou non (les services à la demande).

Internet étant toujours en constante évolution et de manière plus ou moins rapide, le cadre législatif doit s'y adapter comme il le peut. Le 22 juin 2021 donc, la directive SMA connaît une ultime étape dans sa modification. Transposée dans le droit français et active depuis le 1er juillet 2021, la version finale de cette directive permet désormais de compter les plateformes de vidéo à la demande. En effet, tous les services de média audiovisuel à la demande (SMAD), présents en France ou à l'étranger (tout en ayant leurs programmes diffusés en France dont au moins dix heures ou dix oeuvres), doivent financer et mettre en avant leurs œuvres européennes, donc réalisées dans un pays européen ou faisant appel à des professionnels européens. Ce n'est pas tout. Les plateformes de vidéo à la demande sont désormais soumises à un quota de contributions allant de 20 à 25 % de leur chiffre d'affaires vers le développement de ces œuvres européennes, avec une majorité dédiée logiquement aux œuvres françaises et donnant lieu à une

chronologie des médias plus favorable, nous y reviendrons. Malgré les débats que suscita cette directive, fort est de constater qu'elle fonctionne plutôt bien. En effet, on peut compter un certain nombre d'initiatives européennes dans les plateformes prédominantes actuellement sur le marché français. En ce qui concerne Netflix, cela se manifeste à travers des films ou des séries françaises et récurrentes, on peut notamment citer la série *Lupin* de George Kay et avec Omar Sy, qui avait plutôt bien marché à l'international, ou plus récemment la série comique de Fanny Herrero, *Drôle*, qui sont deux oeuvres plutôt audacieuses. La firme mise aussi bien sur des comédies que des films d'auteur et entend développer encore plus son catalogue d'œuvres françaises avec pas moins de 25 sorties prévues pour l'année 2022 dont la suite de *Loin du périph* de Louis Leterrier ou encore le nouveau long métrage du cinéaste Romain Gavras, *Athena*.⁴⁶ Du côté de Disney+ aussi on montre les crocs avec plusieurs créations françaises côté séries dont les séries *Week-End Family* ou encore *Oussekine*, sur un autre registre. Même schéma du côté d'Amazon Prime qui investi aussi bien du côté des films (*Le bal des folles*, *Forte...*) que des séries (*Totems*, *Miskina...*). De manière générale, les nouveaux acteurs du numérique ont complètement bouleversé les habitudes du secteur de l'audiovisuel en France puisque le décret SMA n'était que la première étape d'une transition en profondeur. En effet, c'est ensuite la fameuse chronologie des médias, importante dans le monde du cinéma, qui a dû faire l'objet de modifications dans la continuité de ce que le décret SMA a enclenché.

2- La refonte inévitable de la chronologie des médias

La chronologie des médias comme nous l'avons vu précédemment porte comme but principal de réguler l'économie du cinéma pour éviter certaines dérives comme signer la fin de certains films sur grand écran par exemple. En effet, la chronologie des médias protège d'abord les salles puisqu'elle accorde une certaine exclusivité à un film sorti au cinéma, qui permettra d'apporter des bénéfices aux exploitants pendant un certain moment. Dans un second temps, elle protège aussi les bénéfices des distributeurs en permettant à un film de vivre plus longtemps en

⁴⁶ Les projets français de Netflix pour 2022 - France TV info
https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-medias/les-projets-francais-de-netflix-pour-2022_4979859.html

passant d'abord par la salle puis ensuite par sa vente en VOD, puis par la télévision payante, les plateformes de SVOD et enfin la télévision gratuite si l'on résume. Toutefois, elle a longtemps été discutée et continue d'être remise en question aujourd'hui. En effet, la France est le seul pays à fonctionner ainsi, ce qui peut rebuter parfois certains acteurs de l'industrie, mais surtout les nouveaux entrants. Si elle est mal vue par les acteurs de la SVOD par exemple, elle plaît tout particulièrement aux exploitants puisqu'elle permet d'assurer la survie des salles. Toutefois, les plateformes de SVOD prenant de plus en plus de place dans le système audiovisuel français, ce n'était qu'une question de temps avant que la chronologie des médias ne soit chamboulée. Pour de nombreux professionnels, il est important d'intégrer les plateformes, d'abord à travers la directive SMA et ensuite en leur accordant une chronologie des médias plus favorable, qui pourrait ainsi les inciter à collaborer avec le cinéma français en partageant leurs bénéfices et en ne faisant pas cavalier seul. Le dernier accord étant signé en décembre 2018, il devenait urgent d'établir un nouveau schéma avant la fin de l'arrêté d'extension (qui a duré trois ans et a été prolongé).

En effet, en plus de devenir des acteurs importants du cinéma, les plateformes peuvent aussi apporter un apport financier non négligeable grâce aux revenus conséquents qu'elles réalisent, notamment en France. Dans une étude commandée à l'IFOP par l'AFCAE (Association française des cinémas d'art et essai), on remarque que les plateformes ont bien un impact significatif sur la fréquentation en salle. Sur la base d'un échantillon de 2 000 individus – âgés de 15 ans et plus – 29 % des personnes déclarent aller « moins souvent au cinéma » depuis qu'elles sont abonnées à une offre de vidéo à la demande, et 12 % ne plus y aller du tout, avec des variations selon si l'on est un cinéphile assidu ou non.⁴⁷ Un phénomène que la crise sanitaire a bien évidemment accentué puisque la plupart ont rejoint ces plateformes au début de la crise pandémique et ne les ont plus quitté depuis. Et si l'on regarde de plus près, cette étude prouve un autre point : les films d'auteur ne sont pas le contenu privilégié des spectateurs sur les plateformes. En effet, malgré leur prestige dans les festivals, certains films du moment n'ont été

⁴⁷ Les plateformes de streaming continuent de priver de spectateurs les salles de cinéma - Le Monde https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/16/les-plates-formes-de-streaming-continuent-de-priver-de-spectateurs-les-salles-de-cinema_6126328_3246.html

visionnés que par 10 % des enquêtés tandis que la sortie “importante” de la fin de l’année 2021 pour Netflix, *The Power of the Dog* de Jane Campion, n’a été visionné que par 4 % de ces individus.

Les séries restent le contenu privilégié de ces plateformes (52 %), cela n’enlève rien au fait qu’un flux de spectateurs y est présent pour voir des films (18 % de répondants selon l’étude)⁴⁸, et qu’il est devenu urgent d’incorporer ces entrants à la chronologie des médias, non seulement afin qu’ils participent au financement de la création française mais aussi pour faire en sorte d’avoir des retombées et de toucher le public qui s’y trouve et qui a déserté les salles obscures.

Par extension au décret SMA de décembre 2020, les professionnels du cinéma français s’étaient entendus sur un délai de six mois afin de trouver une nouvelle chronologie des médias qui puisse convenir à l’ensemble des acteurs. Ce délai a ensuite été raccourci pour idéalement aboutir à un premier jet d’ici mars. Il n’a évidemment pas été possible de respecter ces délais puisqu’intégrer les plateformes dans les négociations, n’était pas une simple affaire. Pourtant, aboutir à une chronologie des médias qui puisse satisfaire l’ensemble des acteurs était le point clé de l’entrée en vigueur de la directive SMA. Pour que la directive soit active, il fallait qu’un accord soit trouvé rapidement et ce avant le 10 février 2022, date d’expiration de l’arrêté d’extension de l’accord précédent. C’est finalement le 24 janvier que l’industrie est secouée avec la signature au Ministère de la Culture d’un nouvel accord permettant de réduire à 6 mois la fenêtre de diffusion d’acteurs ayant signé des accords avec le cinéma français, donc Canal + en l’occurrence. L’exposition en salle reste quant à elle toujours de 4 mois mais la spécificité est que désormais les SMAD sont aussi intégrés à cette nouvelle mouture. Ainsi, les plateformes qui devaient auparavant attendre 36 mois avant de diffuser un film après sa sortie en salle, peuvent désormais le faire à partir de 6 mois, s’il y’a un accord avec le cinéma français similaire à celui de Canal +, à partir de 15 mois si la plateforme respecte la législation française avec un accord moins conséquent que le premier, ce que Netflix a récemment réalisé par ailleurs en s’engageant à investir 40

⁴⁸ Etude sur les films et les séries sur les plateformes de streaming - AFCAE/IFOP
http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/etude_ifop_afcae_cannes_mai2022.pdf#overlay-context=actualites/1200287/enquete-exclusive-afcaeifop

millions d'euros dans la création française.⁴⁹ La dernière fenêtre concerne donc les plateformes sans accord qui doivent désormais attendre 17 mois.⁵⁰

Et si la chronologie des médias continue malgré tout de susciter des débats, c'est parce qu'elle fait face à une situation particulière : la baisse de la fréquentation des salles de cinéma et plus particulièrement des films d'auteur...

3- La chute de la fréquentation des films d'auteur en salle et la prédominance des blockbusters

Autre constat : ces deux dernières années la fréquentation des cinémas se fait de plus en plus morose. Plusieurs facteurs sont en cause outre l'apparition des plateformes de SVOD, la pandémie du COVID 19 et le vieillissement de la population ont été un véritable coup dur pour les salles de cinéma. Pourtant, la fréquentation des salles avait atteint un très haut niveau en 2019 avec 213 millions d'entrées contre 96 millions en 2021 (-55 %)⁵¹. Alors qu'est-il arrivé ?

Intrinsèquement lié à la notion de rendez-vous, le cinéma n'en est plus un. Il était auparavant également un produit phare de la télévision aidé en cela par une offre de films pléthorique. Désormais, ces films et plus particulièrement les films d'auteur occupent moins de place sur nos chaînes hertziennes. Dans l'objectif de faire de l'audience dans une situation où elles sont particulièrement concurrencées par les plateformes, les chaînes de télévision n'ont plus à cœur d'enseigner la cinéphilie, mais de faire de l'audience. En raison de cela, le programme cinéphilique particulièrement présent il y a quelques années, a été progressivement remplacé par des films essentiellement grand public et notamment par des comédies. Denis Girolami et Nils Hadrien déclaraient dans *Le livre noir du cinéma français*, « Depuis qu'elle finance le cinéma, la télévision est parvenue à lui imposer ses goûts, ses codes et à exiger de lui une grande prudence ». Les relations entre le cinéma

⁴⁹ Le cinéma français officialise l'accord avec Netflix - Boxoffice Pro
<https://www.boxofficepro.fr/le-cinema-francais-officialise-laccord-avec-netflix/>

⁵⁰ Les détails de la nouvelle chronologie des médias - Boxoffice Pro
<https://www.boxofficepro.fr/les-detaills-de-la-nouvelle-chronologie-des-medias/>

⁵¹ Les salles de cinéma ont accueilli 96 millions de spectateurs en 2021 - Le Monde
https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/12/30/les-salles-de-cinema-ont-accueilli-96-millions-de-spectateurs-en-2021_6107695_3234.html

français et la télévision ont toujours été tumultueuses. En effet, en 1987 déjà, Bertrand Tavernier président de la SRF a écrit dans une lettre à Jack Lang, ministre de la Culture de l'époque, afin de dénoncer la « dictature des diffuseurs » et d'accuser l'Etat de ne pas agir assez sévèrement envers la télévision pour les pousser à respecter leurs engagements.

Outre la focalisation sur certains titres, majoritairement des blockbusters, depuis la réouverture des salles en mai 2021, la plupart des spectateurs habituels n'ont pas retrouvé le chemin de la salle et cela se fait ressentir en particulier sur des titres plus confidentiels comme les films d'auteur. La réussite ou l'échec d'un film est devenu si imprévisible qu'il est devenu difficile aujourd'hui pour les distributeurs de se positionner. D'autant plus qu'il faut rappeler que l'achat des films fonctionnent sur un préfinancement donc sur scénario comme le déclarait Richard Patry, président de la FNCF (La Fédération Nationale des Cinémas Français) lors d'une table ronde au Festival Plurielles 2021 : « *On est dans un modèle de préfinancement et donc d'une certaine façon, le public arrive très tard dans cette boucle, il arrive au moment où le film sort en salle et crée le désir* ». Ainsi, il n'est même plus possible de savoir concrètement ce qui pourrait fonctionner aujourd'hui tant certains "gros" films se vautrent également ou ne font pas les résultats attendus initialement, en témoigne le score "décevant" de *Matrix Résurrections* par exemple.

En 2021, certains titres se sont démarqués et ont fait des résultats similaires à l'avant pandémie tels que *Mourir peut attendre* avec plus de quatre millions d'entrées mais la plus grosse performance revient à *Spider-Man No Way Home* avec plus de sept millions d'entrées. Parmi les titres français, certains ont réussi à dépasser les deux millions d'entrées comme *Kaamelott*, *Les Tuche 4* ou encore *Bac Nord*. Toutefois, lorsque l'on regarde de plus près, les films d'auteur peinent à dépasser les 40 000 entrées, outre certaines surprises inattendues comme celle d'*Illusions Perdues* avec 983 694 entrées⁵². Même la Palme d'Or cannoise initialement moteur d'un gain de spectateurs pour le film en question – c'est-à-dire *Titane* de Julia Ducournau en 2021 – n'a pas apporté les résultats escomptés. Il faut dire que les films d'auteur au cinéma plaisent surtout à une certaine catégorie de

⁵² CBO Box-office

spectateurs plutôt vieillissante, qui n'a pas regagné le chemin de la salle depuis l'arrivée de la pandémie. De l'autre, la mise en place du passe sanitaire a particulièrement freiné les habitudes de certains français qui se sont retrouvés à perdre le réflexe d'aller au cinéma et y vont par conséquent de moins en moins. Enfin, le prix d'une place de cinéma peut aussi être un point freinant. Avec une hausse des prix de plus en plus fréquente, des choix s'établissent au sein des ménages et les sorties culturelles en pâtissent, dont le cinéma où le prix d'une place peut dépasser les 10 euros en tarif normal. Logiquement, cela pousse certaines familles à privilégier une sortie au cinéma pour aller voir une production hollywoodienne favorable au cadre qu'offre une salle de cinéma à l'inverse d'un film d'auteur qui aura un effet moins spectaculaire. Dans une étude publiée par Vertigo à la rentrée 2021 sur un échantillon de 1 500 personnes allant au cinéma sur les sept derniers jours (dont 1 000 personnes déclarant y aller au moins une fois par an), on note que 26,9 % d'entre eux trouvent que le ticket de cinéma est trop cher.⁵³ Toutefois cette période était aussi marquée par la présence du masque obligatoire, ce qui constituait un frein pour 33,1 % des premiers répondants et 41,2 % pour les seconds.

Par ailleurs, en plus de ces facteurs à la fois covidesque et en même temps structurelle, il faut noter que "l'embouteillage" de films n'a pas arrangé les choses. En effet, dès la réouverture des salles, beaucoup de films ont dû sortir précipitamment donnant lieu à plusieurs films dans une même semaine, dont certains qui ne restaient pas longtemps à l'affiche. Forcément, des choix ont dû s'établir de nouveau favorisant les grosses productions pendant que les plus petits films d'auteur en pâtissent. D'autres encore ont dû se rabattre sur la sortie en SVOD malgré que le film ait été pensé pour la salle, c'est le cas par exemple de *Madame Claude* réalisé par Sylvie Verheyde et sorti sur Netflix le 2 avril 2021. Florence Gastaud, sa productrice explique : « *Netflix a montré qu'ils étaient intéressés pour l'avoir en première fenêtre et au début c'était encore une ambiance solidaire avec les salles donc on a refusé puis est venu le deuxième confinement qui a causé une certaine incertitude dû aux trop nombreux films... De notre côté, on s'est dit de tenter cette sortie sur la plateforme de SVOD* » (annexe 3, entretien 5).

⁵³ Vertigo s'intéresse aux "raisons pour expliquer la baisse de fréquentation" dans les salles - Le Film Français https://www.lefilmfrancais.com/index.148php?option=com_papyrus&view=article&id=154055

L'arrivée des plateformes de SVOD a bien évidemment accéléré la chute des entrées en salle puisque ces dernières poussent les consommateurs à visionner leurs contenus essentiellement chez soi, ce qui peut de nouveau accélérer la perte de l'habitude d'aller au cinéma. À cela s'ajoute aussi le confort du visionnage qui peut ne pas être le même selon ses préférences. Bien que les salles de cinéma françaises ont le luxe d'être particulièrement bien entretenues, fort est de constater qu'une partie des spectateurs préfèrent plutôt visionner des films chez soi. Cette préférence est renforcée par la grande liberté qui s'offre au consommateur d'une plateforme de SVOD (notamment la liberté d'arrêter un film et de le reprendre dès qu'il le souhaite), ce qui peut soit dit en passant détériorer sa concentration à l'inverse d'une salle de cinéma où ce dernier est "contraint" d'être concentrer pendant toute la durée du film. Ainsi, malgré le confort d'une salle de cinéma (écran géant, qualité du son, cadre silencieux..), beaucoup ont préféré l'abandonner au profit d'un visionnage plus libre chez soi.

Ainsi, le cinéma n'est pas le seul à s'être considérablement modifié, son public aussi. Désormais voir le film de son choix à la maison n'a jamais été aussi facile à l'inverse d'il y'a quelques années encore où l'on était contraint de suivre le programme diffusé sur les chaînes de télévision. Maintenant, un français sur ... dispose d'un abonnement de SVOD et peut regarder le contenu qu'il souhaite, au détriment des salles de cinéma qui en souffrent. Au-delà aussi de l'effet lié à ces plateformes, la pandémie de COVID 19 a accentué ces mutations.

En plus d'un impact sur la fréquentation, les plateformes peuvent représenter un atout pour la démocratisation culturelle. Pourtant, la médiation que l'on retrouve dans les salles de cinéma est difficilement transposable virtuellement et peut ne peut avoir un effet probant si elle n'est pas assez travaillée.

C- Des formes de visionnages redéfinies depuis la SVOD ?

1- Quand le cinéma d'auteur se démocratise

Lorsque l'on parle de démocratisation, et plus particulièrement de démocratisation culturelle, on se réfère à la définition simple qui voudrait que l'on rende accessible au plus grand nombre, la culture qui est majoritairement l'apanage des classes dominantes. Il faut dire que ces dernières années, cette volonté politique était aussi au cœur des discussions avec notamment la mise en place du pass Culture par le gouvernement d'Emmanuel Macron en 2019. Mais concernant le cinéma d'auteur, l'initiative de le rendre accessible au plus grand nombre, s'est faite presque automatiquement, sans compter l'intérêt grandissant de ces plateformes pour ce genre et ses cinéastes de renom.

Le cinéma d'auteur n'a jamais vraiment été "inaccessible" mais il constituait un rendez-vous qui devait s'imposer. En effet, ces films-là ne sont pas particulièrement programmés dans plusieurs salles, à l'inverse des films grand public. N'attirant que principalement des cinéphiles de niche, les films d'auteur sont programmés dans des salles plus confidentielles et la plupart du temps dans des salles parisiennes ce qui ne facilitait – et ne facilite pas encore aujourd'hui – son visionnage et son accès au plus grand nombre. Il fallait aussi se rendre disponible aux horaires à laquelle passait un certain film car en plus d'être programmé sur peu de cinémas, il l'est aussi sur peu de séances et sur quelques créneaux seulement, parfois même à des horaires non accommodants. Malgré cela, ces films restaient regardés par le même public habituel, des cinéphiles déjà initiés à cette forme d'art. Pourtant, il est nécessaire que les spectateurs au cinéma se renouvellent mais le manque d'accessibilité du cinéma d'auteur ne facilite pas la tâche car il peine à attirer un public plutôt jeune.

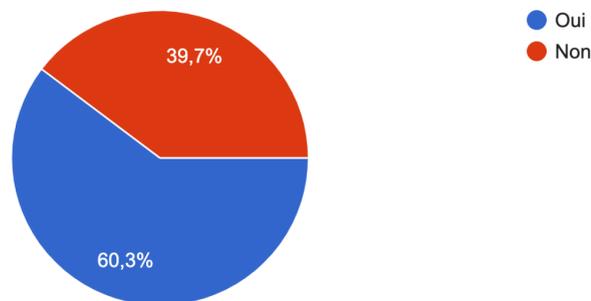
Dire que les plateformes numériques ont démocratisé le cinéma d'auteur n'est pas complètement vrai mais ce n'est pas complètement faux non plus. En effet, ces dernières ont participé ces dernières années à une plus grande accessibilité de l'œuvre sur internet, partout où l'on se trouve et qu'importe la situation. On se souvient ainsi du partenariat signé entre MK2 et Netflix en pleine période de Covid, ce qui a permis d'inclure la filmographie d'auteurs comme François Truffaut ou encore Jacques Demy au catalogue de la plateforme, ce fut inédit. Sachant aussi que les plateformes étaient les grandes "gagnantes" de la pandémie avec un

nombre grandissant d'abonnés, elles pouvaient ainsi offrir une vitrine de marque à des films d'auteur peu accessibles et fragilisés.

Il est intéressant de voir que pourtant, sur le questionnaire sur lequel ce mémoire s'appuie, 27 répondants n'estiment pas avoir fait des découvertes sur ces plateformes contre 41 réponses positives. Le même schéma se dessine pour la question "Considérez vous que les plateformes ont eu un impact sur votre cinéphilie ?", avec 23 réponses négatives contre 47 positives.

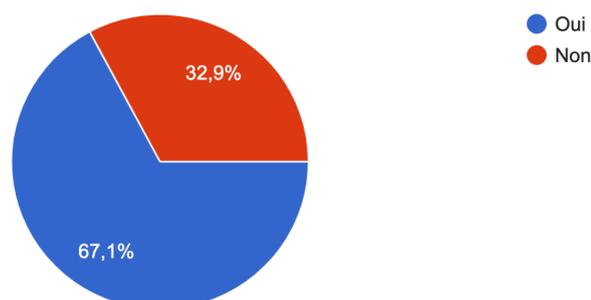
Avez-vous fait des découvertes sur ces plateformes, de films ou d'auteurs que vous ne connaissiez pas auparavant ?

68 réponses



Considérez vous que les plateformes ont eu un impact sur votre cinéphilie ?

70 réponses



Deux extraits de mon questionnaire sur les plateformes numériques et le cinéma d'auteur.

Même si la majorité des réponses était positive, il nous a donc semblé intéressant d'interroger trois répondants ayant répondu négativement à la question afin de connaître leurs raisons. Au cours de mon enquête, nous avons pu nous entretenir avec trois individus, tous masculins et âgés d'une vingtaine d'années, car

n'ayant pas eu de retours positifs de jeunes femmes. Globalement, le même constat revient : leur cinéphilie ne s'est pas créée sur une plateforme. Découvrir des films d'auteur sur les plateformes n'est pas un point marquant pour des cinéphiles déjà aguerris. En effet, mises à part quelques découvertes, on ne peut pas considérer qu'elles aient particulièrement renforcé leur cinéphilie.

Interrogé lors d'un premier entretien ([annexe 3 entretien 1](#)), Ryad semble mitigé sur la question : « *Je pense que les plateformes n'ont pas eu d'impact sur ma cinéphilie, à part peut-être pour les films originaux. Hormis cela, je pense que j'aurais eu exactement la même cinéphilie avec ou sans Netflix [...] Pour moi, ça ne m'a pas aidé à découvrir des films mais plutôt à en voir, c'est plus un outil [...] Mais l'avantage des plateformes est que ça peut toucher un autre type de public. J'ai quelques amis non cinéphiles par exemple, et quand j'apprécie un film qui est présent sur Netflix je peux leur conseiller car je sais qu'ils pourront aller le voir. Car quand je conseille un film qui n'est pas sur une plateforme, ils ne vont pas aller le voir car ils ne le téléchargeront pas et puis c'est rare qu'ils partent au cinéma pour voir un film en particulier. Donc pour moi en tant que cinéphile qui a l'habitude du grand écran, je ne suis pas trop impacté par les plateformes, mais je pense qu'elles peuvent aider le grand public et notamment ceux qui ne regardent pas beaucoup de films, à voir des oeuvres qu'ils n'auraient pas vu autrement ».*

Adrien, un autre jeune cinéphile, partage un constat similaire : « *Je ne me souviens plus exactement de l'énoncé de cette question, si c'était savoir si j'avais fait des découvertes de films d'auteur sur les plateformes, la réponse est non parce que je m'y étais intéressé avant leur arrivée. Mais quand une production d'un réalisateur célèbre arrive sur Netflix, comme De l'autre côté du vent (2018) d'Orson Welles (que je n'ai pas vu, c'est juste pour l'exemple), la communication qu'il y a eu autour a suffi à la faire connaître »* ([annexe 3 entretien 2](#)).

Mais il ne manque pas d'ajouter une note positive, notamment en reconnaissant que ça a pu l'aider à accentuer sa cinéphilie, pas seulement par le biais des plateformes de SVOD mais aussi grâce au paiement à l'acte, surtout durant la période de confinement : « *Le plus notable est que j'achète des films sur Apple TV depuis deux ans, en plus des supports physiques (DVD-Blu-Ray) que*

j'achète toujours. Et le confinement a fait que comme tout le monde, j'ai consommé plus de streaming (et les plateformes ont été une solution pour pallier la fermeture des cinémas). Par contre je suis assez vite arrivé à la fin de ce que les plateformes avaient à me proposer et je me suis tourné vers la location de films à l'unité, notamment via LaCinetek (ou les services VOD de Canal+ ou d'Apple). Pour être plus précis aussi, j'effectue une rotation entre les services de streaming (un par mois en général), pour rattraper les dernières sorties d'une traite et éviter de gaspiller de l'argent avec plusieurs abonnements actifs simultanément. Par contre les productions de ces plateformes restent toujours annexes au cinéma classique pour moi, ni en dessus ni en dessous, mais différent. Comme The Irishman (2019) de Scorsese, qui était excellent et une vraie production (d'auteur si on en revient à la définition = un réalisateur libre dans sa création), mais la technologie de De-Aging⁵⁴ semblait en décalage avec l'histoire et sa réalisation. Je ne sais pas si c'était une volonté de Netflix mais ça en fait une production qui n'est ni un film de cinéma ni une production paresseuse de plate-forme comme Netflix ».

De son côté, Oscar partage un autre sentiment : « *J'ai un rapport assez particulier à la plateforme car je trouve qu'il manque un certain rapport au film pour vraiment le voir et pas seulement pour le consommer. Ce qui me dérange est le fait que les plateformes sortent uniquement leurs films sur les produits électroniques et non en salle. D'un autre côté, je considère des plateformes comme Mubi ou Tënk (pour les documentaires), très utiles à la cinéphilie car elles permettent de voir des films qu'on aurait jamais pu voir en salle ou acheter en DVD* » ([annexe 3 entretien 3](#)).

Au global, on pourrait dire que les plateformes ne servent pas véritablement à créer des cinéphiles mais plutôt à les consolider dans leurs activités, en devenant une activité d'extension à la salle de cinéma. Les cinéphiles déjà aguerris peuvent donc se diriger vers les plateformes qui les correspondent à la manière de nos trois répondants, où certains utilisent plutôt Netflix et d'autres préfèrent Mubi ou des plateformes plus spécialisées. Ils savent aussi vers quels films ils veulent se tourner, ce qui facilite la recherche. À l'inverse, les plateformes ne s'érigent pas vraiment comme des incitateurs à la cinéphilie, l'éditorialisation n'est pas vraiment poussée tandis que la médiation est presque inexistante, comme nous allons le voir. Ainsi, ce

⁵⁴ Technologie permettant de rajeunir ou à l'inverse de vieillir un personnage à l'écran.

n'est pas vraiment propice à créer une certaine curiosité mais plutôt à être un outil pour voir les films que l'on a déjà en visuel.

2- ... mais manque de médiation en ligne

Depuis qu'il existe, le cinéma et plus précisément le cinéma d'auteur est lié intrinsèquement à la notion de médiation. En effet, pour être apprécié pleinement, un film d'auteur doit la plupart du temps être accompagné. Si l'on s'appuie sur le livre de Christel Taillibert, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, la médiation cinéphile repose sur plusieurs leviers⁵⁵. Au-delà de permettre un accès de l'œuvre à des publics "empêchés" pour des raisons de handicap, de lieu de vie, de moyens financiers ou encore face à une barrière symbolique, la médiation peut aussi combler les handicaps dont souffrent certaines œuvres artistiques. En effet, les films qui n'entrent pas dans une dimension populaire, notamment les films d'auteur, souffrent d'un plan de sortie réduit dans des réseaux de diffusion plus confidentiel, comme les salles art et essai, et souffrent aussi d'une période d'exposition particulièrement réduite dû au grand nombre de films à sortir en salle. En effet, la diversité de l'exposition française repose sur la coexistence de grandes productions hollywoodiennes face à des films français, mais aussi des œuvres venues d'horizons différents et méconnues du grand public, ce qui donne lieu à une concentration du public sur un petit nombre de titres.

De plus, la dimension historisante de la médiation est également prédominante, dans le but de préserver des œuvres de patrimoine dont la distribution en salle est quasiment inexistante dû au nombre de nouvelles sorties. Christel Taillibert l'évoque ainsi : « *La médiation s'offre alors comme un moyen de créer des circulations entre les productions récentes et du passé, d'établir un dialogue entre les œuvres de différentes époques, afin de mieux comprendre les enjeux esthétiques des productions contemporaines* ». ⁵⁶ Enfin, toujours selon son livre, la médiation sert aussi de matériel éducatif dans le sens où étudier l'image cinématographique d'un film et son aspect visuel, permettrait de percevoir les

⁵⁵ TAILLIBERT Christel, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, L'Harmattan, 2020.

⁵⁶ Ibid

différents discours et messages derrière la réalisation d'un cinéaste. L'autrice le détaille donc comme ceci : « *La médiation appliquée au cinéma et à toutes les formes d'images animées en circulation constitue donc, aussi, une façon de porter un projet de société, pas simplement par le biais du documentaire et de sa capacité à embrasser une problématique sociétale, mais aussi, et surtout, par le biais de la fiction...* ». ⁵⁷

Dans les cinémas, la médiation se manifeste à travers des séances rencontres avec l'équipe du film à l'issue desquelles des échanges sont possibles pour les spectateurs afin de poser leurs questions. De l'autre, des débats sont aussi possibles afin de permettre aux spectateurs de partager leur vision différente du film. Enfin, institutionnellement, plusieurs dispositifs sont mis en place pour inciter à la cinéphilie dès le plus jeune âge, et ainsi permettre une médiation qui s'accompagne tout au long de la vie. On peut penser ainsi aux dispositifs mis en place par l'association Passeurs d'images, qui coordonne à l'échelle nationale, des dispositifs d'éducation à l'image comme École au Cinéma ou encore Maternelle au cinéma. La médiation est donc intimement liée à la salle de cinéma, c'est pourquoi il est difficile de la transposer sur les plateformes numériques, même si certaines tentent de s'y coller avec une éditorialisation poussée vers l'éducation des masses. On peut penser à Mubi mais surtout à la Cinetek qui permet à des cinéastes de proposer une liste de films en fonction de leur ligne artistique et de leurs préférences.

Malgré cela, comme nous l'avons vu précédemment, ces plateformes peinent à véritablement créer de nouveaux cinéphiles. Nous pouvons donc considérer que les efforts de médiation restent insuffisants, comme l'explique le jeune Ryad : « *Je trouve que les films ne sont pas assez mis en avant car même moi qui les regarde, je ne les vois pas du tout lorsque je me rend sur Netflix. C'est là qu'il y a un gros problème avec les plateformes, c'est au niveau de la médiation. Je trouve que c'est très bien qu'ils aient ajouté des films d'auteur mais étant donné qu'ils n'incitent pas les spectateurs à aller les voir, ça va juste permettre à ceux qui connaissent déjà ce genre de visionner les films tandis que ceux qui ne connaissent pas ne vont pas s'initier [...] Là où je trouve que les plateformes peuvent être un réel danger c'est*

⁵⁷ Ibid

pour ceux qui souhaitent se construire une cinéphilie. Lorsque l'on parle de médiation, on fait écho à une certaine curiosité afin de voir des films un peu différents. Par exemple, lorsque l'on allait au vidéo club auparavant, il y avait toujours quelqu'un pour nous guider et nous conseiller des œuvres qu'on aurait pas l'habitude de voir mais sur les plateformes ça ne fonctionne pas ainsi puisque ça fonctionne par le biais d'un algorithme. C'est donc en fonction de ce qu'on a vu précédemment que l'algorithme nous conseille des films similaires, ce qui veut dire que la curiosité est inexistante puisqu'on ne sort pas de notre zone de confort et qu'on ne voit pas des films différents alors que c'est tout le but de se construire une cinéphile. C'est de pouvoir regarder un peu de tout, que ce soit de grosses productions, des comédies musicales ou encore des films de La Nouvelle Vague. De mon côté, je trouve ça sympa de suivre des personnes sur les réseaux sociaux qui vont nous conseiller des films qu'eux ont aimé et possiblement des films qu'on a pas l'habitude de voir. Il y a pleins de films sur Netflix mais on ne va pas forcément avoir envie de les lancer parce que ça ne ressemble pas à ce que l'on veut mais si quelqu'un nous les conseille, on va peut-être faire l'effort de les voir. C'est pourquoi j'écoute aussi des podcasts en rapport avec le cinéma et j'y découvre des personnes qui discutent de films différents et je pense que si je le faisais pas, je passerais à côté de pleins de films qui aujourd'hui font partie de ma cinéphilie et que j'aime beaucoup » ([annexe 3 entretien 1](#)).

En effet, lorsque l'on se concentre sur une plateforme comme Netflix ou Amazon Prime, la médiation est difficilement transposable puisqu'un large nombre d'œuvres y est disponible, la sélection y est moindre et l'éditorialisation concerne une infime partie des titres, tandis que les autres sont "noyés" dans l'algorithme. Cette situation s'oppose à la logique de la longue traîne, théorisée par Chris Anderson en 2004 qui souhaitait prouver que plus il y a de produits de niches, plus la demande est forte. Ce que l'on voit dans de grosses plateformes comme Netflix, c'est qu'avec un large catalogue, les œuvres mises en avant sont justement celles qui fonctionnent le mieux notamment avec la section "les tendances actuelles" ou le "top 10 en France".

À l'inverse, face au trop plein de contenus, certaines formes de "réintermédiation"⁵⁸ peuvent être mises en place à travers des plateformes spécialisées ou cinéphiliques. En témoignent les catalogues des plateformes comme La Cinetek ou encore UniversCiné, où un choix méticuleux est opéré au niveau des films choisis. De ce fait, certaines n'hésitent pas non plus à communiquer sur leurs choix artistiques comme UniversCiné qui met en avant le fait que son catalogue soit le produit du travail de producteurs et de distributeurs indépendants, ce qui peut lui assurer une certaine validation auprès de la sphère cinéophile. De l'autre, l'éditorialisation est bien évidemment au centre de ces plateformes avec une mise en avant des contenus liés à la sélection méticuleuse qui a eu lieu en amont, tout en ayant à coeur de proposer une approche de la création cinématographique fidèle aux valeurs cinéphiles, comme c'est le cas de La Cinetek avec les films de patrimoine.

Pourtant, cela reste insuffisant dans la mesure où ce sont des plateformes qui s'adressent à un public de niche, plus particulièrement à des cinéphiles déjà aguerris et qui ne permettent pas d'éduquer et de fidéliser des populations "éloignées" de ces films. À l'inverse, ces populations sont particulièrement présentes sur de grosses plateformes comme Netflix précédemment cité, Amazon Prime ou encore Disney+, mais la médiation y est plus ou moins insuffisante. Ainsi, ces spectateurs sont plutôt confortés dans leurs choix plutôt que tentés de faire de nouvelles trouvailles, car les algorithmes les incitent à se diriger plutôt vers des titres en accord avec leurs goûts.

3- De la rareté à la sur-accessibilité, du sacré au consommable ?

Nous l'avons vu, le cinéma d'auteur est en partie précieux car il est lié à l'idée d'une certaine rareté. Étant souvent un cinéma associé à la lenteur et à une certaine recherche artistique, on ne peut pas dire qu'ils sortent abondamment comme ont l'habitude les blockbusters. Néanmoins, nous ne pouvons pas nier non plus que le cinéma d'auteur français est particulièrement riche et compte en son sein un certain nombre de cinéastes de renom. Toutefois, il reste peu accessible dans le sens où il

⁵⁸ TAILLIBERT Christel, « Guider les pas du spectateur numérique : la réintermédiation technique pensée à l'aune des valeurs historiques de la cinéphilie », *Télévision*, 2020/1 (N° 11), p. 77-91. DOI : 10.3917/telev.011.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-television-2020-1-page-77.htm>

nécessite une certaine médiation et s'oppose ainsi à la facilité de voir et de comprendre des films grand public. Sa rareté est donc surtout liée à son accessibilité et non à son rythme de production. Néanmoins, fort d'une production assez développée, les films d'auteur sont majoritairement financés par les aides publics, ce qui peut aussi potentiellement représenter un risque – notamment en cette période de faible fréquentation – puisqu'ils risquent la plupart du temps de ne pas réaliser le succès espéré. On se retrouve alors avec une quantité de films d'auteur dont la survie économique n'est pas assurée et qui bénéficient essentiellement d'une reconnaissance par le biais des festivals. De l'autre, nous faisons face à une situation presque opposée : une quantité d'œuvres d'auteurs est disponible sur la plupart des plateformes et à moindre coût. En un clic, on peut accéder à la filmographie d'un cinéaste reconnu comme François Truffaut alors qu'auparavant ces films-là étaient liés à la notion de rendez-vous, à travers les ciné-clubs et plus largement à travers des séances au cinéma. Maintenant que ces films sont désormais disponibles sur les plateformes, peut-on considérer qu'ils gardent encore une certaine forme de rareté et de préciosité ?

Dans un premier temps, si l'on s'en tient à la définition première du cinéma d'auteur comme liée à une politique des auteurs qui veut montrer l'aspect unique des films d'auteur, le travail autour d'une réalisation propre au cinéaste et donc la défense d'un art qui se veut différent des autres films, alors il est sur que son accessibilité peut éventuellement poser problème. Intégrer ces films au sein des plateformes numériques implique dans un premier temps de les ranger dans les mêmes catégories que d'autres films non liés et de leur renier ainsi leur caractère précieux et unique, mais aussi de les voir se noyer dans la plateforme en raison d'un algorithme complaisant avec les goûts de chacun. Pourtant, lorsque l'on s'intéresse à une jeune catégorie de cinéphiles, on remarque que l'accessibilité n'a jamais été en réalité un problème comme on peut le voir avec les réponses à la question posée : "Considérez-vous le cinéma d'auteur toujours comme du cinéma d'auteur maintenant qu'il est plus accessible ?" Oscar répond : « *Non, je trouve que ça reste assez similaire parce que la rareté de ce cinéma est une "fausse" rareté. En effet, ce n'est pas si difficile d'accès car même les films les plus anciens et compliqués sont accessibles. Il suffit juste de s'accrocher à un style narratif ou d'images et on*

appréciera pleinement le cinéma d'auteur. Le fait que de plus en plus de personnes s'y intéressent, ce n'est pas un problème » (annexe 3 entretien 3).

De son côté, Ryad trouve que « Je ne pense pas que ce soit un problème d'accessibilité car un film d'auteur souhaite surtout nous raconter quelque chose et nous faire réfléchir et si c'est plus accessible, c'est encore mieux. Je pense même qu'il devrait l'être car son but est aussi d'engendrer du débat donc si on est seul à voir un film, ça ne sert pas à grand chose si on ne peut pas échanger autour. C'est pour cela aussi que j'utilise souvent les réseaux sociaux pour parler des films que j'ai vu et faire des débats, pour moi c'est aussi ça le but du cinéma. Si un film d'auteur est plus accessible, je n'y vois que du positif car ça n'influe pas du tout sur sa qualité » (annexe 3 entretien 1).

Enfin, pour Adrien : « Oui, je ne fais pas partie des gens qui séparent le cinéma d'auteur du cinéma en général. Je m'en tiens à la définition du Larousse. C'est juste une manière différente de créer des films. Le fait que ces films soient désormais plus accessibles ne leur retire en rien leurs intentions de réalisation. Ils ne seront peut-être pas toujours vus par des personnes qui en seraient le meilleur public, mais c'est aussi ce qui est bien en les proposant sur des plateformes où on ne les attendrait pas. N'importe qui peut s'y confronter plus facilement et potentiellement découvrir un type de cinéma qu'il pourrait également apprécier, voire davantage, que le grand public ».

On constate ainsi qu'au niveau du grand public adepte du cinéma d'auteur, la sur-accessibilité de l'œuvre n'est pas considérée comme une mauvaise chose. Au contraire, elle permet d'engendrer encore plus de débat puisqu'après tout le cinéma est fait pour être partagé et pour échanger.

Le problème n'est donc pas sa sur-accessibilité mais plutôt son traitement par les algorithmes. Rangés dans des catégories similaires à des films d'autres genres, les films d'auteur sont réduits parfois à n'être que de simples étendards de représentation noyés par l'algorithme et la disposition des catégories. Toutefois, ce constat n'est pas propre à l'ensemble des plateformes hébergeant des films d'auteur, mais surtout à celles avec un large contenu donc cela ne concerne pas les

plateformes spécialisées à la manière de Mubi, LaCinetek ou encore Tenk. Ces dernières ont compris avec quelle justesse et délicatesse il fallait traiter cette forme d'art, souvent propre au rejet du grand public. À l'inverse, sur Netflix par exemple, les films d'auteur sont mal rangés, peu mis en avant et donc noyés et non considérés comme des œuvres "sacrées" et "précieuses".

III - Refondation de cette forme d'art sur les plateformes

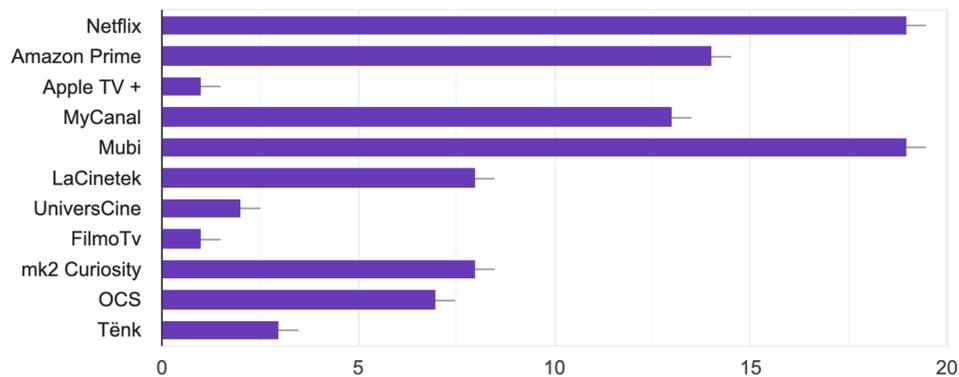
A- Le traitement et l'éditorialisation du cinéma d'auteur selon les plateformes. Etude de cas : Mubi et Netflix

Pour comprendre comment le cinéma d'auteur est aujourd'hui traité sur les plateformes, nous allons nous concentrer sur deux plateformes en particulier. D'abord Netflix pour son succès et son implication récente envers ce type de films, mais aussi sur Mubi, connue de son côté pour son éditorialisation poussée. Nous avons pu par ailleurs constater grâce au questionnaire qui a récolté 73 réponses, que les plateformes qui revenaient le plus souvent lorsque l'on parle de cinéma d'auteur sont ces dernières. L'une ayant intégrée cet art à son interface très récemment à l'inverse de l'autre dont c'est la spécialité. Les mettre en confrontation sera donc particulièrement intéressant pour comprendre comment chacune s'approprie et met en avant cette forme d'art.

Ce qu'il est intéressant de voir est qu'une autre plateforme, pourtant non dédiée au cinéma d'auteur, est mentionnée et il s'agit de Prime Video. Lancé en 2016 en France, et principal concurrent de Netflix, ce service est proposé aux abonnés du service Amazon Prime, qui offre également une livraison gratuite et rapide ainsi que d'autres avantages. Les programmes proposés par la plateforme sont divers, on y retrouve aussi bien des séries que des films mais aussi des documentaires. Plus récemment, la plateforme s'est également lancée dans l'acquisition de films d'auteur, en ayant commencé par investir le terrain du cinéma indépendant face à Netflix notamment lors du festival de Sundance. Et plus récemment en ayant sorti le dernier film de Pablo Larrain en France, *Spencer* ou encore *Being The Ricardos* d'Aaron Sorkin, tous deux nominés aux derniers Oscars. Dans un registre similaire et n'ayant pas pu sortir dans les salles françaises, *The Green Knight* de David Lowery, distribué dans le reste du monde par A24, a également été acquis par Amazon qui l'a mis en ligne en janvier dernier.

Quel plateforme utilisez-vous le plus quand il est question de cinema d'auteur ?

62 réponses



Extrait issu du questionnaire “Les plateformes de vidéo à la demande et le cinéma d’auteur”. Netflix et Mubi arrivent en tête avec 19 votes (30,6 %), devant Amazon Prime qui en récolte 14 (22,6 %). MyCanal arrive en quatrième place grâce à 13 votes (21 %).

1- Mubi, pionnière du cinéma d’auteur à la demande

Mubi est créé en 2007 en Californie par Efe Cakarel. Initialement, ce projet s’appelait The Auteurs et se définissait comme un réseau social cinéophile dans lequel les internautes pouvaient échanger sur les films qui les ont marqués. Dès lors, la possibilité de voir ce réseau en VaD commence à voir le jour et Efe Cakarel entreprend ainsi de lancer sa plateforme de VaD, qui verra véritablement le jour en 2010. La possibilité de créer cette plateforme cinéphilique ne s’est pas fait sans l’aide de d’autres acteurs déjà implantés ; ainsi Mubi a pu bénéficier de l’aide de sociétés telles que The Criterion Collection (société d’édition vidéo américaine), ou encore Celluloïd Dreams (société de production française), mais a aussi bénéficié d’une aide financière de la Commission européenne dans le cadre du projet “Digital Distribution”.

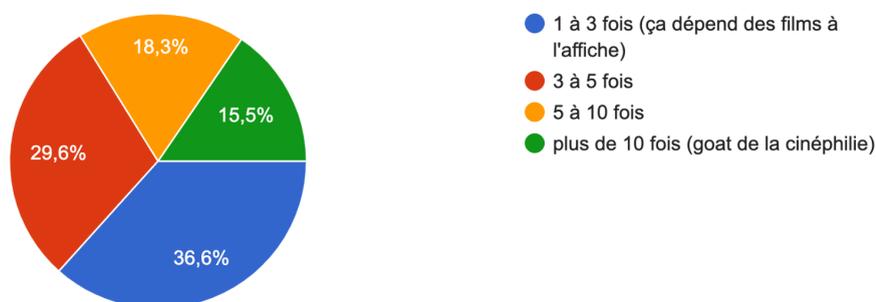
À sa création, elle se présente comme un mélange entre le réseau social initial et la plateforme de VaD désormais créée. Son slogan était d’ailleurs : « *Your online cinema, anytime, anywhere, watch, discover, discuss* » (Votre cinéma en ligne, n’importe quand, n’importe où, regardez, découvrez, discutez). Elle comptait

entre 1500 et 2000 films et fonctionnait à l'origine sur le paiement à l'acte. La particularité de la plateforme est qu'elle avait à cœur dès ses débuts de se différencier parmi ses compères, dans un milieu déjà très formaté.

On notera dans un premier temps une stratégie de focalisation particulièrement efficace puisque Mubi mise avant tout sur une éditorialisation poussée autour de son public très cinéophile. Ce que l'on remarque c'est que malgré ce que l'on pourrait croire, la communauté de Mubi n'est pas exclusivement cinéophile. À travers notre questionnaire, nous avons pu constater que sur les 19 réponses citant Mubi en plateforme maître du cinéma d'auteur, huit répondants allaient 3 à 5 fois au cinéma par mois tandis que sept répondants allaient plus de dix fois. Enfin, trois répondants déclarent aller au cinéma cinq à dix fois par mois tandis qu'un seul répondant s'y rend une à trois fois. Globalement, nous pouvons constater une prédominance de profils cinéphiles, même si la plateforme reste fréquentée par différents utilisateurs.

Combien de fois allez-vous au cinéma par mois ?

71 réponses



Toutefois la plateforme va s'ériger comme un véritable canal de diffusion de contenus cinéphiliques tout en ayant à cœur de réellement créer une communauté de cinéphiles. Ainsi, elle va proposer du contenu comme des films cultes, indépendants et surtout des films présentés ou récompensés dans des festivals. Comme nous l'avons vu plus en haut, les festivals restent un lieu et un canal de diffusion particulièrement reconnu lorsqu'il est question de cinéma d'auteur, Christel Taillibert parlera aussi de festivals comme "prescripteurs dans les milieux de la

cinéphilie”.⁵⁹ Mettre en avant ce critère reste donc illustratif de la volonté de Mubi de légitimer et de mettre en avant un contenu reconnu comme film d’auteur. Ainsi, le catalogue de la plateforme est particulièrement rempli de films indépendants “indie” et de films plutôt art et essai “art-house”, avec une mise en avant de contenus où la dimension artistique est présente sans tenir compte de s’ils ont été réalisés - ou non - par des producteurs indépendants ou de gros studios.

La plateforme ne se veut donc pas en constante opposition aux films de studio, mais recherche plutôt la présence d’une certaine qualité des œuvres, c’est pourquoi la stratégie de différenciation autour d’un travail éditorial reste particulièrement poussée.



Capture d’écran du compte Twitter de Mubi.

Son compte Twitter reste d’ailleurs un outil illustratif de ce travail éditorial avec notamment en biographie la phrase “Du grand cinéma tous les jours”, sans compter les nombreux posts autour de films et auteurs mythiques, en portant une attention particulière aux tendances du moment. C’est pourquoi elle a de plus en plus recours

⁵⁹ TAILLIBERT Christel. Tribulations festivalières – Les festivals de cinéma et audiovisuel en France. Paris : L’Harmattan, 2009, p. 48.

à des partenariats exclusifs qui montre qu'elle reste la plateforme privilégiée en matière de contenus cinéphiliques. Ainsi, on peut citer son dernier partenariat qui n'est pas anodin puisqu'il s'est réalisé en collaboration avec le distributeur UFO pour la sortie du film *After Blue* de Bertrand Mandico. La sortie du film s'est donc accompagnée d'une programmation de plusieurs films du réalisateur sur la plateforme et également d'une mise en avant sur ses réseaux sociaux.



Capture d'écran d'un tweet réalisé pendant la collaboration entre UFO et Mubi.

Dans un second temps, Mubi entend aussi se différencier en contrant le modèle de surchoix que met en avant le marché de la SVOD. En effet, les plateformes de vidéo à la demande se composent d'un contenu varié mais assez conséquent où la plupart des contenus ne sont pas assez mis en avant, signant presque leur perte car potentiellement noyés par les algorithmes. Laurent Creton désigne de son côté ce phénomène comme un "effet podium"⁶⁰ où ce sont toujours les mêmes films qui seront visionnés, car la multitude des contenus proposés

⁶⁰ CRETON Laurent, *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.

empêchera l'internaute d'en avoir la pleine conscience. Mubi entend en cela révolutionner cet aspect de la SVOD en mettant non seulement un contenu limité en nombre, mais aussi limité dans la durée. En effet, la plateforme propose un nouveau film par jour qui restera disponible pendant 30 jours seulement. Cette logique de programmation aussi appelée "sélection tournante"⁶¹ (car sélective sur les titres qu'elle propose et disponible pendant un temps limité), se veut totalement innovante puisqu'elle limite la plateforme à 30 films par mois.

Cette stratégie complètement inédite du point de vue de la VaD reste proche de la logique de programmation auquel le public cinéophile a l'habitude lorsqu'il se rend dans un cinéma, mais aussi dans son rapport à la critique cinématographique, constamment confronté à une logique de choix. Mubi entend donc se réapproprier une économie de l'attention en jouant la "carte d'un marketing de la rareté", précise Christel Taillibert dans *Vidéo à la demande cinéophile et stratégies entrepreneuriales-l'exemple de MUBI*. C'est aussi pourquoi Mubi met à disposition peu de titres pendant une durée limitée, elle souhaite miser sur la prescription entre les cinéophiles, qui se substituerait à l'économie de l'attention qu'engendre cette rareté des contenus. Elle s'opposerait ainsi à la majorité des plateformes qui ne conçoivent pas restreindre leurs titres mais plutôt faire un travail d'éditorialisation sur des titres ciblés, à la manière de Netflix.⁶²

Mais Mubi permet aussi d'être un argument roi lors de négociations avec les distributeurs qui vont apprécier que le film soit réellement mis en avant et pas simplement noyé dans un catalogue. En plus de cela, les bénéfices économiques pour un film aux moyens réduits, peuvent être importants. Cette logique de restriction limite les possibilités de choix, favorise son visionnage et permet d'engendrer des revenus. Outre l'aspect de sélection propre à l'univers cinéphilique, cette stratégie se veut aussi économique. En effet, un catalogue avec plusieurs titres

⁶¹ TAILLIBERT Christel, « Guider les pas du spectateur numérique : la réintermédiation technique pensée à l'aune des valeurs historiques de la cinéphilie », *Télévision*, 2020/1 (N° 11), p. 77-91. DOI : 10.3917/telev.011.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-television-2020-1-page-77.htm>

⁶²Bruno Cailler, Christel Taillibert. Les Services de Médias Audiovisuels à la Demande : le modèle télévisuel revisité. *Télévision*, C.N.R.S Editions, 2019. <halshs-02174235>

serait trop compliqué à gérer et surtout trop coûteux⁶³ alors que les bénéfices seraient moindres.

2- Netflix, leader de la SVOD qui n'hésite pas à investir de nouveaux terrains

Netflix telle qu'on la connaît depuis 2014 a fait ses débuts bien avant. En effet, la société fondée par Reed Hastings et Marc Randolph a traversé un parcours semé de difficultés et d'embûches pour devenir la grande société que l'on connaît aujourd'hui.

Netflix naît officiellement en 1997 avec l'envie au départ d'offrir un service d'envoi de DVD à domicile. Une idée qui, selon la légende, trouve naissance après que Reed Hastings, aujourd'hui président de la société, aurait eu une pénalité lorsqu'il a oublié de rendre le DVD du film *Apollo 13* au loueur de cassettes. Dès lors, le co-fondateur décide de s'associer à Marc Randolph, alors spécialisé en Marketing. Reed Hastings venait d'empocher 75 millions de dollars suite à la revente de sa première société, Pure Software. L'entrepreneur diplômé en intelligence artificielle de l'Université de Stanford, part du principe qu'un abonné peut choisir le DVD qu'il souhaite sur le site Internet, le recevoir chez lui par voie postale et il n'aura plus qu'à le renvoyer de la même manière après l'avoir visionné. Le plus ? L'abonné peut également conserver jusqu'à trois films sans frais.

Quelques années après, la société a voulu se moderniser et fut pionnière dans le lancement d'un service SVOD en streaming sur tous les appareils autres que le câble en 2007. Un pari risqué lorsque d'après l'OCDE, seulement 61,8 % de foyers américains étaient équipés d'Internet à cette période. Mais le streaming n'est pas un simple modèle, c'est une révolution. En effet, il permet dès lors à un contenu d'être visionné et intégré à n'importe quel type de support : télévision, tablette, téléphone ou encore console de jeu vidéo... Les possibilités sont grandes et la proposition alléchante. Ainsi, la plateforme devient la première à distribuer du

⁶³ THUILLAS Olivier, WIART Louis, « Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2019/1 (N° 20/1), p. 39-55. DOI : 10.3917/enic.026.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2019-1-page-39.htm>

contenu vidéo sous la forme “OTT” (Over the top), c'est-à-dire par contournement, directement sur Internet et sans avoir besoin de passer par un opérateur de réseau traditionnel.

Au départ le catalogue de Netflix était rempli principalement de films et de séries pour lesquelles la plateforme a acheté les droits d'exploitation, pour tous les pays ou non. En échange de quoi, l'utilisateur devait s'acquitter d'une somme selon le nombre d'écrans qu'il possède afin d'accéder au catalogue en illimité, donc bien un modèle de *subscription video on demand*.

Très vite, la plateforme va vouloir se différencier de ses concurrents (2012 marquant notamment l'arrivée de HBO Go, Prime Instant Video d'Amazon ou encore Hulu) et de la télévision en se lançant dans ses créations originales. Elle commence d'abord en 2013 avec la commande du phénomène *House of Cards*, sa première série originale Netflix, pour un budget de 100 millions de dollars rien que pour ses deux premières saisons. À son lancement, l'ensemble des épisodes étaient disponibles, c'était une révolution et le début de ce qu'on a plus communément appelé : *le binge watching*. En sortant l'ensemble des épisodes d'un coup, Netflix amène ses consommateurs à enchaîner les épisodes sans s'arrêter, d'où la naissance de ce concept. Ainsi, elle révolutionne la manière de consommer des séries mais ne s'arrête pas là.

La firme de Los Gatos a un nouvel objectif dès 2017 après son arrivée sur Sunset Boulevard, berceau de plusieurs studios mythiques du cinéma hollywoodien : investir dans l'industrie du cinéma et concurrencer les plus grands studios. En 2017, la firme embauche Scott Stuber, auparavant vice-président de la production monde chez Universal Studios. Elle commence alors à signer des contrats prometteurs de plusieurs années avec différents créateurs reconnus. Le point fort de la plateforme est la possibilité de proposer des sommes astrales pour financer les projets et attirer ainsi les plus grands réalisateurs d'Hollywood tels que Martin Scorsese, Spike Lee, Damien Chazelle ou encore Guillermo Del Toro. Mais le premier long-métrage produit par Netflix arrive en 2015. Il s'agit de *Beasts of No Nation* de Cary Fukunaga, petite production indépendante pour laquelle la plateforme a déboursé 12 millions de

dollars. Le film est d'ailleurs projeté à la fois sur la plateforme et dans quelques salles de cinéma américaines.

Les débuts de la firme de Los Gatos dans les festivals et notamment celui de Sundance marquent un tournant dans son implication au sein de l'industrie cinématographique. Le Festival de Sundance est aujourd'hui le festival incontournable du cinéma indépendant. Il représente l'occasion pour les studios d'acheter les droits de diffusion des films qui y sont présentés. Lors de l'édition 2016, Netflix fait son entrée dans le marché de l'acquisition et n'est pas prêt de lâcher si vite. Elle commence par l'acquisition du long-métrage *Tallulah* pour 5 millions de dollars face à un duel acharné avec Amazon. S'ensuit une lutte répétitive chaque année dans ce même festival, face à Amazon, pour la récupération de plusieurs films indépendants à tel point qu'en 2017, les deux plateformes sont devenues les premiers acquéreurs du festival.

Une accélération qui marque le début de la montée de Netflix et des plateformes dans l'industrie cinématographique et plus particulièrement du secteur du cinéma indépendant et du cinéma d'auteur. En effet, 2017 marque à la fois le premier Oscar pour la plateforme pour le film documentaire *Les casques blancs* sur les secouristes des zones rebelles de Syrie, mais également l'acquisition du film *Okja*, du réalisateur sud-coréen Bong Joon-ho. L'implication de Netflix dans le cinéma d'auteur et indépendant devient dès lors de plus en plus flagrante et ceci pour une raison presque évidente : c'est un cinéma qui se maintient difficilement notamment aux Etats-Unis, et représente ainsi un marché plus facile à accéder. Plusieurs distributeurs de films indépendants ont fermé leurs portes (Paramount Vantage ou encore Warner Independent Pictures), les studios investissent moins dans ces films et préfèrent se consacrer aux grosses franchises qui attirent plus de monde. Par ailleurs, la plateforme y trouve son compte puisque contrairement aux séries, les films indépendants ne sont pas pré-vendus et n'ont donc pas de fenêtre de diffusion. Et ceci en raison du prix particulièrement élevé pour la distribution et le marketing en amont d'une sortie dans les salles américaines, qui pousse les distributeurs à avoir peur de s'engager sur des scénarios sans assurance que cela va fonctionner. Les films indépendants sont souvent réalisés avec des budgets faibles et leur rentabilité n'est pas assurée. En tenant compte du fait que les

distributeurs indépendants achètent un film fini et non en se basant sur le scénario, cela arrange la situation pour Netflix qui n'a pas à soutenir financièrement la fabrication du projet puisque ce dernier est déjà prêt.

Mais la plateforme veut aller plus loin en ayant au moins 50 % de contenus originaux et cela ne passe pas seulement par les séries mais aussi par les films. En plus d'*Okja*, une des plus grosses prises de Netflix reste *The Irishman* de Martin Scorsese sorti en 2019. Plus de 100 millions de dollars ont été déboursés pour la réalisation de ce mastodonte, qui sera projeté seulement dans les salles américaines ou lors de projections spéciales. Cette fresque réunit Robert De Niro et Al Pacino dans un thriller autour de la vie du tueur à gages Frank Sheeran. Et en plus d'avoir plutôt bien fonctionné, le film repart avec plusieurs prix prestigieux dont celui du meilleur réalisateur aux Oscars et du meilleur film aux Golden Globes 2020. Dès lors, le streamer se met en tête de rafler des prix lors des cérémonies afin de s'assurer une certaine légitimité dans le paysage cinématographique. À terme, le streamer souhaite asseoir définitivement son statut de producteur de films prestigieux. Toutefois, malgré tous ses efforts et ses nombreux prix, Netflix ne sera pas la première plateforme à remporter le prix du meilleur film aux Oscars. Ce sera AppleTV+ en mars 2022 pour son film indépendant *CODA*, adapté du film français *La famille Bélier* et qui avait fait ses preuves lors du Festival de Sundance. Fort est de constater donc que pour l'heure, Netflix reste surtout reconnue pour sa capacité à produire des séries que des films.

3- Un panel de plateformes dédié pourtant bien existant (LaCinetek, UniversCiné)

LaCinetek

Outre Netflix et Mubi, des plateformes françaises s'étaient également lancées dans l'optique de profiter du numérique pour mettre en avant leurs offres portées sur le cinéma d'auteur et le cinéma de patrimoine. Si l'on prend l'exemple de LaCinetek, surnommé le "Netflix des cinéphiles" et consacré principalement aux films "dits" de patrimoine, on constate que malgré la place moindre de la plateforme dans le marché de la VOD, elle réussit toutefois à se démarquer de ses confrères.



Logo de la plateforme LaCinetek “la cinémathèque des réalisateurs”.

Lancée en 2015 à l'initiative de trois réalisateurs de renom, Pascale Ferran, Cédric Klapisch et Laurent Cantet, elle est fondée par l'association la cinémathèque des réalisateurs créée en 2014. Sa ligne éditoriale n'est pas anodine puisque chaque mois, un cinéaste de renom présente sa sélection de 50 films d'auteur incontournables dont la plateforme va essayer d'acquérir les droits de diffusion. Un abonnement coûte 2,99 euros par mois ou 30 euros par an et donne ainsi accès à dix films par mois autour d'une thématique, dont un des films présenté par une personnalité du monde cinéphilique. Se refusant à classer les films par genre, LaCinetek est surtout réputé pour une médiation mettant en avant les noms des cinéastes recommandant des films principalement issus du XXe siècle, ce qui lui assure par ailleurs une certaine légitimité. Initié par trois réalisateurs, la plateforme constitue un prolongement des activités de ces derniers et leur association.

Selon l'article “*Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions*” d'Olivier Thuillas et Louis Wiant, les stratégies des plateformes dites “cinéphiliques” reposent sur trois attributs : la composition du catalogue, l'éditorialisation du service et les modalités de commercialisation. On retrouve aussi ces critères au sein de LaCinetek qui, comme Mubi, s'articule à la fois sur une **éditorialisation** de son service, qui passe donc par la mise en avant de listes par des cinéastes de renom comme Leos Carax, Céline Sciamma, Alain Guiraudie ou encore Bong Joon-ho et par thème aussi. Comme nous l'avons vu précédemment,

la cinéphilie s'est construite à partir de lieux symboliques de "référence",⁶⁴ plus communément appelés des lieux de diffusion. Ces lieux que sont les ciné-clubs ou encore les festivals permettent d'offrir une véritable rencontre entre le public et les œuvres présentées, en invitant des intervenants par exemple. Le travail issu de cette forme de médiation peut également être décliné sur des plateformes, et notamment des plateformes de niche. En privilégiant la qualité à la quantité, ces plateformes peuvent se permettre de développer une éditorialisation plus accrue de leurs contenus. Par exemple, LaCinetek joue sur la légitimité des cinéastes qui conseillent des films qui les ont marqués.

Dans un second temps, son **catalogue** est un atout majeur car on y trouve principalement des films d'auteur et de patrimoine, donc une large programmation recherchée avec des titres de niche. Elle vise ainsi à se focaliser sur une fine partie des cinéphiles, intéressés essentiellement par le cinéma de patrimoine et curieux d'en savoir plus sur les films conseillés par les cinéastes qu'ils préfèrent. Grâce à ce choix de spécialisation d'un certain segment de la cinéphilie, la plateforme s'offre une certaine reconnaissance dans le milieu et dans la sphère cinéphilique plus généralement. Sa rentabilité ne provient donc pas exclusivement de son nombre d'abonnés mais de sa légitimité et de son monopole sur le cinéma de patrimoine au sein du secteur. Par ailleurs, il faut noter que si la plateforme survit c'est en partie grâce aux aides fournies par le CNC, qui met en place des dispositifs de soutien à destination de plateformes mettant en œuvre une véritable logique d'éditorialisation. Enfin, les **modes de commercialisation** vont aussi peser dans la balance⁶⁵ avec d'un côté la possibilité de prendre un abonnement et de l'autre le paiement à l'acte. Elle offre ainsi une certaine liberté à l'utilisateur, qui peut choisir de visionner des films occasionnellement.

Universciné

⁶⁴ TAILLIBERT Christel, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, L'Harmattan, 2020.

⁶⁵ THUILLAS Olivier, WIART Louis, « Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2019/1 (N° 20/1), p. 39-55. DOI : 10.3917/enic.026.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2019-1-page-39.htm>

De son côté, Universciné ne s'attache pas à une spécialisation de son catalogue mais propose un large panel de films issus principalement du cinéma indépendant. En effet, se spécialiser sur un segment de la cinéphilie comme le fait LaCinetek avec le cinéma de patrimoine, est un risque pour lequel la viabilité économique n'est pas assurée.

Née en 2007, Universciné est également un produit issu de l'initiative d'une cinquantaine de producteurs et distributeurs français et indépendants. En 2001 en effet, plusieurs professionnels français décident de s'unir afin de créer l'entreprise Le Meilleur du Cinéma qui permettra ainsi de promouvoir leurs films. Six ans après, UniversCiné voit le jour. À l'inverse de ses compères Mubi et LaCinetek, son catalogue est plus large et composé principalement de films indépendants de toutes les origines. Toujours en expansion, elle compte plus de 8 000 films dans l'ensemble de sa plateforme. Elle propose aussi des formules d'abonnement et un paiement de films à la carte. On y retrouve des œuvres plus récentes que d'autres, moins confidentielles peut-être mais avec majoritairement du cinéma indépendant et d'auteur.

À la manière de Mubi et de LaCinetek, UniversCiné opte aussi pour un accompagnement éditorial des œuvres avec une communauté animée sur les réseaux sociaux mais aussi des partenariats intéressants. Elle propose ainsi des sélections en collaboration avec l'Association du cinéma indépendant pour sa diffusion (ACID) par le biais d'un vidéo-club permettant de découvrir tous les deux mois une sélection de cinq longs-métrages présentés par un cinéaste de l'association. Elle possède aussi le "Club Courrier" en partenariat avec le média Courrier International, qui propose cette fois un film par mois parmi des films étrangers qui ont marqué la critique.



UNIVERS**CINÉ**

Logo de la plateforme Universciné.

B- Netflix mise à mal ou ruée vers l'or pour les auteurs ?

1- Une possibilité pour ces cinéastes de financer des films qui peinent à trouver des financeurs et d'offrir une visibilité à des films confidentiels

L'exploitation en salle reste aujourd'hui le premier facteur à l'origine de la bonne santé de l'industrie du cinéma. Nous l'avons vu, un film sorti dans les salles françaises bénéficie de tout un parcours dès sa sortie sur grand écran, lui permettant de créer une certaine valeur économique à travers par exemple la taxe sur le ticket de cinéma redistribuée au fonds de soutien du CNC. Ce fonctionnement est ce qui permet de financer aujourd'hui d'autres films, notamment ceux aux faibles moyens. Et si ce fonctionnement s'apprête-t-il à être considérablement modifié ?

Netflix représente aujourd'hui la plateforme investissant des moyens importants dans le cinéma d'auteur. Elle est reconnue comme celle permettant aux cinéastes de s'exprimer pleinement dans un marché où il est compliqué aujourd'hui de réunir le budget suffisant pour réaliser un film d'auteur. Reprenons ici l'exemple de *The Irishman*. Sorti en 2019, son réalisateur Martin Scorsese s'était exprimé sur la question dans une tribune publiée par le New York Times⁶⁶ où il dénonçait le fonctionnement des studios hollywoodiens, dont les fonds se dirigent principalement vers les blockbusters, le résultat est que « *coexistent deux champs séparés : d'un côté, le divertissement audiovisuel planétaire, de l'autre, le cinéma* ».

Jane Campion aussi, dont le dernier film *The Power of the Dog* est sorti sur Netflix en décembre dernier, s'était exprimée sur la question : « *C'était un pari très onéreux, et personne d'autre n'avait l'argent nécessaire pour le concrétiser. J'ai cherché d'autres financements, en vain. Je me suis rendu compte que les gens de Netflix aiment profondément le cinéma, qu'ils souhaitent collaborer avec des auteurs sur des projets exigeants. Ils pourraient se contenter de la solution de facilité et faire des blockbusters populaires au kilomètre. Ils prennent des risques, et leurs abonnés apprécient de toute évidence la qualité* ». ⁶⁷ À l'inverse, d'autres cinéastes comme

⁶⁶ Martin Scorsese : I said Marvel Movies Aren't Cinema, Let me explain - The New York Times <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

⁶⁷ Pour Jane Campion , "Les gens de Netflix aiment profondément le cinéma" - BFM TV https://www.bfmtv.com/people/cinema/jane-campion-raconte-pourquoi-the-power-of-the-dog-sort-sur-netflix-et-pas-au-cinema_AN-202111280207.html

Steven Spielberg - dont le dernier film *West Side Story* avait eu du mal à se maintenir dans le box-office américain - s'est toujours voulu comme un fervent défenseur du cinéma en salle. En 2019, lors d'une interview pour *ITV News*, il exprimait son désaccord quant au fait de considérer des films produits et diffusés par des plateformes comme des "films de cinéma", car ils ne bénéficient pas de l'expérience de la salle. Il ajoutait aussi : « *La montée en puissance des services de streaming est clairement un danger très actuel pour tous ceux qui font des films. De moins en moins de réalisateurs vont se battre pour monter des budgets ou pour entrer en compétition à Sundance afin d'obtenir des labels qui leur permettent de sortir en salles. La plupart vont laisser le business de la SVOD financer leurs films avec la promesse d'une toute petite sortie en salle d'une semaine pour le qualifier aux Oscars...* ». ⁶⁸

Dès lors, ce qu'il est important de comprendre est que Netflix a profité de cette faille du système pour investir plus profondément la production de films indépendants, ce qui lui permettra de s'ériger en diffuseur de films d'auteur et d'asseoir sa légitimité dans les festivals et cérémonies internationales.

Même si le cas de Martin Scorsese et autre cinéaste américain montre la force des financements proposés par Netflix, il faut constater qu'en France le système de protection culturelle assurait jusqu'ici un moyen de garantir un budget pour des plus petits films bénéficiant d'une sortie plus confidentielle. En s'installant en France, Netflix vient se heurter à ce système particulièrement protecteur envers le cinéma français et surtout envers le financement de la création. Le CNC, principal garant du fonctionnement des fonds de soutien, s'est vu très tôt devoir faire face à de nouveaux entrants, qu'il fallait vite intégrer au système pour ne pas risquer de voir une prédominance des plateformes au détriment du cinéma français, et afin de garantir leur participation au financement de la création. Depuis 2018 donc, avec la directive SMA, les plateformes se voient désormais obligées d'investir à hauteur de 20 % de leur chiffres d'affaires en France, dans la création française, en échange

⁶⁸ Pour Steven Spielberg, les films qui sortent en VOD et sur Netflix ne devraient pas avoir d'Oscars - Ecran Large
<https://www.ecranlarge.com/films/news/1016483-pour-steven-spielberg-les-films-qui-sortent-en-vod-et-sur-netflix-ne-devraient-pas-avoir-d-oscars>

d'une chronologie des médias plus favorable. Dès lors, se pose la question de savoir si ces dernières, et plus particulièrement Netflix, participent véritablement au financement de projets audacieux et de films d'auteurs.

Dans son discours lors de la dernière cérémonie des César, Arthur Harari, co-scénariste du film *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle*, lauréat du meilleur scénario original, disait ceci :

« C'est un peu un cliché de dire qu'il faut du courage aux réalisateurs pour faire un film, moi je pense que c'est en vérité surtout les producteurs qu'il faut aider à prendre des risques. Ce qui manque peut-être le plus à ce milieu présent ici ce soir, c'est peut-être le courage. Ce courage qui fait faire des choses un peu autre que convenu, autre que du consommable ou du contenu. Je me permets de m'adresser aux décideurs (...) ceux qui détiennent et qui délivrent l'argent, c'est à vous d'avoir du courage, un peu plus de courage et de permettre aux producteurs d'en avoir encore plus. Vous avez une responsabilité historique aujourd'hui parce qu'on est pris dans un combat déloyal. Je crois que c'est une illusion de croire que le cinéma pourrait exister sur les plateformes ou quelque soit de réellement noble. Dans ce monde là, celui qu'ils veulent nous préparer, y'a pas de producteurs, y'a pas de courage, y'a du calcul. Leur vocation c'est de prendre toute la place et pour leur résister, il faut une volonté politique et c'est d'abord votre rôle, à vous les décideurs donc essayez de vous différencier des plateformes, faites des choix qu'elles ne font pas, faites exister ceux qu'elles font disparaître ».

Si l'on analyse les films d'auteur originaux ou achetés par Netflix, on constate, en effet, qu'ils ne sont pas prédominants. Sur plus de 1000 programmes, on dénombre sept films : *Divines*, *Paris est à Nous*, *J'ai perdu mon corps*, *Madame Claude*, *Oxygène*, *Sentinelle* ou encore *Balle Perdue*. Toutefois, il faut noter qu'avec les filmographies successives de grands cinéastes ajoutées progressivement par la plateforme, bon nombre de films d'auteur sont disponibles tel que la filmographie d'Agnès Varda, de François Truffaut ou encore la trilogie 3 couleurs. Et si l'on regarde de plus près au niveau des projets prévus pour 2022, 22 productions françaises vont voir le jour dont le deuxième volet de *Balle Perdue*, la suite de *l'Autre côté du Périph* avec Omar Sy et Laurent Lafitte ou encore *Athéna*, le nouveau

long-métrage du réalisateur Romain Gavras, en collaboration avec Ladj Ly (*Les Misérables*). En somme, la plateforme souhaite pleinement investir la production française et faire les yeux doux au cinéma français.

Elle semble également être la meilleure option face à un système de distribution et de production particulièrement fragilisé depuis la crise du COVID 19. En effet, plusieurs distributeurs indépendants ne font plus autant d'entrées qu'auparavant et cela se répercute aussi sur la production indépendante qui souffre des choix de plus en plus sélectifs de la part des distributeurs. Sans compter les baisses de financement des principaux acteurs comme Canal + et des chaînes de télévision dans leur globalité. En effet, en 2020, on compte une baisse de 24,7 % des financements de films par les chaînes par rapport à 2019⁶⁹, Canal + qui est alors le principal financeur, a atteint son plus faible niveau depuis 1994⁷⁰.

Face aux faiblesses du système et à l'incertitude des financements, certains se tournent vers les plateformes qui bénéficient de moyens et d'une force de frappe plus développés aujourd'hui. C'est le cas par exemple de Florence Gastaud, productrice au sein des Compagnons du Cinéma et de Wild Bunch, et notamment productrice du film *Madame Claude*, sorti le 2 avril 2021 sur Netflix. Interrogée le mardi 15 mars, elle nous a raconté la trajectoire du film jusqu'à son arrivée sur la plateforme ([Annexe 3, entretien 5](#)). Elle constate surtout que la possibilité d'avoir mis le film sur Netflix, en plein confinement, a permis non seulement au film de trouver son public et plus encore, de bénéficier d'une force de frappe particulièrement forte à destination du public jeune, « *On s'est posé la question sur Madame Claude qui est connu du grand public par les seniors or lorsque l'on voit le film, on se dit que ça touche un public plus jeune. Sylvie Verheyde s'est dit alors qu'elle a touché un public qu'elle ne toucherait pas ailleurs et pendant le confinement ils avaient une force de frappe qu'il n'y avait pas ailleurs...* ».

⁶⁹ Observatoire de la production cinématographique en mars 2021 - CNC
<https://www.cnc.fr/documents/36995/1389917/Pr%C3%A9sentation+-+Observatoire+de+la+production+cin%C3%A9matographique+-+Mars+2021.pdf/86637971-3e42-f14b-f341-a704b765b77f?t=1617092430126>

⁷⁰ La production cinématographique a évité une hécatombe en 2020 selon le CNC - Le Monde
https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/03/30/la-production-cinematographique-a-evite-une-hec-atombe-en-2020-selon-le-cnc_6074940_3234.html

Constat partagé aussi par Laurent Rochette, producteur chez 21Juin Cinema et du film expérimental entièrement réalisé en plan séquence, *Paris est à nous*, sorti sur Netflix en février 2019 (Annexe 3, entretien 6) : « *Les avantages c'est que dans notre cas de figure assez particulier, la possibilité offerte par Netflix d'être vu de manière large pour un film expérimental, c'était assez fou. Les chiffres qu'on a eu on était à 1,6 millions de vue après six mois donc ils ont une assise assez large, ils peuvent toucher tout type de public dans tous les foyers. Ils ont aussi l'avantage de lancer un film au hasard et celui-ci va également être vu. Ce qui n'est pas du tout le cas avec le cinéma classique puisque les chiffres du cinéma d'auteur en salle justement sont catastrophiques...* »

Le problème c'est que comme l'a rappelé Arthur Harari, les professionnels tels que les distributeurs ou encore les exploitants, sont exclus de ce nouveau système puisque les films Netflix sortent directement sur sa plateforme. Si la plateforme suscite autant de dédain de la part du monde audiovisuel français, c'est parce qu'elle vient démolir un système qui a depuis toujours fonctionné en passant ses films par les salles obscures. Sans compter aussi le fonctionnement de son algorithme qui conseille uniquement des films similaires à ceux que l'on a déjà vu. À l'inverse, un distributeur aura comme principal objectif de choisir méticuleusement ses futurs projets en faisant attention que ces derniers entrent dans une ligne éditoriale bien définie, ce qui est à l'opposé d'une plateforme, surtout comme Netflix. Néanmoins, dans de rares cas, nous pouvons constater que ce travail éditorial est prolongé notamment pour l'exemple de Mubi, qui a à cœur de défendre les films d'auteur et surtout de les mettre en avant.

2 - Une créativité libre mais une médiocrité constatée ? L'exemple du cinéma d'auteur sur Netflix

La massification d'œuvres cinéphiliques sur les plateformes peut poser la question de la nature de ces films, qui peut se retrouver très largement impactée et modifiée. En effet, à l'inverse des Etats-Unis où le producteur a le dernier mot, le "*Final Cut*", ou de la France frileuse face à certaines propositions comme les films de genre, une plateforme offre plus de libertés et ce même sur un produit déjà fini comme l'explique le producteur Laurent Rochette : « *Sur le produit fini, j'ai eu une*

liberté totale. Le film était déjà terminé mais à ce niveau là, ils nous ont jamais dit de changer des trucs. J'ai jamais travaillé avec un distributeur classique mais je sais que généralement ils préfèrent quand il y a des têtes d'affiches mais là ce n'était pas le cas » (Annexe 3, entretien 6). De son côté, Florence Gastaud reconnaît « qu'il y a un accompagnement de l'œuvre incroyable. On s'est senti extrêmement câliné, tout ce qui concerne la promotion du film, ils l'ont fait avec modernité et intelligence. Ils ont fait un vrai travail en faisant des fiches pour les interviews avec la réalisatrice pour être sûr de son point de vue. C'était un accompagnement intelligent et un peu compliqué aussi étant donné qu'on était en plein confinement et qu'on avait une place inouïe. Ce n'était pas que le travail de Netflix mais reste qu'ils ont vraiment bien entouré chaque talent pour qu'on soit au top ».

Lorsque l'on parle d'un film d'auteur, on y associe par extension les notions de rareté, de singularité, de style mais aussi de qualité. Depuis l'apparition de Netflix, fort est de constater que beaucoup se posent la question d'une qualité moindre des œuvres de la plateforme, qui ne souffre pourtant pas d'un budget limité mais plutôt d'une accumulation des contenus, qui pèse sur la qualité de certains. En effet, à l'inverse du fonctionnement d'un cinéma, une plateforme comme Netflix engrange ses principaux revenus par l'intermédiaire de ses abonnements et non en veillant à avoir une place de marque au box-office. Elle sera donc tenter de ne pas privilégier la qualité mais la quantité pour plaire au plus grand nombre. Un des critères les plus illustratifs est l'emplacement de ces films d'auteur qui se retrouvent relégués dans les mêmes catégories que des blockbusters par exemple, et se retrouvent au second rang, perdant le caractère précieux de leur nature initiale (annexe 4).

Dans l'article "La disparition : le triste destin des films de plateforme", Alain Le Diberder relève aussi que sur 17 films mis en ligne de janvier 2018 à novembre 2021 respectivement sur les plateformes Netflix et Prime Vidéo, les notes des spectateurs Allociné et IMDB se situent à 3,9 et à 6,9. Et si on s'intéresse de plus près aux détails de ces notes, on se rend compte que plusieurs films obtiennent des moyennes de moins de 2 étoiles (annexe 5). Bien que ce soit des films achetés après produit fini, comme c'était le cas pour *Paris est à nous*, ou que ce soit des productions entièrement suivies par Netflix, fort est de constater que le public ne suit

pas ou trouve tout simplement les films présentés comme trop moyens. Une des raisons les plus évidentes reste la quantité de films que la plateforme sort chaque année. En 2021, Netflix a sorti 159 films originaux dont sept d'origine française. Avec les accords que cette dernière a signé avec le cinéma français, lui assurant aussi de doubler ses créations françaises à l'avenir, on peut imaginer que le nombre de films à sortir compte s'agrandir d'année en année. Mais comment faire autant de films sans pour autant menacer la qualité de ces derniers ? Et quand bien même la plupart de leurs films réalisés par des auteurs de renom sont plus ou moins salués par la critique la plupart du temps, il faut reconnaître que la plateforme souhaite avant tout frapper fort en mettant en avant le nom de ses réalisateurs plutôt qu'être dans une optique de défendre l'art et la création.

Malgré tout, les films plutôt "ratés" et mal accueillis par la critique continuent d'être visionnés, et la plupart du temps, terminent même dans le top 10 au moment de leur sortie. Même si cela peut sembler surprenant, personne ne sait véritablement comment fonctionne l'algorithme de la plateforme et surtout comment sont comptabilisées les vues. Netflix considère qu'un film est vu à partir de deux minutes de visionnage et ne doit pas prendre en compte par conséquent, les personnes n'ayant pas été jusqu'au bout. Interrogé, Laurent Rochette nous indique avoir eu plus de 1,6 millions de vues après six mois de diffusion mais relève le manque d'informations sur les détails de ces chiffres : « *Netflix ne nous a donné aucun chiffre. Ces chiffres on les a eu par l'intermédiaire de la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) qui a un deal avec Netflix où ils font remonter l'argent aux auteurs donc Netflix leur communique le nombre de vues mais on ne sait pas à quoi va correspondre ces chiffres, on ne sait pas ce que Netflix considère comme avoir vu le film et si le film a été vu en entier ou non, on en sait rien.* » ([Annexe 3 entretien 6](#)).

Mais comme rappelé plus en haut, qu'un film soit mauvais ou non, cela n'a pas essentiellement d'incidence sur le nombre d'abonnements que possède Netflix, qui règne toujours en première place dans la quasi-totalité des pays de l'ensemble du monde même si un ralentissement des abonnements se fait ressentir. Ainsi, ils ne se sentent pas véritablement menacé à l'inverse des distributeurs qui peuvent souffrir d'une déception au box-office de l'un de leurs films. Néanmoins, avec

l'arrivée de nouveaux entrants investissant en masse dans la production originale comme c'est le cas pour Apple TV+ par exemple, la plateforme reine a vu une vague de désabonnements importante pour la première fois depuis dix ans. Elle se voit contrainte de ne plus faire l'impasse sur certaines de ses créations, d'où ses derniers contrats signés avec des réalisateurs comme Spike Lee ou encore Wes Anderson.

3 - Des films voués à être rapidement oubliés ?

Malgré de nouvelles alternatives possibles de création avec les plateformes et un budget plus important, la question de la médiocrité des films subsiste, tout comme leur vie à l'écran. On dit d'un film qui sort en salle qu'il a deux carrières : une à sa sortie sur grand écran, pendant plusieurs mois, protégée par la chronologie des médias. La seconde est liée à tout ce qui suit une sortie en salle donc sa sortie en VOD, en DVD et ensuite à la télévision. D'ailleurs, il faut rappeler que son passage à la télévision peut intervenir plusieurs fois tout au long de sa seconde vie. De plus, ce schéma assure aussi des revenus à chaque participant du film. De plus, les entrées d'un film lors de sa première semaine de sortie s'avère être un facteur important pour essayer d'anticiper si ce dernier va avoir une bonne ou moins satisfaisante carrière, et permet ainsi de remodeler sa campagne de sortie et éventuellement de réduire ou d'augmenter le nombre de salles concerné.

À l'inverse, les chiffres qu'un film réalise sur une plateforme sont peu communiqués ou flous pour les producteurs, ce qui ne facilite pas la visibilité sur le long terme de la réussite d'un film. Toute cette longévité n'est donc pas assurée pour un film produit et sorti exclusivement sur une plateforme. En effet, ce dernier sera limité à un seul canal de diffusion et devra compter principalement sur l'accueil critique et sur l'éditorialisation de la dite plateforme pour s'assurer une certaine visibilité. Sans compter que cette plateforme négocie également les droits monde du film donc s'assure que ce dernier ne sort que sur plateforme. Pas de seconde carrière donc, une seule qui tient sur un fil puisque notre période actuelle de flux important des contenus pousse les internautes à passer d'une œuvre à l'autre assez rapidement. À l'exception de quelques succès renforcés par le buzz médiatique, par la notoriété d'un cinéaste ou par la nomination dans des cérémonies prestigieuses,

peu de films exclusifs aux plateformes parviennent à s'assurer une longue carrière mémorable et gravée dans les mémoires. L'auteur et spécialiste des médias Alain Le Diberder l'a d'ailleurs expliqué dans un de ses articles : « ... *Rien de tel dans le monde des plateformes comme Netflix ou Amazon. D'abord, dans l'immense majorité des cas, il n'y pas de critique préalable à la mise en ligne. Le film apparaît pour ainsi dire tout nu devant ses spectateurs. Ensuite son espace-temps se fige : le film va rester là, sur la plateforme, sans jamais en sortir, disponible mais de plus en plus ignoré des algorithmes de recommandation et des interfaces. Il n'y a qu'un seul filtre, celui du contrat initial de production. Après vient une espèce d'apesanteur, le dialogue entre le réalisateur et son producteur étant réduit à la disponibilité de ce dernier, qui suit souvent trop de films. Et si le film est susceptible d'obtenir une reconnaissance critique, il est d'emblée conçu comme un argument marketing devant durer un mois ou deux autour de sa date de mise en ligne. Dans ce modèle la notion même de succès ou d'échec d'un film disparaît* ». ⁷¹

Une situation qui condamne presque les films d'auteur de plateformes car souffrant d'un manque d'éditorialisation certain, ils ne réalisent pas des chiffres énormes et manquent en plus d'avoir une seconde carrière, ce qui accentue leur invisibilisation par l'algorithme.

⁷¹ La disparition : le triste destin des films de plateforme - Alain Le Diberder
<https://alain.le-diberder.com/la-disparition-le-triste-destin-des-films-de-plateforme/>

Conclusion :

Le cinéma d'auteur n'a pour ainsi dire jamais connu de réel changement dans sa nature. Intrinsicquement lié à l'essor de la politique protectrice du cinéma français et d'une exception culturelle française, il a toujours représenté l'image d'un cinéma d'exception qu'il fallait protéger par une politique volontariste et ce malgré qu'il attire un public de niche, plus intimiste ne lui assurant pas une certaine rentabilité. En plus d'être des films programmés sur peu de séances et essentiellement dans des cinémas dits d'art et essai, les films d'auteur nécessitent aussi un accompagnement éducatif notamment auprès des publics jeunes. Comme on le constate aujourd'hui, les entrées des salles de cinéma baissent considérablement sauf pour les grosses productions américaines, les franchises et les blockbusters. À l'inverse, pour le cinéma d'auteur, les entrées s'effondrent mettant en péril sa survie et son financement. Les créateurs se retrouvent contraints de renoncer à certains projets et plus récemment de renoncer à une sortie en salle pour se diriger vers la plateforme, à contre-cœur. Aujourd'hui donc on peut retrouver des films pensés et réalisés pour le grand écran sur Netflix, Amazon Prime ou plus récemment Apple TV+ à l'instar de *The Power of The Dog* de Jane Campion sorti fin 2021. Aujourd'hui aussi, un film de plateforme peut se voir récompenser du plus prestigieux prix de l'histoire du cinéma, celui de l'Oscar du meilleur film, comme ça a été le cas cette année avec le sacre de *Coda*, produit par Pathé et par la plateforme Apple TV+, sur laquelle il est sorti. De l'autre, si l'on ne sait pas réellement si sortir un film d'auteur sur une plateforme lui assure une certaine rentabilité dû aussi à l'absence de chiffres concrets, on peut se demander si cet art peut devenir accessible à un public éloigné et pourquoi pas être une extension de la salle de cinéma.

Dans certains cas, l'accessibilité des œuvres sur les plateformes peut bien évidemment permettre d'assouvir sa curiosité, mais ce que l'on constate c'est que la plupart du temps, ces films sont visionnés par un public déjà éduqué et intéressé par le cinéma d'auteur. À l'inverse, on constate que peu de personnes font véritablement des découvertes sur ces plateformes, ou se trouvent une affinité pour un genre ou un auteur en particulier. Les plateformes peuvent toutefois incarner une extension de la salle de cinéma. En effet, les spectateurs et cinéphiles aguerris ciblent en amont

le contenu qu'ils souhaitent visionner et se laissent rarement tentés par de la nouveauté. Les plateformes confortent plus les spectateurs dans leurs choix qu'elle ne les pousse à s'intéresser à de nouvelles œuvres. Au cours de notre enquête, nous avons pu constater que les cinéphiles aguerris, déjà adeptes du cinéma d'auteur, ont trouvé sur certaines plateformes le moyen de visionner des auteurs ou des films qu'ils connaissaient mais qu'ils ne pouvaient pas visionner auparavant. La plateforme représente ainsi un véritable canal de diffusion pour des œuvres que les spectateurs n'ont pas eu l'occasion de voir au cinéma et qui ne passent pas à la télévision. De l'autre, elle pourrait représenter un outil éducatif de médiation particulièrement intéressant si elle réalisait un véritable travail d'éditorialisation. Ce que l'on constate à travers l'exemple de la plateforme Netflix c'est que malgré un catalogue enrichi par des titres de films d'auteur comme ceux de grands cinéastes, cette dernière en parle peu sur ses réseaux sociaux et les met peu en avant, ce qui pousse ces derniers à être noyés dans l'algorithme. L'algorithme de Netflix et d'autres plateformes propose en effet des films similaires à ce qu'un spectateur a l'habitude de regarder donc il n'incite pas à tenter de nouvelles choses. Si la plateforme de son côté ne parle pas des titres plus confidentielles qu'elle possède, comment espérer que ces derniers soient visionnés par de nouveaux types de spectateurs ?

À contrario, en étudiant la plateforme Mubi, qui est certes fréquentée par des cinéphiles déjà aguerris, on constate que son fonctionnement diffère d'une plateforme de l'envergure de Netflix ou d'Amazon Prime. En effet, Mubi possède un contenu restreint et pour une période limitée, de 30 jours. Ce qui pousse dans un premier temps les spectateurs à se dépêcher de visionner les films avant qu'ils disparaissent de la plateforme. De l'autre, elle offre aussi une mise en avant particulière de ses films à travers ses réseaux sociaux en communiquant souvent sur ses nouveautés et à travers sa plateforme, où les films sont mis en avant sur la page d'accueil.

En analysant aussi les films produits par Netflix notamment, on constate que tout particulièrement en 2021, la plateforme a montré un intérêt certain pour les films d'auteur en produisant le dernier film de Jane Campion, *The Power of the Dog*, le premier film de Maggie Gyllenhaal, *The Lost Daughter* ou encore *Don't Look Up*

d'Adam McKay. Les années précédentes aussi l'intérêt fut de passage avec *Pieces of a Woman* de Kornél Mundruczó, *Mank* de David Fincher, *Roma* d'Alfonso Cuarón, *The Irishman* de Martin Scorsese ou encore *Okja* de Bong Joon-ho. Côté français, la plateforme a notamment produit *Madame Claude* de Sylvie Verheyde ou encore *Paris est à nous* d'Élisabeth Vogler. En interrogeant ses producteurs, Florence Gastaud et Laurent Rochette, nous constatons que produire des films d'auteur pour une plateforme s'avère aujourd'hui une bonne opportunité pour des films qui peinent à performer sur grand écran. Le budget et la liberté de création sont plus ou moins présents, en revanche peu d'explications existent autour des chiffres communiqués par la plateforme. Les producteurs ne savent pas véritablement si leurs films sont visionnés sur la durée ou s'ils se noient au sein de la plateforme. Ce que l'on constate c'est qu'au cours de la première semaine de sortie d'un film, le nombre de vues peut être véritablement stratosphérique. Le problème réside plutôt sur sa facilité à tenir sur la durée, là où la chronologie des médias activait une seconde carrière à un film après sa sortie en salle. Sortir un film sur plateforme réduit donc les possibilités d'un film d'auteur à tenir sur la durée et à s'assurer une seconde vie. Il performera peut-être sur le long terme mais c'est difficilement comptabilisable et les chiffres demeurent flous à comprendre pour les cinéastes et producteurs d'une œuvre.

Néanmoins, la cinéphilie s'est redéfinie avec l'avènement d'internet et notamment des réseaux sociaux et elle se manifeste aussi à travers Youtube par le biais des créateurs de contenus qui peuvent mettre en avant des films Netflix dans le cadre de partenariats élaborés avec la plateforme. La campagne marketing des films peut aussi être la même que pour des films sortis au cinéma avec notamment des affiches publicitaires dans les stations de métros ou encore des campagnes de pubs. Néanmoins, ce type d'opérations ne touche pas l'ensemble des œuvres produites par la plateforme et encore moins les films d'auteur. Il faut donc constater qu'un film d'auteur produit par une plateforme réduit considérablement ses possibilités de visionnage à l'inverse d'un film sorti sur grand écran. Mais aujourd'hui, le peu de financements accordé aux auteurs les pousse à se diriger vers les plateformes comme dernier recours. Ce que l'on peut espérer à l'avenir c'est que les relations, notamment avec Netflix, s'apaisent et puissent donner lieu à des sorties peut-être provisoires pour des films produits par la plateforme. En effet, le

dernier accord entre Netflix et le cinéma français pousse à penser que cette dernière va particulièrement investir dans les œuvres françaises pour une chronologie des médias plus favorable. On peut donc supposer que cette dernière fera un autre pas en avant en laissant certains de ses films sur grand écran, notamment pour concourir en compétition lors du Festival de Cannes par exemple. Mais pour l'instant, cette affaire reste à suivre...

BIBLIOGRAPHIE :

OUVRAGES :

Cinéma :

- MONTEBELLO FABRICE, *Le cinéma en France: depuis les années 1930*. Armand Colin, 2005.
- ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Pour en finir avec la crise du cinéma français, le cinéma français crève l'écran*, Neuilly, Atlande, 2012.
- ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, *Les défis numériques du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2021.
- TAILLIBERT Christel. Tribulations festivalières – Les festivals de cinéma et audiovisuel en France. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 48.
- CRETON Laurent, *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997

Cinéma d'auteur :

- SERCEAU Michel, *Y a t-il un cinéma d'auteur ?* Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014 (généré le 08 juin 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/septentrion/6753>. ISBN : 9782757414316. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.6753>.

Cinéphilie :

- DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Hachette Pluriel, 2003
- FRÉMAUX Thierry, DE BAECQUE Antoine, « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995/2 (n° 46), p. 133-142. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-1995-2-page-133.htm>
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Armand Colin, 2010.

Plateformes de vidéo à la demande :

- TAILLIBERT Christel, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, L'Harmattan, 2020.

- LE DIBERDER Alain, *La nouvelle économie de l'audiovisuel*. La Découverte, « Repères », 2019, ISBN : 9782348042942. DOI : 10.3917/dec.diber.2019.01. URL : <https://www.cairn.info/la-nouvelle-economie-de-l-audiovisuel--9782348042942.htm>.
- COUSIN Capucine, *Netflix & Cie : Les coulisses d'une (r)évolution*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

ARTICLES :

- Chaudron, Martine. « Pourquoi la catégorie « film d'auteur » s'impose-t-elle en France précisément ? », *Sociologie de l'Art*, vol. ps1112, no. 1-2, 2008, pp. 101-138.
- Olivier Thévenin (2021) Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation, *Loisir et Société / Society and Leisure*, 44:1, 37-46, DOI: 10.1080/07053436.2021.1899395
- LE DIBERDER Alain, « II. La consommation des images, permanences et innovations », dans : Alain Le Diberder éd., *La nouvelle économie de l'audiovisuel*. Paris, La Découverte, « Repères », 2019, p. 18-28. URL : <https://www-cairn-info.univ-eiffel.idm.oclc.org/--9782348042942-page-18.htm>
- CRETON Laurent, « Cinéma et télévision en France : idiosyncrasies, convergences et recompositions industrielles », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 118-128. DOI : 10.3917/tdm.006.0118. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-118.htm>
- CHANTEPIE Philippe, PARIS Thomas, « Numérique et cinéma. Nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, 2019/5 (n° 217), p. 17-45. DOI : 10.3917/res.217.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2019-5-page-17.htm>
- BOURGATTE Michaël, « Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique », *Questions de communication*, 2017.
- BULLICH Vincent, « L'intégration de la production cinématographique aux technologies numériques de l'information et de la communication », in Bourgatte, Michaël ; Thabourey, Vincent. *Le cinéma à l'heure du numérique. Pratiques et publics* (dir.). Paris : MKF Editions, 2012, pp. 32-33.
- MICHAUD Valery, « Nouvelles plateformes entre télévision et cinéma : quelles mutations en cours ? Quels impacts sur les contenus ? », *Annales des Mines*, juin 2020.
- WIART Louis, « La télévision en ligne et la vidéo à la demande sous l'emprise de la force », *Nectart*, 2021/1 (N° 12), p. 154-162. DOI :

10.3917/nect.012.0154. URL :
<https://www.cairn.info/revue-nectart-2021-1-page-154.htm>

- BOUQUILLION Philippe, « TIC et mutation des industries de la culture », in Delavaud, Gilles (dir.). Nouveaux médias, nouveaux contenus. Paris, Apogée, 2009, p. 129.
- TAILLIBERT Christel, « Guider les pas du spectateur numérique : la réintermédiation technique pensée à l'aune des valeurs historiques de la cinéphilie », *Télévision*, 2020/1 (N° 11), p. 77-91. DOI : 10.3917/telev.011.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-television-2020-1-page-77.htm>
- Bruno Cailler, Christel Taillibert. Les Services de Médias Audiovisuels à la Demande : le modèle télévisuel revisité. *Télévision*, C.N.R.S Editions, 2019. <halshs-02174235>
- THUILLAS Olivier, WIART Louis, « Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2019/1 (N° 20/1), p. 39-55. DOI : 10.3917/enic.026.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2019-1-page-39.htm>

SITOGRAPHIE :

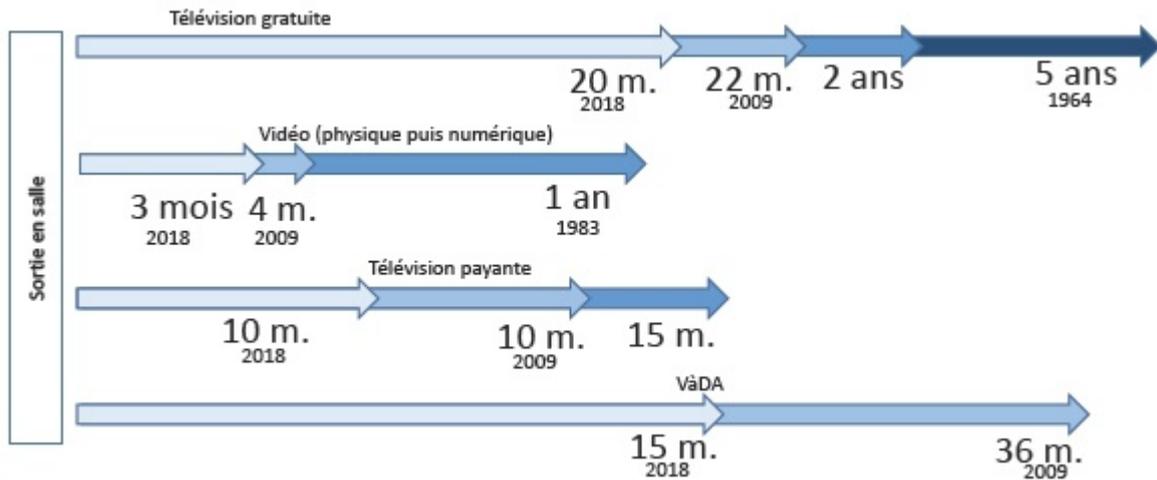
- Cinéma : 2019, une fréquentation record des salles - France Culture
<https://www.franceculture.fr/cinema/cinema-2019-une-frequentation-record-de-s-salles>
- Critique de cinéma - Wikipédia
https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_de_cin%C3%A9ma
- CARMELO Bruno, « Les grandes batailles de la critique », 21 janvier 2012, [disponible sur :
<http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18591772/?page=19>]
- Observatoire des films et des séries : Les français et le Festival de Cannes 2022 - Odoxa
<http://www.odoxa.fr/wp-content/uploads/2022/05/Observatoire-des-films-et-de-s-series-Odoxa-pour-Logical-Pictures.pdf> (page 4)
- Toward a re-invention of cinéma - Variety
<https://variety.com/2003/voices/columns/toward-a-re-invention-of-cinema-1117893306/>
- Ce que le XXe siècle nous enseigne sur Netflix - Slate
<http://www.slate.fr/story/186512/tribune-XXe-siecle-histoire-cinema-television-films-series-vod-plateformes-streaming-netflix>
- Chronologie des médias - Wikipédia
https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_m%C3%A9dias
- Cannes : tout comprendre de l'affaire Netflix - Le Figaro
<https://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2017/05/17/03011-20170517ARTFI00007-cannes-tout-comprendre-de-l-affaire-netflix.php>
- Critique de cinéma - Wikipédia
https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_de_cin%C3%A9ma
- Baromètre de la vidéo à la demande en août 2021 - CNC
https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/statistiques/barometre-de-la-video-a-la-demande-vad-vada--aout-2021_1551838
- La multiplication des services de vidéo à la demande par abonnement - Hadopi
https://www.hadopi.fr/sites/default/files/sites/default/files/ckeditor_files/2021_03_09_multiplication_services_video_demande_abonnement.pdf
- La croissance de Netflix ralentit - Boxoffice Pro
<https://www.boxofficepro.fr/la-croissance-de-netflix-ralentit/>

- Deux ans après son lancement, Disney voit sa croissance ralentir - Sudouest <https://www.sudouest.fr/culture/cinema/deux-ans-apres-son-lancement-disney-voit-sa-croissance-ralentir-6904537.php#:~:text=Le%20patron%20de%20Disney%2C%20Bob,au%20moins%20125%20millions%20d'>
- The Decay of Cinema - The New York Times Magazine <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>
- Les projets français de Netflix pour 2022 - France TV info https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-medias/les-projets-francais-de-netflix-pour-2022_4979859.html
- Les plateformes de streaming continuent de priver de spectateurs les salles de cinéma - Le Monde https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/16/les-plates-formes-de-streaming-continuent-de-priver-de-spectateurs-les-salles-de-cinema_6126328_3246.html
- Martin Scorsese : I said Marvel Movies Aren't Cinema, Let me explain - The New York Times <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>
- Pour Jane Campion , “Les gens de Netflix aiment profondément le cinéma” - BFM TV https://www.bfmtv.com/people/cinema/jane-campion-raconte-pourquoi-the-power-of-the-dog-sort-sur-netflix-et-pas-au-cinema_AN-202111280207.html
- Pour Steven Spielberg, les films qui sortent en VOD et sur Netflix ne devraient pas avoir d'Oscars - Ecran Large <https://www.ecranlarge.com/films/news/1016483-pour-steven-spielberg-les-films-qui-sortent-en-vod-et-sur-netflix-ne-devraient-pas-avoir-d-oscars>
- Étude sur les films et les séries sur les plateformes de streaming - AFCAE/IFOP http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/etude_ifop_afcae_cannes_mai2022.pdf#overlay-context=actualites/1200287/enquete-exclucive-afcaeifop
- Le cinéma français officialise l'accord avec Netflix - Boxoffice Pro <https://www.boxofficepro.fr/le-cinema-francais-officialise-laccord-avec-netflix/>
- Les détails de la nouvelle chronologie des médias - Boxoffice Pro <https://www.boxofficepro.fr/les-detaills-de-la-nouvelle-chronologie-des-medias/>
- Les salles de cinéma ont accueilli 96 millions de spectateurs en 2021 - Le Monde https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/12/30/les-salles-de-cinema-ont-accueilli-96-millions-de-spectateurs-en-2021_6107695_3234.html

- Vertigo s'intéresse aux "raisons pour expliquer la baisse de fréquentation" dans les salles - Le Film Français https://www.lefilmfrancais.com/index.148.php?option=com_papyrus&view=article&id=154055
- Observatoire de la production cinématographique en mars 2021 - CNC <https://www.cnc.fr/documents/36995/1389917/Pr%C3%A9sentation+-+Observatoire+de+la+production+cin%C3%A9matographique+-+Mars+2021.pdf/86637971-3e42-f14b-f341-a704b765b77f?t=1617092430126>
- La production cinématographique a évité une hécatombe en 2020 selon le CNC - Le Monde https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/03/30/la-production-cinematographique-a-evite-une-hecatombe-en-2020-selon-le-cnc_6074940_3234.html
- La disparition : le triste destin des films de plateforme - Alain Le Diberder <https://alain.le-diberder.com/la-disparition-le-triste-destin-des-films-de-plateforme/>

ANNEXES :

Annexe 1 : Evolution des mutations de la chronologie des médias jusqu'en 2018

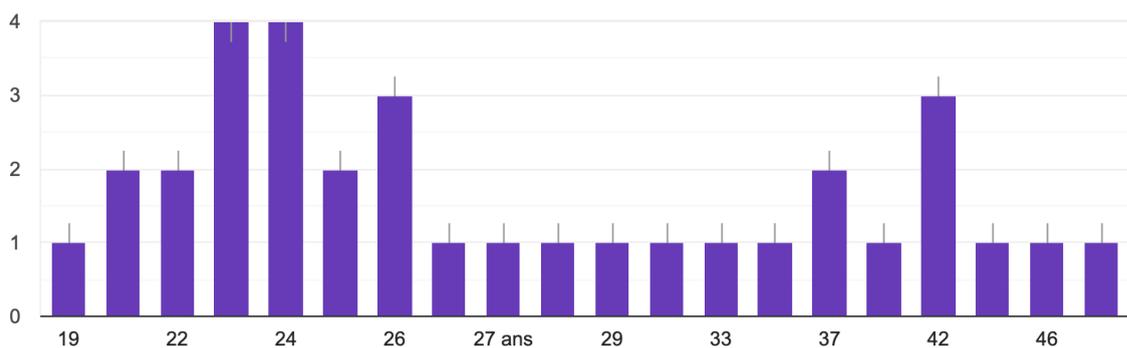


Source : CHANTEPIE Philippe, PARIS Thomas, « Numérique et cinéma. Nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, 2019/5 (n° 217), p. 17-45.

Annexe 2 : Quelques extraits du questionnaire “Les plateformes de vidéo à la demande et le cinéma d’auteur” sur Google Form ([Lien ici](#)) :

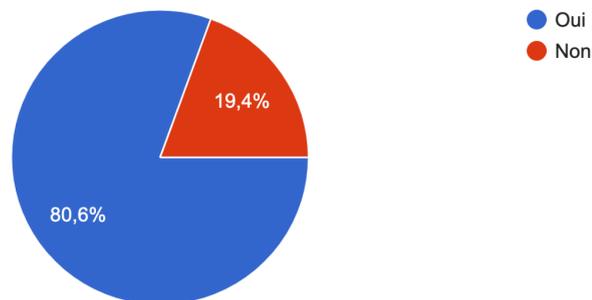
Âge ?

34 réponses



Vous considérez-vous comme cinéophile ?

72 réponses



Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

- le cinéma avec un grand C
- Un cinéma de genre avec un petit budget souvent indépendant
- Un cinéma qui se veut innovant mais qui l'est pas forcément toujours, par contre il est beau et toujours riche
- Une manière de s'exprimer et de raconter une histoire d'une belle manière sincère
- le cinéma qui prend des risques, qui expérimente, qui se donne pour ses films et ça se voit dans ses films
- Il est très important pour garder une fraîcheur dans le cinéma et c'est ce que je regarde le plus
- Un cinéma de liberté artistique et de passion, où tous messages différents peuvent être diffusés
- La vision d'un artiste
- Les films qui ne sont pas des blockbusters ou à gros budget

Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

Un moyen d'expression indispensable écarté de l'aspect mercantile de l'industrie cinématographique. Une plus grande liberté pour les auteurs.

Du cinéma qui ne tombe pas dans les clichés et fait du bien avec une vraie vision du réalisateur et non des studios

J'aime beaucoup

Un univers fascinant mais très clos

Le cinéma intéressant, tout ce qui n'est pas dicté par un producteur

Une vision

Une très très grande partie du cinéma que je regarde

Un cinéma exigeant, avec un regard singulier, une volonté de renouveler les formes, de livrer un point de vue spécifique sur le monde.

Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

Des films prétentieux avec des pseudos messages obscurs et "profonds". Très élitiste.

Cela peut être intéressant mais je l'associe trop aux « cinéphiles » trop prétentieux

Pour moi ça représente des productions à faible budget
Mais sinon, je dirais que c'est relativement du cinéma qui se veut plus « pointu », moins « accessible » dans le sens où c'est loin d'être du cinéma qui parlera au plus grand nombre et aussi dans le sens où son objectif premier n'est pas de rapporter beaucoup d'argent une fois en salle.

Quelque chose d'hyper important ! On trouve de belles pépites en regardant du cinéma d'auteur

Un film de genre

aucune idée

Une possibilité de voir des propositions plus ambitieuses et décalées

Une émotion particulière

Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

Une cinéma novateur

Il représente le cinéma que j'ai découvert il y a 3 ans et qui m'a vraiment fait découvrir des pépites.

C'est le cinéma qui m'intéresse le plus parce que ça vient me raconter quelque chose, j'aime me détendre devant les blockbusters mais je regarde principalement du cinéma d'auteur

Je ne m'y intéresse pas beaucoup, mais je considère bien ces films

C'est un incontournable du cinéma car il encourage à la création, ce qui rend le cinéma d'auteur important.

L'essence même du cinéma, le reflet de la personnalité de l'auteur

Ma passion

Genre très large du cinéma

la base du cinéma

Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

Tout. Particulièrement le cinéma d'auteur européen qui représente pour moi une réalité, à laquelle je peux m'identifier.

Une œuvre

Pas très fan

Des œuvres d'art assez élitiste

Une évasion

Des expériences, choses qui changent du cinéma habituel

L'imagination, la créativité, l'innovation. Mais aussi parfois un décalage, un concept nouveau mais qui a du mal à trouver sa place par le biais du cinéma justement.

Un cinéma difficile d'accès

Que représente le cinéma d'auteur pour vous ?

62 réponses

Le film d'auteur représente un film qui s'inscrit dans la lignée d'un style qu'a l'habitude d'employer ou de mettre en scène un (grand) cinéaste reconnu pour cela

Pour moi le cinéma d'auteur surtout en France , représente le rayonnement culturel de notre pays. C'est une force que nous avons nous en France de développer des centaines de projets chaque année, et de les diffuser en salle de cinéma. Récemment je suis allée voir Illusions Perdues, qui a remporté le Cesar du meilleur film, et j'ai adoré. La musique , le jeu des acteurs, l'ambiance du film et surtout cette touche française qui rend ce film unique.

Pour moi le cinema d'auteur est essentiel, il nous différencie des autres pays et en fait toute notre particularité et même singularité.

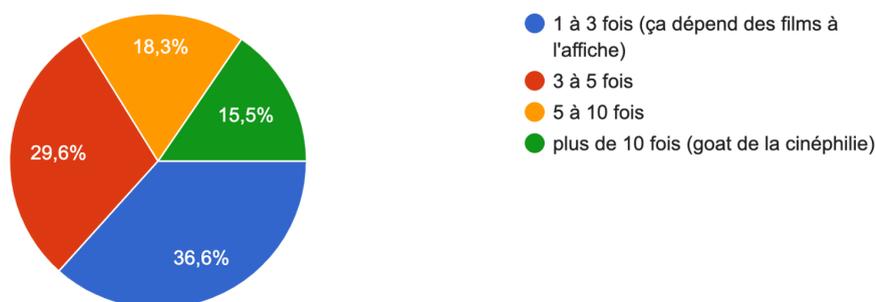
Audace

De belles images!! Une forme d'introspection. Un cinéma qui prend son temps et nous renvoie à nous-mêmes, à ce que c'est qu'exister.

c'est le cinéma que je regarde

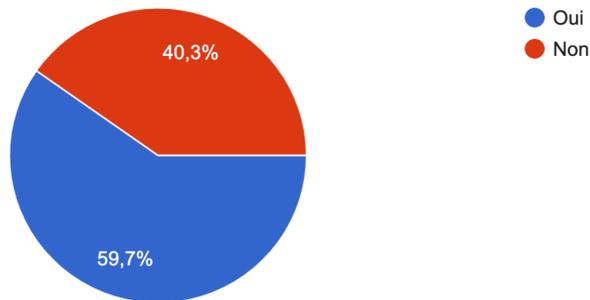
Combien de fois allez-vous au cinéma par mois ?

71 réponses



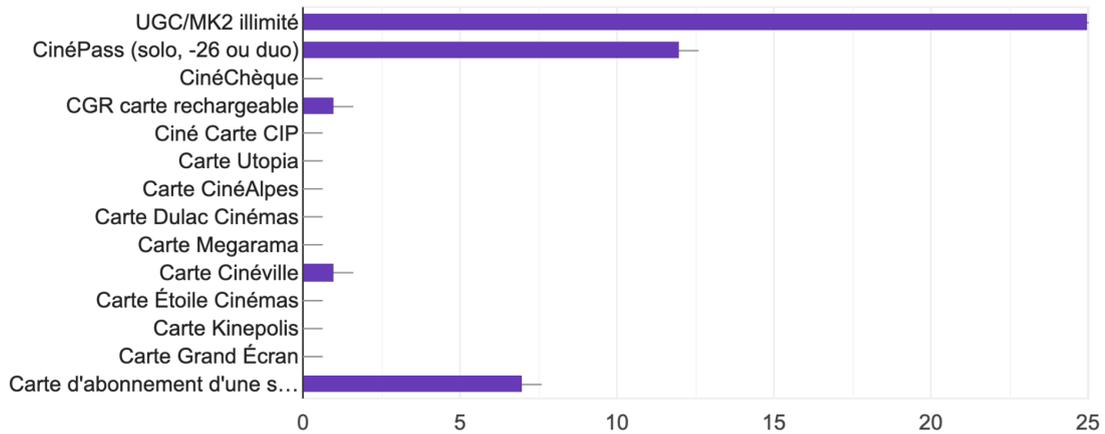
Possédez-vous une carte d'abonnement UGC/Pathé ..?

72 réponses



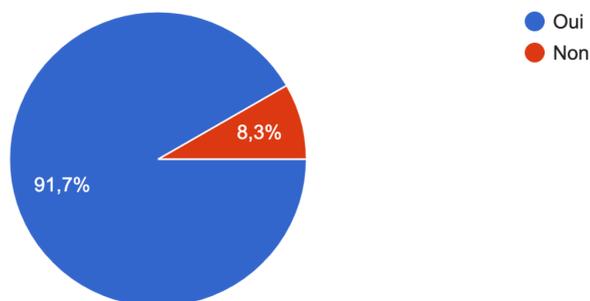
Si oui, la ou lesquelles ?

43 réponses



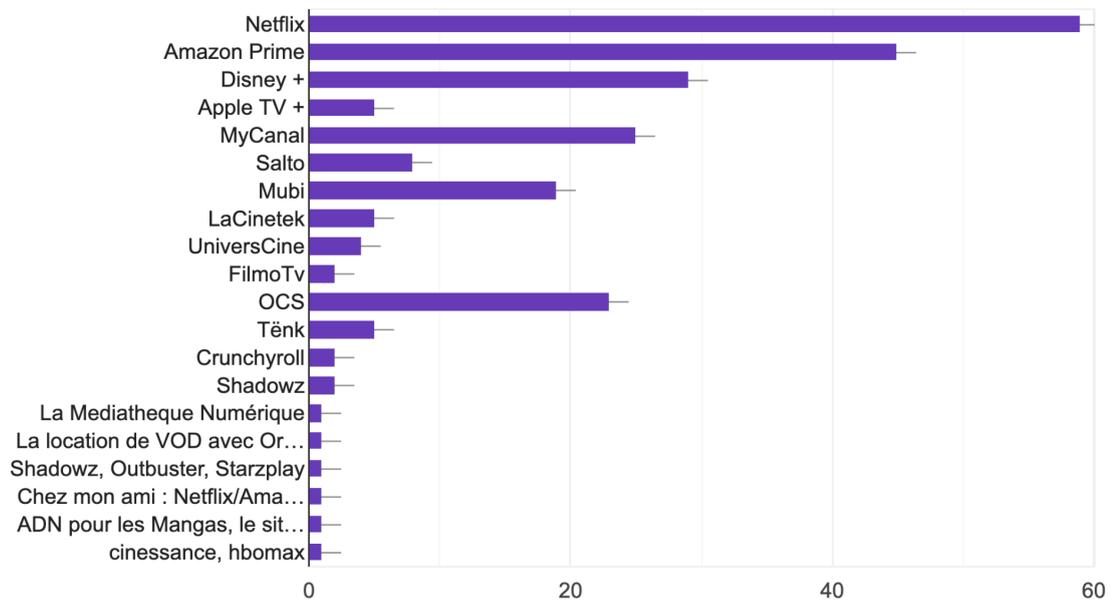
Possédez-vous également un abonnement à une ou plusieurs plateforme(s) de SVOD?

72 réponses



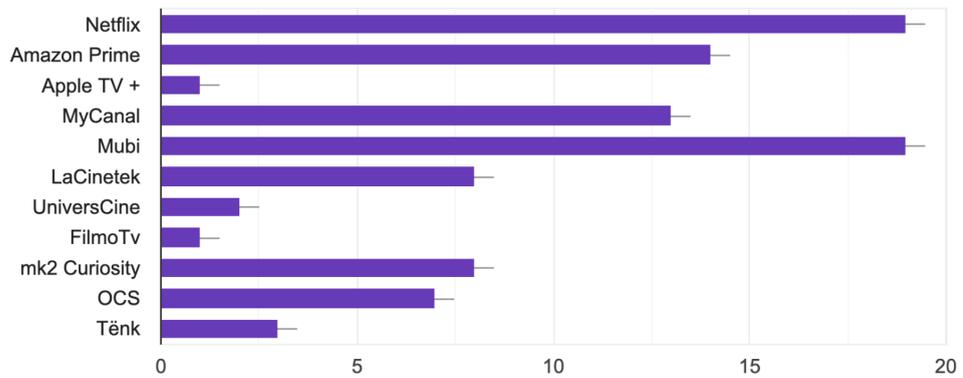
Si oui, la/lesquelles ?

66 réponses



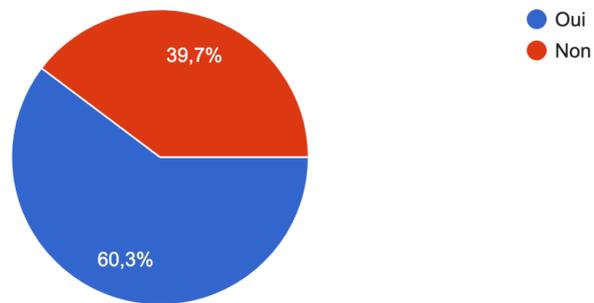
Quel plateforme utilisez-vous le plus quand il est question de cinema d'auteur ?

62 réponses



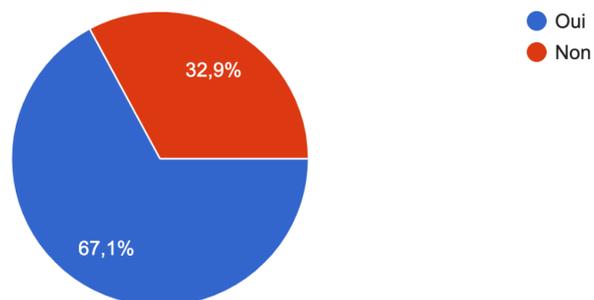
Avez-vous fait des découvertes sur ces plateformes, de films ou d'auteurs que vous ne connaissiez pas auparavant ?

68 réponses



Considérez vous que les plateformes ont eu un impact sur votre cinéphilie ?

70 réponses



Si oui, pouvez-vous expliquer pourquoi et comment ?

41 réponses

Ça encourage à voir plus de films, à n'importe quel moment de la semaine

On peut découvrir des films du monde entier plus facilement. C'est enrichissant en terme d'élargissement de culture cinématographique et pour une jeune cinéaste comme moi, ça me permet de voir ce qu'on fait ailleurs et comment. Ça donne des inspirations aussi.

elles me poussent à voir des films d'auteur plus que des films dit 'commerciaux'. et ça me permet de découvrir plusieurs films d'un même cinéaste.

Elles permettent de voir des films de toutes les époques de manière facilitée.

Accès moins compliqué à certains films

Ils sont la base même de mon cinéma

Ils me permettent de voir des films auquel je n'aurai pas pensé regarder avant

Si oui, pouvez-vous expliquer pourquoi et comment ?

41 réponses

Accès à plus de contenus légalement en bonne qualité, et possibilité d'essayer des choses auxquelles on n'aurait pas été confronté de soi-même.

Ça rend un tas de films très accessibles et ça permet de voir des films auxquels on aurait pas forcément pensé

Avoir accès facilement à certaines œuvres et les découvrir chez soi plutôt qu'en salle, et l'accepter. Ça a pris du temps mais maintenant je trouve ça ok de regarder un truc à la télé alors qu'avant je refusais sauf cas rares

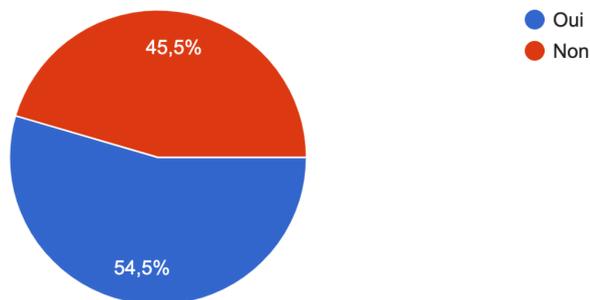
Beaucoup plus facile d'avoir accès à certains films

Cela s'inscrit dans la suite logique de ma cinéphilie, qui a commencé avec les chaînes cinéma que je regardais chez mes parents. Je pense qu'ARTE a fait plus pour ma cinéphilie, grâce à leur service de replay. Je dois une très grande partie de mes découvertes à ARTE.

l'envie de rentabiliser les abonnements

Considérez-vous un film produit par Netflix comme un film "de cinéma" ?

66 réponses



Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

un film qui restera dans le temps

Qui fait réfléchir à une perspective de la vie

Un film de cinéma respecte certaines normes esthétiques et code visuel, et peut se regarder sur grand écran.

Du cinéma bien exécuté

C'est un film qui va sortir au cinéma et qui dépasse le simple "produit" à bingewatcher

Un film à voir PLUTOT sur grand écran, avec salle plongée dans le noir et son adapté, pour une immersion maximum et un face à face avec soi-même

un film autour duquel des cinéphiles communiennent

Un film de cinéma peut faire rêver, peut proposer quelque chose de différent, il donne l'impression de vivre le film, et est fait avec le cœur

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

L'oublié du quotidien

C'est beau et subtil, c'est fin sans sensationnalisme (par exemple Malcolm et Marie aurait pu être un film de cinéma si ce n'était pas tellement une ode au male gaze, The Power of the dog est un grand film de cinéma aussi, j'ai répondu à la dernière question de manière générale)

Un film sorti en salle, ou si il est diffusé sur une plateforme, que son réalisateur y démontre une ambition cinématographique qui ferait que le film aurait de l'intérêt à être diffusé en salle

Un film produit avec des moyens professionnels

La qualité, et non la taille de l'écran

Tant que c'est un film, je le considère comme du cinéma

Un film qui a vraiment l'intention de raconter quelque chose et pas juste un truc ou on met tous les clichés pour plaire a tout le monde

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

La photographie, l'acting et une mise en scène parfaite

Expérience sensorielle (visuelle, sonore) exacerbée

Tous les films sont des films de cinéma

Un film qui sort au cinéma

Un film "travaillé", un bon scénario et réalisateur. Surtout une belle bande son. Pas une liste d'acteurs "bankable" pour vendre ou une panoplie d'humoristes au casting. Des films qui en mettent plein la vue et pas seulement en effet spéciaux.

Un film produit pour la salle de cinéma.

Un film qui sort au cinéma

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

C'est plus la forme qui me fait dire qu'un film est un film. Même si je privilégie l'expérience au cinéma, la forme reste la même mais les conditions changent. Donc un film de cinéma est une forme d'art qui utilise l'audio-visuelle qui raconte une histoire et comment cette histoire est mise en scène et interprété par des acteurs.

Une entité audiovisuelle pensée sur la durée

Un film pensé pour le grand écran (format d'image, lumière, etc) ; un certain nombre de films Netflix le sont, mais ne trouvent malheureusement pas d'autre possibilité que d'être diffusés sur Netflix.

Un film qu'il faut voir au cinéma pour l'expérience que la salle procurerait

Terme trop bateau pour être employé, pour moi le terme « film » suffit, il s'oppose déjà à « téléfilm » donc tout va bien

La question du cinéma est compliquée. Pour moi tous les films participe au cinéma même les plus mauvais.

Je ne sais pas trop. Un film qui se considère comme une œuvre et non comme un produit mercantile

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

Un film à moyen-gros budget captivant.

Un budget conséquent, une sorte de prestige puisque le film sort au cinéma

Yb film qui se savoure sur grand écran

Un film de cinéma est un film qui sera plus axé sur la diffusion et la communication pour une visibilité en salles et moins sur le maintien ou le respect d'un genre propre à un auteur

Un long metrage

Un film de qualité

Un film qui ne semble pas accessible à tout le monde (mais qui en réalité l'est ! d'une manière toujours différente).

Un film qui me donne envie d'aller payer un ticket pour pouvoir comprendre au mieux les volontés artistiques des gens derrière l'oeuvre. Car pour moi le Cinéma est fait pour être vu en salle.

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

Un film qui a été pensé pour le grand écran, avec une certaine esthétique, lumière... Mais qui peut être mis aussi sur les plateformes

la question est trop binaire, netflix a une différente manière de produire des films. Je considère THE POWER OF DOG ou MARRIAGE STORY comme des films de cinéma et j'aurais voulu les voir au cinéma. Après d'autres productions netflix sont clairement sur le modèle des unitaires TV.

Gros budget

Une ampleur dans les décors et la technique de réalisation donnant un rendu grandiose impossible à obtenir avec un petit budget (scène de nuit dans 1917 par exemple, récemment).

Je ne saurais décrire ce qu'est pour moi un film de "cinéma" mais pour moi il y a les teens movies par exemple (que Netflix produit bcp) qui sont, sans les dévaloriser, pour divertir. Il y a aussi les films avec des grands acteurs mais qui ont une intrigue ou un esthétisme qui restent vus et revus (ex Red Notice). Pour moi un film de cinéma a une identité visuelle, moins centré sur l'action mais plus sur l'ensemble de l'intrigue. C'est un film qui touche.

Qu'évoque pour vous un film "de cinéma" ?

55 réponses

Un film qualitatif en termes de trame scénaristique ou bon dans son domaine (comédie, horreur, drame...), production (réalisation et chef op), jeu d'acteur...

Alors oui et non, netflix produit des films originaux destinés à être visionnés uniquement sur leur plateforme mais produit également des films destinés aux salles de cinéma. Cette année aux Oscars un certain nombre de films produits par des plateformes ont remporté des prix, dont Coda sacré meilleur film. Également, Netflix s'est engagé à produire un bon nombre de films français dans les années à venir à hauteur de 200 M d'euros. Et aussi, la plateforme est en train de racheter un bon nombre de salles de cinéma aux États Unis pour y diffuser ses films.

Donc oui Netflix et les autres plateformes produisent des films de cinéma, et le font depuis déjà quelques années.

La pertinence et le sérieux

Un film d'ambiance avec des personnages vivants

Un film de grande qualité / avec des effets spéciaux (si c'est le genre de film qui en nécessite). En gros lorsqu'on le voit on sent que beaucoup d'argent ont été investis

Un film qui a quelque chose à dire et à défendre

Un film qu'on voit en salles

Un film qui passe en salle de cinéma et pas exclusivement accessible via Netflix

Une production plus grande, une mise en scène originale et sérieux par rapport à un téléfilm

Un film intéressant, peu importe pourquoi

Divertissement

Un film sorti en salle de cinéma

un film qui n'a pas que une porte commerciale

Annexe 3 : Entretiens

Au cours de mon travail, j'ai pu interroger des individus aux profils différents mais avec des discours parfois similaires. J'ai pu aussi m'entretenir avec des professionnels du cinéma à l'image de la chercheuse Christel Taillibert ou encore des producteurs de cinéma, Florence Gastaud et Laurent Rochette. Tous ces échanges, aussi bien avec des cinéphiles qu'avec des professionnels, ont été enrichissants.

Entretien 1 :

Répondant : Ryad

Te considères-tu comme cinéophile ?

Alors moi oui, je sais que y'en a pleins qui n'aiment pas forcément le terme mais moi je considère ça pour quelqu'un qui aime le cinéma. Je suis un récent cinéophile, j'ai commencé au tout premier confinement en mars 2020 donc ça fait deux ans. Ça fait un an que je me considère comme cinéophile et je n'hésite pas à utiliser ce terme même si c'est mal connoté sur Twitter, mais moi sinon je vois pas le problème. Je suis cinéophile et même cinéphage. Un cinéphage c'est quelqu'un qui regarde beaucoup de films, j'en regarde entre 5 et 15 par semaine donc je sais que par

rapport à certains c'est minuscule, mais je pense que c'est beaucoup par rapport à la plupart des gens et les cinéphiles.

Quel est le premier film qui t'as donné envie d'aimer le cinéma ?

C'est un peu compliqué parce que quand j'étais en CM1, j'ai eu une année spéciale cinéma donc ça veut dire que j'ai vu tous les Chaplin et j'ai notamment découvert *Singin in the rain*. Maintenant Charlie Chaplin est un de mes réalisateurs préférés et *Singin in the rain*, un de mes films préférés. Et de base, j'ai toujours aimé le cinéma mais je regardais pas de films, de la CM1 jusqu'en mars 2020 je regardais cinq films par an et encore c'était des films Marvel au cinéma. Et du coup en mars 2020, je me suis rendu compte que je n'avais pas de culture cinématographique. Je me rendais compte que je connaissais les noms des films mais je ne les ai pas vu. Au confinement, j'ai fait une liste de 20 films et le premier que j'ai vu c'était *Shutter Island*, le deuxième c'était *Django Unchained* donc je dirais que ces films m'ont fait aimé le cinéma parce que je me suis pris deux grosses claques. Et du coup j'ai commencé à m'intéresser un peu plus aux films, ma liste a commencé à augmenter et au final j'avais une liste de 100 films à la fin avec des œuvres un peu moins connues. J'ai continué et maintenant je regarde plein de films.

Apprécies-tu le cinéma d'auteur ? Comment t'es tu rapproché de ce type de cinéma ? Que cela représente t-il pour toi ?

J'apprécie fortement le cinéma d'auteur, je dirais même que c'est important. Pour moi ça représente la plus grande partie du cinéma. Quand on parle de cinéma, en tout cas dans la sphère des gens avec qui je parle, on pense plutôt au cinéma d'auteur parce que le cinéma ça a quand même pour vocation de raconter quelque chose. Et même si c'est le cas des fois dans les films grand public par exemple dans les films d'horreur que les gens vont voir et qu'ils adorent sans se rendre compte qu'il y'a un vrai sujet derrière, mais par exemple dans les films Marvel on voit bien qu'il n'y a pas vraiment de sujet dans le fond. Donc pour moi le cinéma d'auteur c'est lorsqu'un réalisateur te propose un film parce qu'il a quelque chose à te raconter. Il a un message à te faire passer, tu n'es pas juste t'es là pour voir des images, y'a quelque chose derrière, y'a une réflexion à avoir. Je me suis rapproché du cinéma

d'auteur en commençant par les classiques dont on connaît le nom et parmi ces derniers il y a des films d'auteur, même si ce n'est pas forcément du Godard ou du Truffaut. J'ai regardé par exemple des films de David Fincher et au final c'est quand même des films d'auteur car tu sent la patte artistique du cinéaste. Et donc je m'y suis rapproché un peu comme ça en commençant par les grands noms au début et puis ensuite j'ai été curieux, j'ai été voir des œuvres de la Nouvelle Vague française et au final c'est des trucs que j'adore. Je crois que le premier film d'auteur français que j'ai vu c'était *l'Enfer* de Chabrol et je me suis pris une claque monumentale. Et donc je dirais que ça représente la partie la plus intéressante du cinéma parce que se divertir c'est cool, ça fait du bien des fois mais c'est aussi mieux quand tu as une histoire derrière.

Que regardes-tu au cinéma ? Combien de fois par mois vas-tu au cinéma ?

Alors moi je vais au cinéma en moyenne deux fois par semaine, ça doit faire entre huit et dix fois par mois. Quand j'y vais, je vois généralement deux films d'affilés parfois trois mais ça dépend aussi de ce que je visionne. Des fois je vois un très bon film et je préfère rentrer chez moi pour prendre le temps de le digérer avant d'enchaîner sur un autre film. Au cinéma je regarde de tout, je n'ai vraiment pas de limite là-dessus surtout que moi je suis un cinéphile mais regarder un Marvel ça me fait kiffer donc je vais vraiment tout voir au cinéma. Ça peut dépendre d'un acteur qu'il y a dedans, si c'est un film d'un réalisateur que j'aime bien parfois même ça peut dépendre de l'affiche. Je me rappelle que j'avais été voir *The Beta Test* car je trouvais l'affiche jolie et au final j'ai passé un super moment. Je vais souvent au cinéma UGC des Halles et je vois beaucoup de films français car je trouve que ces dernières années le cinéma français a beaucoup de bonnes choses à proposer. En général je ne suis pas déçu.

Apprécies-tu que les plateformes ajoutent de plus en plus de films d'auteur ?

Alors oui j'apprécie le fait que les plateformes mettent plus de films d'auteur, je pense que quand tu dis films d'auteur tu parles des films d'époques un peu de La Nouvelle Vague parce que je sais qu'ils ont mis tous les Chabrol sur Netflix, du Godard à Truffaut mais aussi du Dolan. C'est cool parce que pour une plateforme

d'une aussi grande envergure comme Netflix, c'est nécessaire d'avoir de tout, c'est quand même du cinéma, on a envie de voir du tout. Les films Netflix c'est bien, moi je les apprécie beaucoup mais c'est bien aussi de voir des trucs différents.

Trouves-tu que le cinéma d'auteur est assez mis en avant sur ces plateformes ou faut-il chercher un peu pour les trouver ?

Je trouve que les films ne sont pas assez mis en avant car même moi qui les regarde, je ne les vois pas du tout lorsque je me rend sur Netflix. C'est là qu'il y a un gros problème avec les plateformes, c'est au niveau de la médiation. Je trouve que c'est très bien qu'ils aient ajouté des films d'auteur mais étant donné qu'ils n'incitent pas les spectateurs à aller les voir, ça va juste permettre à ceux qui connaissent déjà ce genre de visionner les films tandis que ceux qui ne connaissent pas ne vont pas s'initier.

Est-ce que le cinéma d'auteur est toujours un cinéma d'auteur maintenant qu'il est plus accessible ?

Je ne pense pas que ce soit un problème d'accessibilité car un film d'auteur souhaite surtout nous raconter quelque chose et nous faire réfléchir et si c'est plus accessible, c'est encore mieux. Je pense même qu'il devrait l'être car son but est aussi d'engendrer du débat donc si on est seul à voir un film, ça ne sert pas à grand chose si on ne peut pas échanger autour. C'est pour cela aussi que j'utilise souvent les réseaux sociaux pour parler des films que j'ai vu et faire des débats, pour moi c'est aussi ça le but du cinéma. Si un film d'auteur est plus accessible, je n'y vois que du positif car ça n'influe pas du tout sur sa qualité.

Quelle(s) plateforme privilégies-tu pour ce genre de contenus ? Pourquoi ?

Je pense que Mubi est la plus intéressante parce que je les suis sur les réseaux sociaux et je vois ce qu'ils proposent, c'est assez cool. Shadowz aussi car ce sont des films de genre donc d'horreur, fantastiques etc.. et il ne faut pas oublier que les films d'horreur c'est quand même un genre pour faire passer des messages surtout

sur la société en général. Shadowz c'est rempli de films d'auteur et c'est ces deux plateformes que je privilégie le plus. Mais pour les personnes moins cinéphiles on va dire, je pense que Netflix c'est une bonne alternative si tu sais quoi y chercher. Pour trouver un film d'auteur, tu as besoin de quelqu'un pour te donner des conseils. Tu ne peux pas tomber dessus par hasard donc je pense qu'il faudrait une tierce personne pour te conseiller. Moi c'est ce que je fais avec certains potes, j'ai conseillé *l'Enfer* de Chabrol à un pote, il l'a vu et il a adoré. Mais je suis sûr qu'il ne serait jamais tombé dessus grâce à l'algorithme de Netflix.

As-tu fait des découvertes par toi-même ?

Non, j'en ai pas trop fait grâce aux plateformes. Je suis quelqu'un qui a grandi avec Youtube donc ça veut dire que la plupart des films que j'ai vu c'est parce que j'en ai entendu parlé sur par des youtubeurs, sinon sur les réseaux sociaux. Mais Netflix ne m'a pas fait découvrir un seul film. Après maintenant que j'y pense, il y'a les films originaux Netflix que j'aime bien, des fois ils font de bonnes initiatives comme par exemple la trilogie d'horreur pour Halloween qui s'appelle *Fear Street*. À part les originaux Netflix, je ne pense pas que Netflix m'a aidé à découvrir des films, c'est plus un moyen de les voir en fait. Moi ce que je fais c'est que je décide du film que je vais voir par exemple grâce à Letterboxd, Twitter, Youtube et ensuite je vais sur Google, je tape le nom de film et il y'a des options de lecture, c'est à dire ils te disent sur quel site tu peux voir. Par exemple, si c'est sur Netflix, je vais aller dessus pour le voir mais ce n'est pas Netflix qui me l'a fait découvrir, c'est vraiment juste un outil pour voir certains films.

Considères-tu que les plateformes ont eu un impact sur ta cinéphilie ? Quelle est ta position sur la lutte entre les plateformes et les salles de cinéma ?

Je pense que les plateformes n'ont pas eu d'impact sur ma cinéphilie, à part peut-être pour les films originaux. Hormis cela, je pense que j'aurais eu exactement la même cinéphilie avec ou sans Netflix [...] Pour moi, ça ne m'a pas aidé à découvrir des films mais plutôt à en voir, c'est plus un outil [...] Mais l'avantage des plateformes est que ça peut toucher un autre type de public. J'ai quelques amis non cinéphiles par exemple, et quand j'apprécie un film qui est présent sur Netflix je peux

leur conseiller car je sais qu'ils pourront aller le voir. Car quand je conseille un film qui n'est pas sur une plateforme, ils ne vont pas aller le voir car ils ne le téléchargeront pas et puis c'est rare qu'ils partent au cinéma pour voir un film en particulier. Donc pour moi en tant que cinéphile qui a l'habitude du grand écran, je ne suis pas trop impacté par les plateformes, mais je pense qu'elles peuvent aider le grand public et notamment ceux qui ne regardent pas beaucoup de films, à voir des œuvres qu'ils n'auraient pas vu autrement.

Et moi en soit, le cinéma sur plateforme ça ne me dérange pas du tout, c'est juste qu'il y a des films que tu aurais préféré voir au cinéma et c'est dommage. Par exemple, le dernier film de Paolo Sorrentino (*La main de dieu*) au cinéma ça aurait été trop bien mais non il est sorti que sur Netflix et je ne peux pas m'empêcher de me dire que c'est quand même triste.

Donc moi les plateformes je trouve ça cool en pour les anciens films qui ne passent plus au cinéma mais le fait que certains films sortent uniquement sur les plateformes, là ça m'embête. Surtout qu'on sait tous qu'une expérience au cinéma ça n'a rien à voir que ce soit au niveau du son, de l'image ou des distractions à la maison. C'est très rare que tu sois distrait en salle à part si tu tombes avec des personnes abjectes mais sinon ça se passe super bien en général alors qu'à la maison ce n'est pas pareil.

Considères-tu que les plateformes sont un danger pour la salle de cinéma ou au contraire peuvent-elles apporter du bon? Qu'en penses-tu ?

Être un danger pour les salles, je ne pense pas. Enfin pour l'instant ça ne l'est pas vraiment. Même si on a vu avec Disney que ça pouvait porter atteinte aux salles de cinéma surtout économiquement puisque les salles galèrent déjà pas mal donc si en plus on leur prend les plus gros films, donc ceux qui font le plus d'entrées et qu'on les met sur les plateformes, les gens n'iront plus au cinéma.

Là où je trouve que les plateformes peuvent être un réel danger c'est pour ceux qui souhaitent se construire une cinéphilie. Lorsque l'on parle de médiation, on fait écho à une certaine curiosité afin de voir des films un peu différents. Par exemple, lorsque

l'on allait au vidéo club auparavant, il y avait toujours quelqu'un pour nous guider et nous conseiller des œuvres qu'on aurait pas l'habitude de voir mais sur les plateformes ça ne fonctionne pas ainsi puisque ça fonctionne par le biais d'un algorithme. C'est donc en fonction de ce qu'on a vu précédemment que l'algorithme nous conseille des films similaires, ce qui veut dire que la curiosité est inexistante puisqu'on ne sort pas de notre zone de confort et qu'on ne voit pas des films différents alors que c'est tout le but de se construire une cinéphilie. C'est de pouvoir regarder un peu de tout, que ce soit de grosses productions, des comédies musicales ou encore des films de La Nouvelle Vague. De mon côté, je trouve ça sympa de suivre des personnes sur les réseaux sociaux qui vont nous conseiller des films qu'eux ont aimé et possiblement des films qu'on a pas l'habitude de voir. Il y a pleins de films sur Netflix mais on ne va pas forcément avoir envie de les lancer parce que ça ne ressemble pas à ce que l'on veut mais si quelqu'un nous les conseille, on va peut-être faire l'effort de les voir. C'est pourquoi j'écoute aussi des podcasts en rapport avec le cinéma et j'y découvre des personnes qui discutent de films différents et je pense que si je le faisais pas, je passerais à côté de pleins de films qui aujourd'hui font partie de ma cinéphilie et que j'aime beaucoup.

Donc c'est pour ça que je disais que j'utilisais les plateformes comme un outil parce que je pense que c'est comme ça qu'on devrait les utiliser parce que si on essaye de construire notre cinéphilie grâce à une plateforme, on ne va pas vraiment évoluer puisqu'on sera tenté de rester sur les mêmes propositions de films et je trouve ça un peu dommage.

Comprends-tu que les auteurs puissent aujourd'hui se diriger vers les plateformes pour financer et diffuser leurs films ? Pourquoi ? Et que penses-tu des films d'auteur produits cette par les plateformes type Netflix, Amazon, Apple etc ?

Là-dessus je vais être assez rapide parce que je pense qu'un film d'auteur ça peut aussi bien être sur une plateforme qu'au cinéma, c'est exactement pareil. Peut-être que Netflix va un peu brider un film d'auteur mais c'est aussi ce qui se passe avec les producteurs au cinéma donc au final ça revient à la même chose et puis on a très bien vu qu'il y'a des films d'auteur sur les plateformes qui sont de très bons films. Je

parlais du nouveau Sorrentino qui est incroyable justement, donc là-dessus il n'y a pas de problème. Maintenant que j'y pense, je sais qu'il y a pas mal de réalisateurs qui manifestent leur opinion sur les plateformes mais je pense que généralement les auteurs sont assez respectés sur Netflix.

Entretien 2 :

Répondant : Adrien

Te considères-tu comme cinéophile ? Depuis combien de temps ?

Oui, depuis mes 18 ans. Je ne regardais que des films grand public et des comédies jusqu'à cet âge-là, parmi d'autres productions artistiques (BD, jeux vidéo, musiques, etc.). Mais vraiment depuis 2016 où j'ai eu deux grosses claques visuelles successives avec *The Neon Demon* et *Grave*. Là, j'ai commencé à étudier le langage cinématographique (où je m'intéressais uniquement au scénario auparavant) et à prendre les films pour ce qu'ils sont : un travail sur la réalisation, qui provoque des émotions au visionnage et raconte (ou non) une histoire.

Quel est le premier film si tu te souviens qui t'as donné envie d'aimer le cinéma ?

Je ne me souviens pas du premier film que j'ai vu, enfant, mais je crois que c'est *Les Incorruptibles* de Brian De Palma (1987) qui m'a fait bifurquer du cinéma grand public vers un cinéma de plus en plus de genre, d'auteur parfois même. J'ai toujours regardé des *James Bond* d'aussi loin que je me rappelle et j'ai vu quelques films avec un Sean Connery vieux, qui m'a ouvert à d'autres types de films que je n'aurais pas vus de moi-même à cette époque, comme *Le Nom de la rose* (1986).

Apprécies-tu le cinéma d'auteur ? Comment t'es-tu rapproché de ce type de cinéma ? Que cela représente-t-il pour toi ?

J'ai toujours aimé imaginer des histoires, avec des petits jouets, puis avec des jeux vidéo où on pouvait créer ses propres niveaux/scénarios, puis j'ai commencé à écrire. Donc vers 18-20 ans, j'ai commencé à étudier l'écriture de scénario et de roman (notamment avec le livre *La Dramaturgie* (1994) d'Yves Lavandier, référence absolue pour apprendre à écrire/construire des histoires, peu importe le média).

Dans ce livre, j'ai commencé à voir des noms de film comme *Casablanca* (1942), *Métropolis* (1927), *Citizen Kane* (1941), ou plusieurs films d'Hitchcock. Il a été ma porte d'entrée à un cinéma que je ne connaissais pas. Le cinéma d'auteur n'est pas ma spécialité par contre, avec le temps je me dirige de plus en plus vers des films de genre ou à petit budget (donc souvent d'auteur, d'après sa définition, celle du *Larousse* pour exemple : « cinéma exprimant l'imaginaire et le style personnels d'un réalisateur par opposition aux productions à visée commerciale »), mais je reste encore toujours attiré par de grosses productions calibrées comme les James Bond. Pour résumer, je préfère la liberté du cinéma d'auteur dans le ton et l'exploration des envies du réalisateur, parfois du scénariste qui l'accompagne dans un projet. Des explorations qui sont tronquées ou interdites dans les productions grand public à cause des impératifs de rentabilité (et donc de plaire au plus grand nombre). Le cinéma d'auteur permet d'aller plus loin dans des réflexions ou dans ce qu'une histoire ou un film peut proposer de choquant, pour mettre le spectateur à l'épreuve, ce qui est parfois nécessaire pour lui faire comprendre ce que vit un personnage, en lui faisant expérimenter également (via la réalisation, les couleurs et les thèmes de la jalousie et de la folie dans *L'Enfer* (1964) de Clouzot par exemple, dont j'ai découvert le fascinant documentaire il y a quelques mois).

Que regardes-tu au cinéma ? Tous types de films ou y vas-tu exclusivement pour des gros films ? Combien de fois par mois vas-tu au cinéma ?

Les films que j'ai envie de voir, et non plus que je dois voir. Mais ça peut être *The Batman* (2022) comme *L'Évènement* (2021) (que je dois rattraper à la fin du mois, je ne pouvais pas aller au cinéma à sa sortie). J'y allais avec des amis avant et on allait voir les mêmes films, mais du coup c'était sûrement des blockbusters comme les *Star Wars*, les *Marvel*, etc. Petit à petit on se séparait en deux groupes pour aller voir deux films différents, avec deux amis nous étions plus Tarantino que Michael Bay. Et puis je suis allé voir les films que j'avais vraiment envie de voir, il y a eu une phase de transition où j'avais l'impression de faire quelque chose d'interdit, puis c'est devenu normal. Ce sont surtout les réalisateurs.rices et les acteurs.rices que je prends en compte. Récemment j'ai découvert Florence Pugh et je sais qu'un film avec elle est une valeur sûre (même *Black Widow* (2021), le film a des problèmes mais pas elle). Pareil pour Denis Villeneuve, Julia Ducournau ou Gaspar Noé, je garde toujours un œil sur leurs nouveaux projets. Et pour la fréquence, en regardant

mes tickets (je les garde tous depuis mes premières séances ^^), je dirais une fois tous les deux mois depuis 2019, mais je rattrape souvent plusieurs films d'un coup, où je vais en voir un plusieurs fois (il y en a peu que j'attends vraiment mais je les attends vraiment).

Apprécies-tu que les plateformes ajoutent de plus en plus de films d'auteur sur leurs plateformes ?

Oui, j'ai rattrapé *La Reine Margot* (1994) il y a quelques jours sur *Netflix* justement. Par contre, c'est vrai que quelqu'un qui lance un film de ce genre par curiosité peut avoir une réaction négative, ennui ou choc. Mais ça peut aussi être une bonne surprise et une révélation qui lui élargira les types de films qu'il peut apprécier, en me confrontant à quelque chose de différent que les productions calibrées des plateformes (encore plus que celles du cinéma pour le coup).

Est-ce que le cinéma d'auteur est toujours un cinéma d'auteur maintenant qu'il est plus accessible ?

Oui, je ne fais pas partie des gens qui séparent le cinéma d'auteur du cinéma en général. Je m'en tiens à la définition du *Larousse* ci-dessus pour le coup. C'est juste une manière différente de créer des films. Le fait que ces films soient désormais plus accessibles ne leur retire en rien leurs intentions de réalisation. Ils ne seront peut-être pas toujours vus par des personnes qui en seraient le meilleur public, mais c'est aussi ce qui est bien en les proposant sur des plateformes où on ne les attendrait pas. N'importe qui peut s'y confronter plus facilement et potentiellement découvrir un type de cinéma qu'il pourrait également apprécier, voire davantage, que le grand public.

Quelle(s) plateforme privilégies-tu pour ce genre de contenus ? Pourquoi ?

Netflix et *OCS*. *Netflix* parce que j'ai toujours une saison de série ou un film à rattraper, et j'en profite pour voir les derniers films d'auteur (ou que j'ai envie de rattraper) ajoutés au catalogue. *OCS* pour les mêmes raisons, à cause des séries exclusives, qui deviennent de plus en plus un fléau avec la prolifération de plateformes de streaming.

Trouves-tu que le cinéma d'auteur est assez mis en avant sur ces plateformes ou faut-il chercher un peu pour en trouver ?

Pour les deux que je connais, ils sont plus faciles à trouver sur OCS. Après, les plateformes mettent en avant ce qu'elles vont le mieux vendre à leurs utilisateurs. Donc leurs propres productions ou les films/séries les plus populaires qu'elles possèdent.

As-tu fait des découvertes par toi-même ?

Je ne me souviens plus exactement de l'énoncé de cette question, si c'était savoir si j'avais fait des découvertes de films d'auteur sur les plateformes, la réponse est non parce que je m'y étais intéressé avant leur arrivée. Mais quand une production d'un réalisateur célèbre arrive sur *Netflix*, comme *De l'autre côté du vent* (2018) d'Orson Welles (que je n'ai pas vu, c'est juste pour l'exemple), la communication qu'il y a eu autour a suffi à la faire connaître.

Considères-tu que les plateformes ont eu un impact sur ta cinéphilie ? Ont-elles accentué ta cinéphilie ?

Oui, la plus notable c'est que j'achète des films sur *Apple TV* depuis deux ans, en plus des supports physiques (DVD-Blu-Ray) que j'achète toujours. Et le confinement a fait que comme tout le monde j'ai consommé plus de streaming (et les plateformes ont été une solution pour pallier la fermeture des cinémas). Par contre je suis assez vite arrivé à la fin de ce que les plateformes avaient à me proposer et je me suis tourné vers la location de films à l'unité, notamment via [LaCinetek](#) (ou les services VOD de *Canal+* ou d'*Apple*). Pour être plus précis aussi, j'effectue une rotation entre les services de streaming (un par mois en général), pour rattraper les dernières sorties d'une traite et éviter de gaspiller de l'argent avec plusieurs abonnements actifs simultanément. Par contre les productions de ces plateformes restent toujours annexes au cinéma classique pour moi, ni en dessus ni en dessous, mais différent. Comme *The Irishman* (2019) de Scorsese, qui était excellent et une vraie production (d'auteur si on en revient à la définition = un réalisateur libre dans sa création), mais la technologie de De-Aging semblait en décalage avec l'histoire et sa réalisation. Je ne sais pas si c'était une volonté de *Netflix* mais ça en fait une production qui n'est ni un film de cinéma ni une production paresseuse de plateforme comme *Netflix*.

Quelle est ta position sur la lutte entre les plateformes et les salles de cinéma ?

Je ne sais pas trop quoi penser de la volonté des plateformes de diffuser leurs productions au cinéma et d'être représenté aux Oscars à niveau d'égalité avec les productions du cinéma classique (pour prouver leur légitimité j'imagine ?). *Pieces of a Woman* (2020), par exemple, méritait clairement des nominations pour des prix, mais ça n'est pas le cas de toutes les productions des plateformes. C'est au cas par cas. Au final, avec les deux réseaux, ce sont des films qui sont produits, l'essentiel est de savoir si ceux qui sont récompensés valent quelque chose ou non. Et les productions à moins gros budget des plateformes sont aussi une conséquence de la domination des énormes studios qui réduisent les différences de styles et la réalisation de leurs films. Donc les films de plateforme offrent quelque chose que ne peuvent plus offrir les gros studios, qui doivent générer du profit avec chaque sortie. Mais il y a sûrement un moment où les plateformes auront les mêmes impératifs et n'auront plus la liberté des débuts, donc cette lutte disparaîtra.

Considères-tu que les plateformes sont un danger pour la salle de cinéma ou au contraire peuvent-elles apporter du bon ? Qu'en penses-tu ?

Je ne pense pas que les plateformes vont remplacer le cinéma. Je comparerais ce problème à l'arrivée de la télé, puis des VHS. Même si les gens ont d'autres moyens de voir des films, ils continueront d'aller au cinéma, pour deux raisons : l'aspect « sortie sociale » (amis, couple) et l'expérience en salle (pas les artifices comme la 4DX ou la 3D, mais la sonorisation et l'immersion avec l'écran géant, le fait de partager le moment avec d'autres personnes, inconnues).

Penses-tu que l'on peut considérer un film sur plateforme comme un film « de cinéma » ?

J'ai eu une réflexion sur ce sujet il y a quelque temps. Et en voyant une vidéo j'ai entendu le terme « image de cinéma ». Ça m'a fait repenser au plan où les voyageurs arrivent dans le village dans *Midsommar* (2019), avec cette gigantesque construction en bois. L'impact n'aurait pas été le même avec une petite construction et des plans rapprochés (qu'on voit beaucoup plus dans les productions des

plateformes, car ils coûtent moins cher et on peut jouer avec le flou pour masquer des décors sans détails par exemple, là où des décors comme l'image ci-dessous demandent de la préparation, des moyens et donc de l'argent).

Une autre chose à prendre en compte aussi, ce sont les impératifs d'un film créé pour une salle et pour un écran de télé (ou d'ordinateur), pour le cinéma ou la VOD. En termes d'images et de sons, je me souviens d'ailleurs de ma séance de *Dune* (2021) et de la scène avec ces chants chamaniques et les Sardaukars. J'ai dû attendre des mois avant de la retrouver sur *Youtube* parce qu'elle m'avait profondément marquée (notamment le son, mais ce point vaut pour tout le film), et sur *Youtube* le ressenti est beaucoup moins fort. Je me souviens notamment d'une fréquence de basse qui semblait s'aplatir et vibrait dans la salle (à 00:15 dans cette vidéo précisément: <https://youtu.be/UdtaJCKcQcE>), avant que le chaman ne reprenne ses vocalises gutturales.

Un autre exemple, c'est le premier plan de *Star Wars VII* (2015) (juste après le générique), avec la pointe avant de la silhouette d'un destroyer qui débarque du coin inférieur droit de l'écran pour en sortir dans le supérieur gauche et masquer intégralement une planète, seule source de lumière de l'image (premier plan dans cette vidéo : <https://youtu.be/D7aMI2bAHS8>). Au cinéma, ça marque.

Comprends-tu que les auteurs puissent aujourd'hui se diriger vers les plateformes pour financer et diffuser leurs films ? Pourquoi ?

Oui, parce qu'il y a moyen de négocier. Aujourd'hui, des studios comme *Disney* (pour prendre le plus gros) ont trop de poids pour qu'un réalisateur leur impose quelque chose dans ses choix créatifs. S'ils veulent faire leur film chez eux, ils doivent se soumettre à leurs impératifs. Et comme les plateformes de VOD n'ont pas leur poids et qu'ajouter des noms de grands réalisateurs à leur catalogue améliore leur image, ils vont leur donner plus de liberté, comme Scorsese avec sa production *Netflix* par exemple. Je pense que cette phase aura une date limite par contre.

Et que penses-tu des films d'auteur produits cette fois par les plateformes type *Netflix*, *Amazon*, *Apple*, etc. ? Y a-t-il toujours un respect de cet art ou quel est ton ressenti par rapport à ces films-là ?

J'ai déjà un peu répondu à cette question dans mes réponses précédentes, indirectement, mais je peux compléter avec *Marriage Story* (2019 de Noah Baumbach, distribué par *Netflix* (par contre si la question porte uniquement sur la production et non la distribution je ne sais pas, j'ai googlé la chose et je n'ai trouvé que des films distribués par *Netflix*, et non produits). *Marriage Story* était clairement un défi de prouesse d'acteurs.rices. et le traitement de ces personnages fait clairement penser que le réalisateur a été libre dans la conception du film. Mais j'ai quand même un doute sur ce type de films à l'avenir, je pense qu'il y a un moment où les plateformes laisseront moins de libertés aux réalisateurs.rices une fois qu'elles seront plus installées. En attendant, dans cette période de mutation du cinéma, c'est une période d'opportunités pour voir des films encore assez libres diffusés massivement.

Entretien 3 :

Répondant : Oscar

Te considères- tu comme cinéophile ? Depuis combien de temps ?

Je pense que ça doit faire 4-5 ans, j'ai 19 ans et ça a commencé avec mes parents qui m'ont montré des classiques.

Quel est le premier film dont tu te souviens qui t'as donné envie d'aimer le cinéma ?

C'est assez vague mais si je dois en citer un ce serait *Le Docteur Jivago* de David Lean.

Apprécies-tu le cinéma d'auteur ? Comment t'es tu rapproché de ce type de cinéma ? Que cela représente t-il pour toi ?

C'est arrivé au fur et à mesure d'avoir vu de plus en plus de films et d'avoir vu des classiques européens et américains. Et aussi dans une volonté de voir des films qui

vont plus loin que le scénario. Le cinéma européen m'apporte justement une forme de réalisme par rapport aussi à ce que moi je vivais.

Apprécies-tu que les plateformes ajoutent de plus en plus de films d'auteur sur leurs plateformes ?

Oui mais je n'utilise pas beaucoup de plateformes et pas les plus connus comme Netflix, Amazon Prime ou Disney+. Je trouve ça bien mais le problème c'est que les films sont triés sur le volet. Leur but c'est juste d'avoir le film mais sans véritable approche artistique derrière, à l'inverse de Mubi et de Tenk par exemple, qui sont les plateformes que je possède.

Le cinéma d'auteur est lié à une forme de rareté et disons que maintenant il est plus accessible. Est-ce que tu trouves que cette accessibilité à des conséquences sur la nature même du cinéma d'auteur ou cela ne change rien ?

Non, je trouve que ça reste assez similaire parce que la rareté de ce cinéma est un "fausse" rareté. En effet, ce n'est pas si difficile d'accès car même les films les plus anciens et compliqués sont accessibles. Il suffit juste de s'accrocher à un style narratif ou d'images et on appréciera pleinement le cinéma d'auteur. Le fait que de plus en plus de personnes s'y intéressent, ce n'est pas un problème.

J'ai vu que tu possédais Mubi et Tenk. Peux-tu me dire ce qui te plaît dans ces deux plateformes et ce qui t'a attiré ?

Alors je connais beaucoup plus Mubi que Tenk parce que je viens de m'abonner. Et pour Mubi on sent que par rapport aux films qui arrivent et qui repartent, qu'il y a un vrai travail de recherche avec des classiques mais aussi des rétrospectives intéressantes. Il y en avait une sur Godard ou encore sur le rapport au train par exemple, qui est un élément très présent dans la nature cinématographique. Ceux du site savent de quoi ils parlent et peuvent faire découvrir des films. Il y a un vrai travail de recherche car ils vont faire connaître des films inconnus et maintenant ils

vont aussi produire ou restaurer des films. Du côté de Tenk, c'est absolument riche de documentaires, on peut tous les trouver.

Trouves-tu que le cinéma d'auteur est assez mis en avant sur ces plateformes ou faut-il chercher un peu pour en trouver ?

Sur Mubi, on a pas vraiment besoin de chercher. Dès qu'on va sur le site, on tombe sur une dizaine de films et ils en ajoutent tous les jours. Il y a également les avis de ceux qui gèrent le site et une mention expliquant pourquoi ils ont sélectionné le film.

As-tu fait des découvertes par toi-même ? As-tu un exemple ? Peut-être d'un film méconnu que tu as regardé par curiosité et qui a fini par te marquer ?

Il y a un film en particulier que j'avais découvert, c'est *La loi du plus faible*, un petit film brésilien des années 80 que j'ai vu sur Mubi en première de couverture et qui m'a absolument marqué. Je n'en avais jamais entendu parler et il était génial.

J'ai vu que tu avais répondu non à la question considérez vous que les plateformes ont eu un impact sur votre cinéphilie ? Peux-tu me dire pourquoi ? Est-ce le rapport à la salle qui manque ?

J'ai un rapport assez particulier à la plateforme car je trouve qu'il manque un certain lien avec le film pour vraiment le voir et pas plutôt pour le consommer. Ce qui me dérange est le fait que les plateformes sortent uniquement leurs films sur les produits électroniques et non en salle. D'un autre côté, je considère des plateformes comme Mubi ou TënK (pour les documentaires), très utiles à la cinéphilie car elles permettent de voir des films qu'on aurait jamais pu voir en salle ou acheter en DVD.

Quel est ton rapport à Netflix, comment vois-tu cette plateforme ?

En fait, comme une majorité de personnes j'avais Netflix mais au bout d'un certain temps on a rapidement fait le tour. C'est aussi dû au fait que j'ai beaucoup de mal

avec les séries donc au bout d'un moment le compte Netflix ne me servait plus à rien. À l'inverse sur Tenk ou Mubi c'est moins cher et y a plus de films qui m'intéressent.

Que penses-tu de la stratégie Netflix ?

J'ai vu *The Power of The Dog* et j'ai beaucoup aimé. Évidemment on sent que y'a la réalisatrice n'a pas eu à rendre de compte à Netflix mais ce n'était pas encore assez pour me convaincre car à côté de ça, on va avoir huit ou 9 saisons d'une série. Je ne pense pas qu'un film de Jane Campion ait fait de vrais chiffres sur Netflix sachant qu'il n'est même pas sorti en salle.

Quelle est ta position sur la lutte entre les plateformes et les salles de cinéma ?

Alors moi je suis absolument contre les plateformes sur ce point de vu là parce qu'il y a eu des affaires qui révèlent un vrai problème de paiement par rapport aux artistes dont les films sur Netflix. En France, il y a eu le blocus du cinéma La Clef et moi je suis absolument pour le monopole des salles de cinéma plutôt que pour les plateformes.

Considères-tu que les plateformes sont un danger pour la salle de cinéma ou au contraire peuvent-elles apporter du bon? Qu'en penses-tu ?

Selon moi, ça reste un danger vu la liberté qu'ont les plateformes aux États-Unis qui ont le droit à une sortie en *day and date* (à la fois sur plateforme et au cinéma), et ces dernières années on a jamais vu autant de salles fermées aux États-Unis. J'ai du mal à voir comment il pourrait y avoir un équilibre entre les deux et que l'un ne bouffe par l'autre, après je ne suis pas assez renseigné donc il doit y avoir des possibilités mais je suis dans le cas de défendre qu'un film est fait pour un écran de cinéma.

Comprends-tu que les auteurs puissent aujourd'hui se diriger vers les plateformes pour financer et diffuser leurs films ? Pourquoi ?

Oui bien sûr car l'argent est là et que les guichets de financement sont plus compliqués à avoir aujourd'hui. De mon côté, si je continue à travailler comme technicien, je peux éventuellement me diriger vers eux car je sais qu'ils laissent beaucoup de champs libres aux auteurs.

Et que penses-tu des films d'auteur produits cette fois par les plateformes type Netflix, Amazon, Apple etc ?

J'ai regardé *The Power of The Dog*, *The Lost Daughter* ou encore *Okja* et au niveau de la production, on sent bien que le cinéaste a eu carte blanche mais le vrai problème c'est la distribution. Tous ces films ne sont pas sortis dans les salles européennes et très peu dans les salles américaines tandis que *The Power of The Do* méritait justement d'être vu au cinéma. En terme de distribution c'est horrible car le voir sur ordinateur ce n'est pas pareil, j'aurais aimé le voir au cinéma.

Entretien 4 :

Répondant : Christel Taillibert, enseignante-chercheuse, maître de conférences en cinéma à l'Université de Nice et membre du Laboratoire LIRCES.

Par ce que j'observe autour de moi, des mutations il y en a c'est évident. En particulier les personnes qui avaient l'habitude de voir beaucoup de films, ont globalement augmenté leur consommation de films d'auteur sur les plateformes. L'appétit pour le cinéma s'est renforcé par le fait de pouvoir accéder facilement aux films

Avant ce qui caractérisait la démarche cinéophile, c'était le problème de la rareté et de ne pas rater une telle séance. Il fallait être là au bon endroit et faire preuve d'une disponibilité pour voir les films quand ils étaient visibles et où ils étaient visibles. Maintenant c'est un paramètre qui se transforme complètement donc ça crée d'autres logiques. Là où il y'a des vrais problèmes qui se posent en réalité, c'est l'économie de ces films là qui est très largement mise en danger par l'évolution du secteur, même si on prend en considération la dernière directive SMA qui modifiait

un peu la donne et surtout la question de l'éducation. Parce qu'effectivement, il y a une force de frappe par les plateformes autour de films qui ne sont pas des films d'auteur mais qui sont à priori destinés à des cinéphiles.

Perception actuelle sur le marché et sur la cinéphilie. Est ce que la sur-accessibilité pourrait redéfinir ce qu'est le cinéma d'auteur auparavant lié à la rareté ?

Avant c'était associé à ça maintenant c'est moins le cas car il y a beaucoup de plateformes qui programment ces films-là. Maintenant, quelqu'un qui apprécie ce type de cinéma a très facilement de quoi se mettre sous la dent. La question de l'accès est moindre. Ce qui se joue n'est pas vraiment la question de l'accès mais plutôt de la mise en contact. Car quelqu'un qui cherche ses films là n'aura aucun problème pour les trouver, c'est plutôt pour ceux qui n'en ont pas l'habitude. Sachant que beaucoup d'entre eux ont des à priori. Il faut se demander comment on dépasse ces à priori, comment on forme les spectateurs. C'est l'enjeu de la cinéphilie aujourd'hui, ça l'a toujours été mais avant on était dans un contexte où on avait des outils expérimentés qui permettait la reconduction d'un certain public. Cette minorité là on réussissait à la reconduire. Aujourd'hui c'est plus compliqué car, en ligne, le problème c'est de se demander comment rappeler un internaute et l'amener à se diriger vers telle plateforme plutôt qu'une autre, c'est hyper compliqué. C'est plus facile quand le problème était l'animation des salles, sur internet c'est plus compliqué.

Il y a quelques films d'auteur sur netflix mais ils sont noyés dans la base et en plus ils ne sont pas accompagnés. Le principe de la cinéphilie c'est aussi d'accompagner le visionnement des films parce que montrer un film d'auteur comme ça sans expliquer comme il a été produit, dans quelle contexte, quel était l'intention de départ... ça ne sert pas vraiment. Car le problème c'est que sur Netflix, tout est mis au même niveau. La hiérarchisation sur des systèmes de recommandations se base sur ce qu'on a déjà vu, donc si c'est pour reproduire la même expérience, ça ne sert à rien. C'est cette absence de hiérarchisation qui pose problème sur Netflix et pour beaucoup d'étudiants aujourd'hui le streaming c'est Netflix. Le fait qu'il y ai d'autres types de propositions, ils ne le savent même pas. Le fait de s'abonner est

vachement pernicieux puisqu'une fois qu'on a payé, il n'y a aucune raison d'aller voir ailleurs. Il y a quand même des éléments d'inquiétude, pas tant en termes d'économie car on a des systèmes de protection forts en France donc on continuera de faire des films mais se demander si on arrivera à les faire vivre, ça c'est plutôt compliqué.

Ce qui manque sur Netflix en réalité c'est une médiation. Vous voyez lorsque les pouvoirs publics sont intervenus pour réguler, ils l'ont fait d'un point de vue strictement économique mais ils auraient pu aussi obliger le public français à mettre en place des médiations sur la plateforme.

Ce qu'on constate aussi c'est que dans les salles les films d'auteur se vautrent et c'est surtout les blockbusters qui priment, est ce que selon vous ça a un rapport avec les plateformes ?

C'est toujours un problème d'éducation, je pense qu'on ne pas naturellement vers un film d'auteur, esthétisant et un peu lent. Si on y va, c'est par le fruit d'une éducation ou alors on fait confiance à un prescripteur, mais tout ça suppose une éducation. Naturellement on ne va pas lire des critiques de films autre part que sur Allociné si l'on veut savoir ce qui est sorti en salle. Je pense malgré tout que c'est le fond du problème. Les étudiants lorsqu'on leur fait des cours de cinéma, il faut qu'on aborde ces questions là avec d'autres paradigmes que celui du divertissement. Il faut qu'il y ait une dimension plaisante mais ce qu'il faut enseigner aussi c'est de mieux connaître et de mieux comprendre ce que l'on regarde. Mais c'est pas pour ça qu'il faut jeter toutes ces plateformes mais il faut qu'elles accompagnent les jeunes dans la consommation de ces films et de l'utilisation de ces outils.

Concernant la fréquentation, le public art et essai a toujours été un peu âgé et c'est le public qui a le plus peur de la pandémie, il est trop tôt pour dire qu'il y a eu un basculement des pratiques vers les plateformes. Il faut attendre que l'on revienne à la normale et que les gens reprennent leurs habitudes.

Votre définition de la cinéphilie ?

C'est compliqué parce qu'il n'y a pas une cinéphilie mais des cinéphilies. La cinéphilie au singulier c'est quelque chose qui existe et qui est lié à tout un système. un système de production ou l'on va produire et financer des films et qui est lié à tout un système de distribution et de diffusion selon des canaux spécifiques et de différenciation. Ça renvoie aussi à un mode de consommation qui est lié au fait de percevoir un film pas seulement comme un pur divertissement mais aussi comme un moyen d'accroître une culture personnelle. Ensuite on est obligé d'envisager les cinéphilies au pluriel parce que vu le nombre de milliards de films qui ont été produits depuis le début de l'histoire du cinéma, plus personne aujourd'hui ne peut se prévaloir de tout connaître.

Le fondement de la cinéphilie c'est quand même l'existence d'une culture partagée sur laquelle quelqu'un qui se dit cinéphile pourra communiquer avec les autres. Cette culture partagée est liée à ces films que l'on considère comme les films de patrimoine incontournables ou des films plus récents mais qui ont marqué l'histoire. Et après il y a la question des niches cinéphiles donc des personnes qui ont une culture très pointue mais sur un aspect du cinéma, une période, une cinématographie nationale ou un genre.

Entretien 5 :

Répondant : Florence Gastaud, productrice du film *Madame Claude*.

Pouvez-vous m'expliquer la trajectoire du film et comment il a trouvé sa place sur Netflix ?

Nous, on est un cas extrêmement particulier parce qu'à la base on produit pour le cinéma qui avait comme premier financeur OCS et on était distribué par Wild Bunch en salle. C'était un petit budget, on avait un financement pour la sortie en salle et au moment du montage il y'a eu le premier confinement donc on était dans l'inconnu absolu et à cette époque là, le vendeur à l'international donc Vincent Maraval, essayait de le vendre à Netflix car elle avait exprimé une volonté d'avoir les droits pour d'autres pays.

Puis avec le confinement, Netflix a montré qu'ils étaient intéressés pour l'avoir en première fenêtre et au début c'était encore une ambiance solidaire avec les salles donc on a refusé puis est venu le deuxième confinement qui a causé une certaine incertitude dû aux trop nombreux films de notre côté, donc s'est dit de tenter cette sortie sur la plateforme de SVOD. Et artistiquement ça avait du sens car Sylvie Verheyde, la réalisatrice, a voulu créer *Madame Claude* avec une ambiance série Netflix dans l'esthétique et la musique. *On s'est posé la question sur Madame Claude qui est connu du grand public par les seniors or lorsque l'on voit le film, on se dit que ça touche un public plus jeune. Sylvie Verheyde s'est dit alors qu'elle a touché un public qu'elle ne toucherait pas ailleurs et pendant le confinement ils avaient une force de frappe qu'il n'y avait pas ailleurs. À partir de là j'ai annulé tous les contrats cinéma, j'ai fait une chose particulière car Orange aimait beaucoup le film, on a fait un montage intéressant avec une première diffusion sur Netflix puis 6 mois après sur OCS (orange) qui était le premier financeur.*

Constatez vous une plus grande liberté en allant chez eux ?

Non mais ce que j'ai trouvé, c'est surtout une force de frappe et un accompagnement de l'œuvre incroyable. *On s'est senti extrêmement câliné, tout ce qui concerne la promotion du film, ils l'ont fait avec modernité et intelligence. Ils ont fait un vrai travail en faisant des fiches pour les interviews avec la réalisatrice pour être sûr de son point de vue. C'était un accompagnement intelligent et un peu compliqué aussi étant donné qu'on était en plein confinement et qu'on avait une place inouïe. Ce n'était pas que le travail de Netflix mais reste qu'ils ont vraiment bien entouré chaque talent pour qu'on soit au top*

Étiez-vous déçu de ne pas opter pour une sortie salle ?

Non mais je garde cette possibilité car je me dis qu'un jour je pourrais le faire. Il y a quand même une frustration mais aujourd'hui rien ne m'interdit de le faire car les choses vont être de plus en plus naturelles. J'ai toujours défendu Netflix car quand c'est arrivé en France, ça a fait du bien au cinéma. Et toutes ces évolutions de modèle économique et de modèle de diffusion ont toujours sauvé le cinéma parce qu'on a toujours réussi à les encadrer et à leur faire aimer le cinéma. Je pense que ce n'est

pas parce que Netflix est un acteur mondialisé qu'ils ne peuvent pas entendre ça, l'accord est le début de quelque chose et je pense qu'à terme un certain nombre d'œuvres vont aller en salle et d'autres sur Netflix. Aujourd'hui, en produisant, je me dis qu'il y a des œuvres qui n'ont pas la force d'aller en salle et j'envisage de faire des créations pour la plateforme car aujourd'hui, on voit des modèles éditoriaux différents selon les plateformes et ça c'est intéressant. Amazon Prime ne m'a jamais demandé *Madame Claude* mais Netflix c'est exactement ce qu'ils recherchaient. Ce qui est intéressant c'est que comme les collègues de la télévision, ils choisissent des thèmes selon les plateformes et ça donne un angle artistique intéressant. Donc voilà, y'a de la création originale et à terme on arrivera à faire des films avec les différents diffuseurs.

Quelles étaient les avantages et à l'inverse les inconvénients de collaborer avec une plateforme ?

Ça dépend des cas, les avantages c'est déjà que ça va très vite et c'est très simple car ils ont une machine de guerre très directe. Les désavantages c'est qu'ils prennent beaucoup de droits pour très longtemps. Maintenant, encore une fois, s'ils veulent remplir les obligations auxquelles ils sont soumis aujourd'hui, ils ne sont plus obligés de prendre de longs droits. Un autre désavantage est lorsqu'ils expriment la volonté d'être les seuls diffuseurs sans exposition en salle, je trouve ça dommage car une exposition salle ne fera pas de mal à Netflix

Arrivez-vous à avoir des données sur le nombre de spectateurs où cela reste flou ? Est-ce que ça vous dérange cette sorte de zone de manque de visibilité ?

Oui, je sais que le problème c'était d'avoir un outil de comptabilisation car ils estiment ne pas pouvoir comptabiliser comme les chaînes, mais ils nous ont fait des décomptes assez réguliers dans les 15 jours, ce qui représente habituellement les 70 % de visionnage. Après on en a eu un tous les mois avec des précisions parce que nous on leur avait demandé aussi d'autres territoires comme la France mais aussi l'Amérique du Sud car on est très vu aussi dans ce territoire. Ils nous ont

fourni également la distinction de démarrage qui montre qu'il y a eu tant de millions de spectateurs qui ont démarré le film et tant de millions qui l'ont fini.

Les données dans nos accords ne sont pas communicables mais ce que je peux vous dire c'est que c'est hallucinant et c'est là que je me dis qu'ils ont une force de frappe qu'aucun média n'a aujourd'hui, bien sûr ils ont sauvé le film car personne ne se serait intéressé à lui.

Je dirigeais l'ARP (Société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs) donc j'ai fait beaucoup de politique de cinéma, après je sais qu'il y a beaucoup de paranoïa sur ce qui se passe ou non. Le cas qu'on a eu était très intéressant mais l'acquisition de *Madame Claude* s'est faite aussi pendant qu'ils étaient en pleine négociation pour entrer dans le système français (chronologie des médias, décret SMAD), ce qui fait que la discussion était facilitée parce qu'on était l'exemple concret de ce qu'ils négociaient politiquement à ce moment-là.

Côté éditorialisation, trouvez-vous que le film a assez été mis en avant ?

Oui, après je ne m'en rends pas vraiment compte car je voyais que dans les 15 premiers jours on était dans le top 3 monde mais en France on est resté premier assez longtemps.

Comprenez-vous l'implication de plus en plus grande de Netflix et de d'autres plateformes vers le cinéma d'auteur ? Comment le voyez-vous ? On remarque qu'aujourd'hui de plus en plus de films vont vers les plateformes tandis qu'ils ne fonctionnent pas tellement au cinéma.

Oui, alors c'est un processus intéressant à observer parce que c'est exactement ça. Je me souviens dans les discussions qu'on a avec Netflix après le film, on se disait que c'était un très bon exemple de montrer qu'un film Art House local peut performer en dehors de nos frontières et de montrer que ça plaît à l'extérieur. Donc ça a été un exemple pour ceux qui étaient chargés du cinéma en Europe de défendre l'art et essai à leur patron américain par exemple. Après, je sais qu'ils ont conscience aussi qu'il y a un certain public, notamment le public jeune, qui voudra de ce type de cinéma, en témoigne le succès des *Misérables* de Ladj Ly. Je pousse vraiment

là-dessus, car le cinéma art et essai tel qu'on l'a entendu, souffre énormément en salle, c'est pas nouveau mais il y a quelque chose à réinventer et un moyen avec les plateformes de rendre ces films un peu plus attirants.

Entretien 6 :

Répondant : Laurent Rochette, producteur du film *Paris est à nous*.

Pouvez-vous m'expliquer la trajectoire du film et comment il a trouvé sa place chez Netflix ?

La trajectoire du film c'est qu'il a été fait sans budget pendant trois ans et demi avec une équipe réduite de 3-4 personnes. C'était un peu un film entre potes et il n'y avait même pas de producteur derrière donc à la base, on a essayé d'en chercher un pour finir ce film mais on ne savait pas comment ça fonctionnait à l'époque et surtout concernant les rouages autour du cinéma d'auteur. Puis à force de chercher, on se rendait compte que personne ne voulait prendre un film fini parce qu'un producteur choisit toujours un film sur scénario. Donc on a lancé une campagne participative parce qu'il nous fallait de l'argent pour la post-production. On demandait 10 000 euros et on pensait qu'on allait avoir essentiellement l'argent de nos familles et de nos amis mais on a décidé de faire une vidéo sur les réseaux sociaux pour expliquer comment on a fait le film puis cette vidéo est devenue virale sans qu'on ai pu l'imaginer. Du coup Netflix nous a contacté tout comme d'autres distributeurs plus classiques, mais au final, vu que c'était un film expérimental, ça n'intéressait pas vraiment les distributeurs classiques, c'est pourquoi on s'est tourné essentiellement vers Netflix.

Constatez-vous une plus grande liberté en allant chez eux ?

Sur le produit fini, j'ai eu une liberté totale. Le film était déjà terminé mais à ce niveau-là, ils nous ont jamais dit de changer des trucs. J'ai jamais travaillé avec un distributeur classique mais je sais que généralement ils préfèrent quand il y a des têtes d'affiches mais là ce n'était pas le cas.

Étiez-vous déçu de ne pas opter pour une sortie salle ?

Finalement, je suis très heureux de la sortie avec Netflix sur ce film car les interlocuteurs en distribution cinéma classique étaient très vieux et compliqués, il n'y avait pas vraiment de dialogue tandis qu'avec Netflix il y en avait un. De plus, l'aspect financier était important, c'est ce qui m'a justement permis de financer mes deux autres projets qui sortent en salle cette fois.

Quels étaient les avantages et à l'inverse les inconvénients de collaborer avec une plateforme ?

Les avantages c'est que dans notre cas de figure assez particulier, la possibilité offerte par Netflix d'être vu de manière large pour un film expérimental, c'était assez fou. Dans les chiffres qu'on a eu, on était à 1,6 million de vues après six mois donc ils ont une assise assez large, ils peuvent toucher tout type de public dans tous les foyers, ils ont aussi l'avantage de lancer un film au hasard et celui-ci va également être vu.

Ce qui n'est pas du tout le cas avec le cinéma classique puisque les chiffres du cinéma d'auteur justement sont catastrophiques alors que sur Netflix, il y a des gens qui voient les films d'un coup et au hasard parce que la plateforme a une assise assez large et ils touchent un peu tout le monde.

Puis financièrement Netflix finance très bien aussi. Ils mettent également beaucoup de moyens dans le marketing des films.

Les inconvénients à l'inverse, c'est que c'est une structure horrible avec des techniques de management issues des GAFAM. La sortie salle et leur rigidité sont aussi des questions compliquées. Nous on sait qu'on est arrivé sur Netflix un peu par hasard et avec un film fini mais maintenant notre regard vis-à-vis de Netflix sur leur politique en France est différent, et on sait qu'on ne défend pas du tout les mêmes intérêts avec cette plateforme qui a une structure pyramidale.

Arrivez-vous à avoir des données sur le nombre de spectateurs ? Est-ce que ça vous dérange cette sorte de zone de manque de visibilité ?

Non on en a eu aucune, Netflix ne nous a donné aucun chiffre. Ces chiffres on les a par l'intermédiaire de la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) qui a deal avec Netflix où ils font remonter l'argent aux auteurs donc Netflix leur communique le nombre de vues et on sait pas à quoi va correspondre ces chiffres, on ne sait pas ce que Netflix considère comme avoir vu le film quoi, si le film a été vu en entier, on en sait rien.

Côté éditorialisation, trouvez-vous que le film a assez été mis en avant ?

Alors sur le lancement, le film a beaucoup été mis en avant parce que c'était un produit phare dans lequel ils avaient mis beaucoup de moyens. On ne sait pas comment l'algorithme fonctionne, car par exemple on sait que le film a été beaucoup vu en Amérique du Sud et dans certains territoires, mais on a du mal à comprendre comment les vues sont comptabilisées. Mais en tout cas, ils l'ont bien mis en avant dès son lancement mais c'est sûr qu'il n'a pas fonctionné comme Netflix l'espérait.

Que pensez-vous de l'intégration de Netflix au cœur du système audiovisuel français ?

Je pense d'abord que ça a mis beaucoup de temps mais qu'on arrive enfin à quelque chose de beaucoup plus correct. Je ne défends pas du tout la chronologie des médias, je trouve qu'il y a une déconnexion absolument absurde entre les gens de 18-35 ans qui consomment du contenu. Je trouve qu'on va vers une mort et un étouffement du cinéma d'auteur parce qu'il coûte cher et n'intéresse pas beaucoup de monde. Il n'y a plus de public en salle pour ce type de films. Quand on voit qu'Entre les vagues d'Anaïs Volpé, qui a été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs (2021), avec un super casting, fait 10 000 entrées, on se rend compte que la machine médiatique est en place mais ne trouve pas son public. Je pense donc qu'il faudrait intégrer un peu plus les plateformes pour ce type de films.

Là, il y a des progrès qui ont été faits et il faut voir ce que ça donne mais j'ai peur qu'on soit dans un schisme irréconciliable entre le cinéma d'auteur et les contenus sérielles des plateformes, on ne voit pas de film d'auteur américain qui a un accès au public assez large. Il faut qu'on prenne ça en compte et qu'on ne laisse pas mourir le cinéma, mais c'est ce qui est en train d'arriver parce qu'il y a une partie du cinéma français qui souhaite garder leurs privilèges et Netflix est un peu vu comme le grand méchant, mais quand on voit que toute une partie du cinéma français est financée par Canal +, c'est assez drôle.

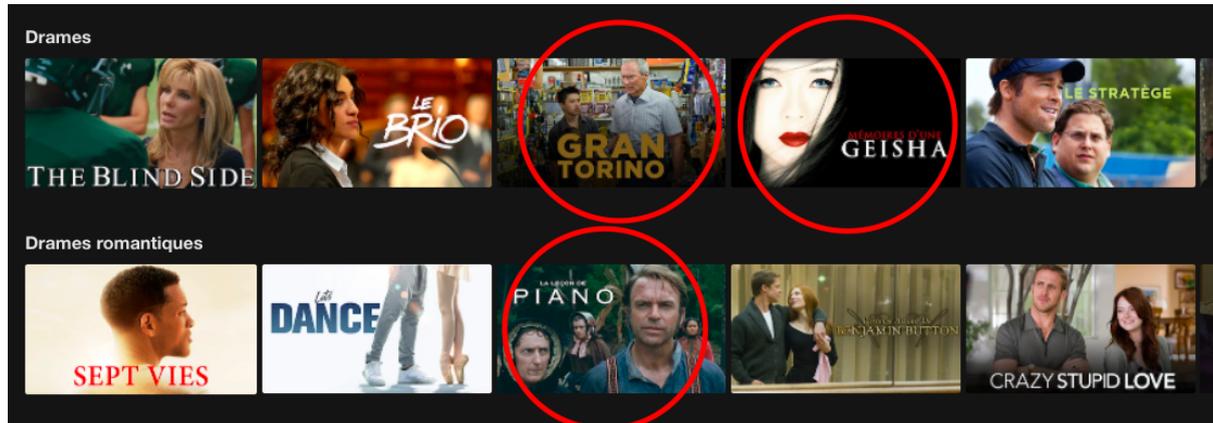
Ils continueront de lutter contre les plateformes et même si on produit de beaux films d'auteur en France, il faut constater que le public n'y a pas vraiment accès. Netflix, à l'inverse, a un taux de pénétration important dans toutes les sphères de la population et on ne peut pas s'en passer.

Pourquoi n'avoir pas sorti votre deuxième film sur plateforme une nouvelle fois ?

Le film on l'a proposé à Netflix mais c'était trop expérimental pour eux et puis ça ne les intéressait plus. Ils sont plus pertinents maintenant en terme de cinéma français. Mais bien sûr si Netflix manifeste une envie de travailler avec nous, on y réfléchira parce que sortir un film en salle c'est bien mais si personne ne le voit, ce n'est pas possible.

Alors oui on l'a proposé aux plateformes mais là ce qui fonctionne chez eux, c'est les séries d'auteurs, c'est là où Netflix peut être intéressant, mais la série demande un coût de développement assez incroyable et peu de boîtes peuvent se le permettre. Donc on attend de voir une intégration plus importante envers le cinéma d'auteur, ils ont dit qu'ils allaient le faire, on va voir comment ça se passera et ce sera intéressant d'en voir l'évolution.

Annexe 4 : Capture d'écran issue de Netflix



Annexe 5 : Tableau comparatif des notes Allociné/IMDB

			IMDB	Allociné notes des spectateurs
Blockbuster	N	janvier-18	5,5	2,1
Je ne suis pas un homme facile	N	avril-18	6,3	2,9
Les goûts et les couleurs	N	juin-18	5,3	2,1
La femme la plus assassinée du monde	N	septembre-18	5,3	2,1
Paris est à nous	N	février-19	4,6	1,5
Girls with balls	N	juillet-19	3,8	1,6
La grande classe	N	août-19	5,3	2,2
Banlieusards	N	octobre-19	6,4	3,7
Forte (récupéré)	A	avril-20	5	2
La Terre et le sang	N	avril-20	4,9	2,1
Balle perdue	N	juin-20	6,2	3,1
Bronx	N	octobre-20	6,1	2,7
Connectés (récupéré)	A	novembre-20	3,6	1,3
En passant pécho	N	février-21	4,4	3,3
Sentinelle	N	mars-21	4,7	1,6
Je te veux, moi non plus	A	mars-21	3,9	1,8
Madame Claude (récupéré)	N	avril-21	5,4	2,2
Oxygène	N	mai-21	6,5	3
Le dernier mercenaire	N	juillet-21	5,3	1,9
Le bal des folles	A	septembre-21	6,6	3,8
8, rue de l'Humanité	N	octobre-21	6,3	1,7
Flashback	A	novembre-21	5,8	2,7
Moyenne			5,33	2,34

Source:

<https://alain.le-diberder.com/la-disparition-le-triste-destin-des-films-de-plateforme/>