

# **Le paysage protéiforme des festivals de cinéma et audiovisuel français**

*Christel Taillibert*

Même si le concept est manipulé par tout un chacun avec un sentiment d'évidence, les festivals de cinéma et audiovisuel représentent aujourd'hui en France une réalité hétéroclite et difficilement identifiable, en raison même de l'extrême diversité des manifestations regroupées sous cette terminologie. Cette diversité s'inscrit à plusieurs niveaux, propres à la taille et à l'ancienneté de la manifestation elle-même, à l'importance de la commune dans laquelle elle est implantée, au statut et aux héritages idéologiques de l'organisme qui en est à l'origine, à ses choix en terme de calendrier, à son positionnement thématique, à sa ligne artistique, à la nature du public qui la fréquente, à son inscription dans le marché du cinéma et de l'audiovisuel, à sa fonction par rapport à l'économie locale, etc. Dresser une typologie de l'offre en la matière sur le territoire français s'avère donc une entreprise épineuse. Nous nous contenterons, dans le cadre de la problématique proposée par cette publication, de tenter d'identifier et de définir les grandes sphères au sein desquelles s'inscrit l'action des festivals de cinéma et audiovisuel en France, dans leurs différentes déclinaisons. Les chiffres et statistiques qui sont énoncés dans ce texte, relatifs à la situation française en matière de festivals de cinéma et audiovisuel, sont issus d'une enquête menée durant l'année 2006 dans le cadre d'un projet de publication développé avec les éditions CNRS, et au cours de laquelle un questionnaire comportant 199 questions a été transmis, par mail, à 605 manifestations actives sur le territoire français. 127 questionnaires remplis ont été retournés, lesquels constituent le panel d'étude à partir duquel les résultats ici retranscrits ont été calculés et analysés. Ce panel n'est pas basé sur la tentative d'élaboration d'un échantillon représentatif puisqu'il ne résulte que de la participation volontaire à l'enquête des festivals concernés. Toutefois, le taux de participation de 21% permet de conférer une certaine crédibilité à l'analyse<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Le questionnaire étant rempli en totale autonomie, certaines questions étaient non-renseignées lors du retour, par courrier ou par mail, des questionnaires. Ces non-réponses s'expliquent facilement d'une part par la lassitude liée à la longueur du questionnaire, qui a entraîné les personnes sondées à laisser de côté les questions longues à répondre, et d'autre part par la difficulté à répondre à certaines questions,

## Les héritages cinéphiliques

Le premier cercle d'influence dont la multiplication des festivals a profondément modifié les modalités d'expression est celui de la cinéphilie. La cinéphilie dite « traditionnelle », celle héritée de la tradition des ciné-club de l'après-guerre, trouve sans conteste une véritable continuité dans l'action d'un certain nombre de festivals, à l'image du travail que peuvent effectuer dans le domaine commercial certaines salles classées Recherche et Art et Essai. Et pourtant, si les principes fondateurs de cette cinéphilie demeurent une réelle assise du rapport des festivals à l'œuvre filmique et audiovisuelle, ils ont vu depuis quelques décennies se transformer leurs modalités d'application.

Ainsi, les festivals ont investi, au niveau local ou régional, le terrain de la formation à la culture cinématographique, ou plutôt à une certaine culture cinématographique, dont la singularité s'explique généralement tout simplement par les inclinations esthétiques et culturelles des acteurs qui sont à l'origine de la manifestation. Cette singularisation des contours esthétiques et idéologiques de la cinéphilie contemporaine correspond à la formation de la notion aujourd'hui convenue de la « nouvelle cinéphilie ». Celle-ci traduit l'hétérogénéité des modalités de consommation des objets audiovisuels ainsi que des cultures cinéphiles proprement dites, lesquelles se fondent sur des corpus singuliers et autonomes dont on retrouve les particularismes dans les créneaux thématiques parfois très spécialisés d'un certain nombre de festivals : si la revendication d'une culture cinéphile est bien présente dans la raison d'être même des festivals, les contours de cette cinéphilie, eux, s'éloignent indubitablement des critères très restrictifs de la cinéphilie dite traditionnelle. L'exemple de *l'Etrange Festival* - qui connaît aujourd'hui des éditions à Paris, Lyon et Strasbourg - profondément cinéphile dans son rapport à l'art

---

en particulier lorsque celles-ci supposaient une recherche spécifique dans les documents de la manifestation. Au regard de ces constatations, et sachant qu'aucune question ne relevait du sondage d'opinion, les non-réponses ont été considérées comme non pertinentes, donc écartées de la lecture des résultats. Lorsque le nombre de non-réponse s'écarte notablement du corpus initial, nous le mentionnerons à l'aide d'une note spécifique.

cinématographique, mais aussi radicalement anticonformiste dans sa programmation, offre un exemple saisissant de cette tendance.

Reste que l'activité des ciné-clubs tels qu'ils se sont développés dans l'immédiat après-guerre trouve de multiples prolongements dans celle des festivals contemporains. En premier lieu, l'œuvre de transmission que perpétuent les festivals s'opère le plus souvent autour du principe d'une action militante. Celle-ci trouve son expression d'une part dans une volonté de résistance au pouvoir de normalisation des industries culturelles, et d'autre part dans une farouche lutte pour leur survie, dans un environnement politique et financier parfois démobilisateur. Citons Gil Taïeb, président fondateur du *Festival de la création à Paris (Onze Bouge)*, qui retraçait ainsi le parcours du combattant accompli par son équipe depuis les dix ans d'existence de sa manifestation : « Il a fallu aussi la volonté de chacun de faire "malgré tout", la volonté de ne pas céder à un découragement parfois naturel devant le manque de financements, la volonté de montrer que le potentiel est immense dans le monde associatif. La volonté de dire à celles et ceux qui pensent à l'avenir, qu'il faut regarder autour de soi et savoir saisir la chance que tendent d'autres citoyens investis et désireux de donner de leur temps et de leur savoir-faire »<sup>2</sup>.

Le statut associatif qui caractérise 86% des festivals français de cinéma et audiovisuel participe d'ailleurs, à travers le caractère non-lucratif inhérent aux activités développées dans son cadre, à cette position de rupture dans le statut du spectateur, délivré d'une part des impératifs de consommation qui conditionnent son rapport à l'objet cinématographique et audiovisuel, et d'autre part de l'isolement qui caractérise aujourd'hui ces pratiques de consommation. Lorsque Janine Bertrand définit le ciné-club comme « une association fondée sur l'acte volontaire de se réunir, d'une manière durable, pour une union dans un but déterminé », parlant « d'un élan collectif, du désir originel d'être ensemble » (Janine Bertrand, 2004), la filiation entre les ciné-clubs et les festivals transparait clairement dans sa fonction de rassemblement citoyen, participant à la formation de connivences culturelles.

---

<sup>2</sup> [www.festivalonze.org](http://www.festivalonze.org), consulté au cours de l'hiver 2006/07.

Au-delà des aspects purement idéologiques, cette continuité spirituelle s'observe aussi, d'un point de vue plus pratique, dans l'adoption d'un certain nombre de modes opératoires. Le plus évident reste celui consistant à accompagner les projections de différentes animations, telles que la présentation des films, l'organisation de débats, l'intervention de professionnels, etc. Ce choix est fondamental dans la mesure où il témoigne d'une volonté d'accompagner le spectateur dans la réception de l'œuvre, en contribuant à l'adaptation d'un certain nombre de clés de lecture, appelant ainsi à la formation d'un jugement esthétique propre. Le principe du débat, symbolique de l'œuvre des ciné-clubs, est probablement l'élément le plus évident de cet héritage puisqu'il est aujourd'hui pratiqué par 81% des festivals, et par 86% de ceux qui ont des pratiques d'animation.

Par ailleurs, le fondement théorique de la cinéphilie consiste, en opposition avec la logique mercantile des sphères de la production, à considérer l'objet filmique non comme un produit industriel voué à la destruction après rentabilisation, mais comme une œuvre d'art, comme un fragment d'un vaste patrimoine culturel dont l'appropriation progressive marquait les degrés d'une formation cinéphilie. L'acceptation même de la notion « d'œuvre d'art »<sup>3</sup> suppose l'existence d'un artiste, d'un auteur à l'origine de la création cinématographique, d'où la tendance observée au sein des festivals à privilégier la présence de réalisateurs, d'acteurs, de scénaristes et de techniciens lors de la manifestation, afin de fonder la culture cinéphilie des spectateurs appelés à les rencontrer autour de l'appréhension de l'acte créatif<sup>4</sup>. Précisons ainsi que 78% des festivals organisent des rencontres avec les membres de l'équipe artistique des films présentés, et que 60% d'entre eux organisent des rencontres avec des membres de leur équipe technique. Cette évolution dans l'acte de médiation de l'objet filmique vers le grand public et qui

---

<sup>3</sup> Rappelons le Préambule du « Code de déontologie » rédigé par la Coordination européenne des festivals de cinéma qui précise qu'« Un festival considère le cinéma en tant qu'art et le film en tant qu'objet d'art ».

<sup>4</sup> Citons le témoignage de Katelle Quillevère et de Sébastien Bailly, responsables de la direction et de la programmation des *Rencontres du moyen métrage* de Brives, qui rapportaient les propos suivants : « Les festivals de cinéma sont des lieux très importants pour nous. Ils ont formé notre cinéphilie et nous ont transmis le goût de la rencontre avec des films et leurs réalisateurs » ([www.srf-moyenmetrageabrive.com](http://www.srf-moyenmetrageabrive.com), consulté au cours de l'hiver 2006/07).

caractérise l'action des festivals aujourd'hui offre ainsi un éclairage contemporain de l'application de l'idéologie de la cinéphilie traditionnelle.

Le dernier aspect que nous évoquerons quant aux pratiques qui évoquent directement un héritage de l'activité des ciné-clubs concerne les activités éditoriales observées au sein des festivals, et qui rappellent directement les revues spécialisées qui ont marqué l'histoire des différentes fédérations de ciné-club. Cet aspect du travail de diffusion opéré par les festivals prend aujourd'hui la forme de quotidiens directement liés à la vie du festival, édités sur papier ou sur Internet, mais aussi d'ouvrages, parfois publiés en partenariat avec des maisons d'édition, retraçant la synthèse des recherches et réflexions soulevées par la manifestation<sup>5</sup>.

## **Les héritages de l'éducation populaire**

La seconde sphère idéologique qui marque aujourd'hui l'activité des festivals français concerne l'éducation populaire, plus particulièrement dans ses rapports historiques avec l'image animée. Rappelons que les cercles d'éducation populaire ont, très tôt et constamment, investi le territoire de l'image animée pour alimenter leur action. Ce lien se traduit essentiellement par l'avènement des Offices du cinéma éducateur<sup>6</sup> dans les années 1920 et 1930, par l'action fondamentale jouée dans le développement des ciné-clubs dans l'après-guerre, et enfin par le soutien apporté à l'idée d'un audiovisuel éducatif à travers la mise en place de télé-clubs et d'un réseau de télévision scolaire dans les années cinquante et soixante.

A partir de l'après-guerre, les cercles d'éducation populaire ont progressivement axé leur approche de l'image animée autour de plusieurs principes, lesquels fondent toujours aujourd'hui le travail de nombreux festivals de cinéma et audiovisuel. Le premier consiste, traditionnellement, à s'appuyer sur l'exploration des œuvres, soit dans la perspective de la constitution d'une culture cinématographique proprement

---

<sup>5</sup> 21 % des festivals, soit un peu plus d'un festival sur cinq, déclarent poursuivre une activité éditoriale autre que celle relative aux supports de communication.

<sup>6</sup> Voir à ce propos : Raymond Borde, Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet 1925-1940*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992, 264 p.

dite, soit pour véhiculer des connaissances inhérentes à un savoir général, suivant la volonté de former un citoyen éclairé, susceptible d'agir de façon avertie dans le processus démocratique, conformément au programme des Républicains fondateurs des premiers réseaux d'éducation populaire.

Le second de ces principes concerne la création de lien social. Cet objectif est très présent dans le projet global des festivals qui se rattachent à cet héritage, à travers la volonté de rassembler, dans le cadre d'un moment festif, des populations dispersées, peu enclines au quotidien au brassage des communautés. La manifestation est donc ici véritablement conçue dans le cadre d'un projet local, comme une animation de proximité misant sur le caractère convivial de sa mise en œuvre.

Enfin, le troisième de ces principes concerne le rapport spécifique de l'individu à l'acte de création. Cette approche se base, pour citer le manifeste de « Peuple et culture » daté de 1945, sur la volonté de « *rendre la culture au peuple et le peuple à la culture* », suivant le principe que « *la culture populaire ne saurait être qu'une culture commune à tout un peuple : commune aux intellectuels, aux cadres, aux masses. Elle n'est pas à distribuer. Il faut la vivre ensemble pour la créer. Elle ne saurait être plaquée sur la vie du peuple. Elle doit en émaner. Les porteurs de la culture vraie ne sont pas seulement ceux qui en font profession* ». De nombreux festivals reprennent aujourd'hui cette idée à leur compte, d'une part à travers un intérêt croissant pour les productions amateurs, et d'autre part à travers l'organisation, dans le cadre même de la manifestation, d'ateliers de création vidéo. Notons d'ailleurs qu'un nombre non négligeable de festivals ont été créés par des clubs associatifs de création audiovisuelle ou cinématographique<sup>7</sup>, voire par des ateliers oeuvrant dans le cadre scolaire.

L'identité des structures à l'origine de nombre de festivals (Scènes Nationales, Maison des Jeunes et de la Culture, Centres sociaux et socioculturels, Foyers ruraux, etc.) illustre par ailleurs clairement le fait qu'un nombre conséquent de

---

<sup>7</sup> A titre d'exemples : *Ose ce court* à Bischheim, les *Rencontres de court métrage de Cabestany*, le *Festival du film de la vie quotidienne* de Boissise-le-Roi, *Songes d'une nuit DV* à Saint-Denis, etc.

festivals de cinéma et audiovisuel français soient aujourd'hui portés par un projet d'éducation populaire.

## **L'économie du cinéma et de l'audiovisuel**

Les deux sphères historiques évoquées, qui fondent idéologiquement l'activité d'une grande partie des festivals de cinéma et audiovisuels français, ne suffisent évidemment pas à définir les multiples fonctions dévolues à ces manifestations. En particulier, les festivals occupent aujourd'hui une place importante dans l'ensemble des rouages économiques qui marquent les articulations entre les milieux de la production, de la distribution et de l'exploitation.

Sur le terrain de l'exploitation, les festivals occupent une place qui n'est pas toujours comprise par les acteurs du secteur dit commercial, qui vivent parfois la présence de ces manifestations comme une concurrence déloyale, en raison des tarifs très bas qu'elles pratiquent, mais aussi des aides publiques dont elles peuvent bénéficier. La pratique de la gratuité par un certain nombre de festivals ne fait évidemment que renforcer ces crispations, dont le *Rapport Berthod sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale*, paru en juin 2005, exacerba la violence. Dans ce cadre conflictuel, les festivals fondent leur légitimité autour de différents arguments, dont rendent compte les différentes interviews de leurs responsables dans la presse spécialisée<sup>8</sup>. En premier lieu, ils justifient leur action à travers leur capacité à mobiliser un public différent de celui qui fréquente régulièrement les salles de cinéma ; en outre, grâce à l'œuvre de diffusion de la culture cinématographique accomplie par ces manifestations, ils arguent que ces populations sont par ailleurs susceptibles de devenir, dans un second temps, des clients réguliers des salles obscures. Ensuite, les festivals mettent en avant le travail qu'ils accomplissent en faveur des films fragiles qui, sans eux, sortent en salle dans un total anonymat et tombent aussitôt dans l'oubli, alors que des passages en festivals leur assurent une visibilité dans la durée, et des retombées médiatiques inespérées. Enfin, il apparaît que le travail effectué par les festivals dépasse largement le simple principe de

---

<sup>8</sup> Nous nous référons ici en particulier à la revue de la Coordination européenne des festivals de cinéma, *Eurofilmfest*.

programmation, et trouve sa légitimité dans l'ensemble des pratiques d'animation qui accompagnent les projections.

Au-delà de ces différents arguments, il est évident que, du point de vue de la diversité culturelle, les festivals proposent en France une offre qui ne trouve aucun équivalent dans le domaine de l'exploitation commerciale, en particulier dans le contexte du développement des multiplexes dont l'activité tend à agir comme un agent d'appauvrissement de l'offre globale. Ainsi, leur programmation se compose le plus souvent d'inédits qui, pour la très grande majorité d'entre eux, ne connaîtront pas de sortie en salles en France, et pour qui les festivals constituent un espace unique de rencontre avec un public. Enfin, notons l'action fondamentale de ces manifestations pour les films de répertoire, programmés dans le cadre de sections patrimoniales et de rétrospectives, offrant au public des occasions inestimables de découvrir les chefs d'œuvre du patrimoine cinématographique sur grand écran.

Le secteur de la distribution entretient quant à lui des relations beaucoup plus sereines avec les festivals de cinéma et audiovisuel. En premier lieu, les festivals fonctionnent au regard des distributeurs comme des vitrines, et donc en quelque sorte comme des marchés du film informels. Ainsi, alors que de très nombreux films, une fois produits, ne trouvent jamais de distributeur ou d'acheteur, et restent donc en marge des circuits commerciaux classiques d'exploitation, une circulation en festivals offre fréquemment la possibilité à une œuvre d'être repérée et d'intégrer ces derniers. Les festivals témoignent d'ailleurs de cette volonté de fonctionner comme des espaces de transaction économique à travers l'intérêt qu'ils portent à la présence de distributeurs à leur manifestation : des accréditations leur sont allouées, des espaces de diffusion et de rencontres leur sont réservés, etc.

Une autre fonction des festivals au regard de la distribution consiste à fonctionner, au niveau local, comme des relais médiatiques pour les petits distributeurs : en effet, lorsqu'un film fragile est programmé au sein d'un festival dans le cadre d'une avant-première, il bénéficie d'une tribune inespérée et de retombées médiatiques incomparables, alors même que bien souvent, ils n'ont pas les moyens d'être soutenus par une campagne publicitaire très efficace. Ainsi, globalement, les festivals de cinéma entretiennent avec le milieu de la distribution – et en particulier



avec les distributeurs indépendants – des relations privilégiées fondées sur la poursuite d'objectifs communs. Notons que 27% des festivals affirment avoir tissé des liens durables avec des distributeurs précis.

Aux côtés des distributeurs indépendants, les festivals travaillent ainsi, au niveau local et régional, au maintien d'une réelle diversité dans l'offre de programmation. Citons à ce propos Alberto Barbera, qui déclarait au moment où il abandonnait ses fonctions au *Torino Film Festival* pour diriger la *Mostra Internazionale d'Art cinématographique* de Venise :

*« Les festivals sont le dernier bastion de la culture cinématographique, la dernière ligne de défense contre la marchandisation totale du cinéma, le seul lieu de sauvegarde du caractère unique et spécifique de chaque film – à l'opposé du principe des grands magasins où la marchandise se trouve amassée sur les rayons selon une logique purement saisonnière »*

(Barbera, 1998, p. 4).

Cette fonction des festivals, fondamentale, devient vitale lorsque l'on aborde la question des cinématographies étrangères, dans un contexte où l'on observe, année après année, un rétrécissement des horizons du marché autour des cinématographies américaines et françaises, au détriment des autres cinématographies nationales.

Pour aborder rapidement à présent les rapports des festivals avec le milieu de la production, rappelons tout d'abord que ces manifestations affirment toutes, dans leurs objectifs, la volonté de stimuler, à leur niveau, le milieu de la création cinématographique et audiovisuelle. La récente décision du CNC en faveur de la création d'une « bourse des festivals »<sup>9</sup>, suite aux préconisations du rapport Rocca sur les perspectives d'évolution du système français de diffusion du court métrage, semble confirmer cette ratification par l'Etat du rôle joué par les festivals dans les nouvelles modalités de productions d'un certain type de produits cinématographiques et audiovisuels.

---

<sup>9</sup> [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr), actualité octobre 2007.

Cette ligne directrice de l'activité des festivals trouve son application dans la mise en place de différents types d'action, parmi lesquels on peut citer l'organisation de séminaires de formation à destination de jeunes producteurs – essentiellement étrangers – afin qu'ils puissent à leur retour dans leur pays travailler efficacement au financement de créations cinématographiques et audiovisuelles. D'autres types d'action prennent la forme de l'attribution de bourses au projet, sur la base de scénarios ou de *works in progress*. La question des coproductions revient en outre fréquemment parmi les préoccupations annoncées des festivals, celles-ci étant envisagées comme une solution de financement pour les cinématographies au marché restreint. L'objectif de l'ensemble de ces opérations reste invariablement de soutenir la mise en chantier d'œuvres innovantes, sélectionnées sur des critères au sein desquels n'interviennent pas les questions de rentabilité.

La présence d'une compétition au sein de la manifestation constitue un signe fort de la volonté du festival de jouer un rôle significatif sur le marché. Ce choix, qui concerne 71% des festivals, est motivé par la volonté d'établir une hiérarchie parmi les œuvres présentées et d'établir les bases d'une reconnaissance institutionnelle pour les heureuses élues. Les récompenses attribuées, symboliques, fiduciaires ou en nature, ont des conséquences immédiates à plusieurs niveaux :

- elles confèrent une meilleure visibilité des films primés au regard des professionnels présents au cours de la manifestation : distributeurs, vendeurs internationaux, producteurs, exploitants ;
- les œuvres primées étant fréquemment l'objet de rediffusion à l'issue des festivals, elles touchent un public plus large, et bénéficient de chances accrues de profiter du phénomène du bouche-à-oreille ;
- d'un point de vue médiatique, les journalistes vont accorder une place privilégiée à ces œuvres dans leurs recensions ;
- enfin, le cas échéant, au moment de leur sortie en salles, ces récompenses serviront efficacement les campagnes marketing mises en œuvre, oeuvrant comme un certificat de qualité auprès des spectateurs potentiels.

Ainsi, et pour conclure sur ce point, bien que résolument implantés dans le secteur dit du « non-commercial », les festivals de cinéma et audiovisuel occupent

aujourd'hui une place centrale à tous les niveaux de l'économie cinématographique et audiovisuelle.

## **Les politiques locales.**

De la même façon, ils interviennent de façon centrale dans la gestion des politiques territoriales, en terme de communication interne et externe, comme d'économie locale. La forme festival, quelle que soit son terrain d'application, est l'objet d'un réel enthousiasme depuis une vingtaine d'année auprès des collectivités territoriales. On peut comprendre ce phénomène comme une réponse à la mutation observée dans les pratiques globales de communication, et en particulier de la communication d'entreprise, qui mise de plus en plus sur les vertus de l'événementiel<sup>10</sup>. Ainsi, de nombreuses collectivités locales envisagent la création d'un festival de cinéma comme une vitrine lui permettant de prouver l'efficacité de ses infrastructures touristiques, la vigueur de la production locale et les bienfaits de sa politique culturelle. La compétition engendrée par la décentralisation a évidemment contribué à renforcer ce type de procédés au niveau local, les collectivités démontrant une tendance croissante à s'engager – à l'image de l'Etat – dans une politique d'événements culturels destinée à étayer ce qui ne constitue ni plus ni moins qu'une politique d'image.

Pour illustrer cette tendance, on peut citer cet extrait d'un discours de Fabrice Jobard, directeur de la communication du Conseil Général de l'Yonne, qui déclarait ainsi à propos du *Festival International Musique et cinéma* de Auxerre :

*« Le Conseil Général est à l'origine de l'idée du Festival. Le Festival est en effet issu de la volonté du Président Henri de Raincourt, de créer un événementiel fort permettant de valoriser les atouts culturels du département. (...) Aujourd'hui, on peut dire que le Festival est désormais ancré dans la vie locale, comme en témoigne l'implication croissante des acteurs privés, qui utilisent le Festival comme vitrine auprès de leur clientèle. Le rôle du Département reste néanmoins prépondérant et le Festival Musique*

---

<sup>10</sup> Sur ce sujet, on pourra entre autres se référer à l'ouvrage suivant : William Perkins, *L'événementiel. Une communication sans limites... ou presque*, Max Milo Editions, collection Histoire d'être, Paris, 2003, 221 p.

et Cinéma est l'une des réalisations phares de la Direction de la Communication du Conseil Général » (Jobard, 2005).

La volonté d'une collectivité territoriale de communiquer à travers la création d'un festival traduit parfois le besoin de valoriser un ensemble d'actions et d'investissements, en l'occurrence pour ce qui nous occupe dans le domaine de l'audiovisuel : le festival constitue un moyen privilégié de mettre en avant, à l'intention des électeurs mais aussi des collectivités territoriales avoisinantes, le travail accompli par la municipalité en terme d'infrastructures et de dispositifs pédagogiques.

Parallèlement aux objectifs de pure communication, les festivals sont aussi perçus comme des moteurs de l'économie locale, cette dernière pouvant être analysée à plusieurs niveaux. Tout d'abord, certaines communes envisagent tout simplement la manifestation comme un moyen de susciter un intérêt pour leur région auprès des milieux de la production cinématographique et audiovisuelle, afin de favoriser l'organisation de tournages sur les lieux. Les *Hérault du cinéma*, au Cap d'Agde, est ainsi présenté comme « un festival destiné avant tout à promouvoir la région d'Agde auprès des personnalités du cinéma ». « Et il faut croire que cela marche », se réjouit la mairie, initiatrice et organisatrice du festival, « puisque l'an dernier la Ville d'Agde a accueilli plusieurs tournages de films et de clips et que d'autres projets de tournages sont à l'étude auprès de la dynamique Commission du Film »<sup>11</sup>.

D'autres festivals, à travers leurs thématiques très orientées, sont plus particulièrement destinés à soutenir les produits locaux, à l'image du *Festival International cinéma et gastronomie*, à Dijon, à l'issue duquel les organisateurs se réjouissaient du fait que « le patrimoine de la Bourgogne, les vins de la Côte d'Or et la ville de Dijon, carrefour géographique entre le Nord et le Sud de l'Europe, ont été valorisés »<sup>12</sup>, ou encore du *Forum Œnologie* à Chaintré, un festival de cinéma et de vidéo directement organisé par la Maison des Vignerons du Château de Chaintré.

---

<sup>11</sup> [www.agdecinetetele.com](http://www.agdecinetetele.com), consulté au cours de l'hiver 2006/07.

<sup>12</sup> [www.cinegastronomie.com/](http://www.cinegastronomie.com/), consulté au cours de l'hiver 2006/07.

Bien entendu, la volonté de soutenir l'infrastructure touristique locale joue un rôle décisif dans la décision d'implantation d'un festival. D'où la géographie des festivals de cinéma et audiovisuel en France, concentrés dans les régions les plus fréquentées par les touristes : stations balnéaires, stations thermales, stations de ski, mais aussi Paris, épicerie de l'activité touristique française. La présence de festivals de cinéma et audiovisuel est ainsi fortement prisée par les régions qui jouent la carte d'un tourisme de qualité, et il est fréquent alors que les commerçants et les petits entrepreneurs locaux soutiennent la manifestation. Aussi, le rôle fondamental joué par les festivals de cinéma et audiovisuel, quelque soit leur importance, au niveau local, explique t-il l'importance du soutien financier que leur accordent les collectivités territoriales dont ils dépendent. Si l'on effectue une moyenne entre les financements des différents festivals, on s'aperçoit que plus de la moitié des financements de festivals (54%) proviennent des collectivités territoriales<sup>13</sup>.

Ce soutien massif - qui constitue bien entendu aussi une faiblesse en terme de dépendance, de soucis de rentabilité, de besoin de communication - témoigne de l'investissement massif opéré par les collectivités territoriales à l'égard de ce type de manifestations. La question des implications politiques des festivals de cinéma et audiovisuel reste globalement complexe et ambivalente.

## **Conclusion : les festivals au gré des politiques de démocratisation culturelle**

Pour conclure ce panorama des différentes sphères d'influence de ces manifestations, nous allons évoquer rapidement leur position au regard des grands principes qui ont prévalu aux politiques culturelles françaises, et plus précisément, puisque c'est l'objet des questionnements posés par ce colloque, de la démocratisation culturelle.

Les différentes directions qui ont historiquement marqué l'histoire de la démocratisation culturelle peuvent être observées, à des degrés divers, dans les

---

<sup>13</sup> Ces pourcentages ont été calculés sur la base des réponses des 88 festivals qui ont accepté de détailler la répartition de leur financement.

festivals de cinéma et audiovisuel français, le plus souvent en conformité avec l'esprit des ciné-clubs dont on a signalé la force de l'héritage dans la façon dont s'auto-représentent ces manifestations. Ainsi, la question de la décentralisation culturelle constitue une donnée prégnante de la politique des festivals concernés par cette tendance. Globalement destinée à investir des territoires défavorisés d'un point de vue culturel, celle-ci se traduit par la volonté de permettre aux populations dont la fréquentation des salles obscures est limitée par un éloignement géographique des salles, par une absence de tradition culturelle en la matière, ou encore par des raisons financières, de profiter de la richesse de la programmation d'un festival donné. 58% des festivals déclarent ainsi mettre en oeuvre des opérations de décentralisation dans le cadre de leur manifestation. Ces opérations se déroulent :

- au sein de la commune elle-même dans 40% des cas, afin en particulier de faire profiter les populations des quartiers périphériques d'une manifestation qui, pour des raisons d'équipements culturels, se déroule le plus souvent en centre-ville ;
- dans le département dans 67% des cas, et dans la région dans 37% des cas, afin d'amener l'animation dans les petites communes et les communes rurales dépourvues de salles de projection fixes, et donc pauvres en matière d'offre cinématographique ;
- en France, à l'extérieur de la région d'origine du festival dans 28% des cas,
- et enfin à l'étranger dans 19% des cas<sup>14</sup>.

Au-delà des questions de décentralisation, visant à élargir la base du public de ces manifestations en facilitant l'accessibilité aux séances, les enjeux de la démocratisation culturelle se manifestent aussi à travers les politiques tarifaires pratiquées par les festivals de cinéma et audiovisuel. Un tiers des festivals (33% exactement) pratiquent la gratuité. Et lorsque l'entrée est payante, certaines séances, certaines sections, certaines salles voire certaines catégories de public sont parfois exonérées de droit d'entrée. Enfin, si l'on considère les tarifs pratiqués en tant que tels, ils se révèlent globalement largement inférieurs aux tarifs pratiqués

---

<sup>14</sup> Le total des pourcentages est supérieur à 100 en raison des réponses multiples possibles. Ces pourcentages sont établis sur la base des réponses des 72 festivals concernés par la décentralisation et qui se sont exprimés à ce propos.

en salles. La politique tarifaire des festivals répond donc à une volonté réelle de faciliter l'accès de tous les publics à la programmation proposée, sans que les droits d'entrée constituent une barrière, réelle ou psychologique.

La troisième stratégie mise en œuvre dans le cadre d'un projet de démocratisation culturelle a consisté à soutenir des projets d'éducation artistique. Cette tendance se manifeste dans le cadre des festivals par deux types d'actions, qui se déroulent pendant la manifestation elle-même, puis tout au long de l'année. Au cours du festival, les projets d'éducation artistique se traduisent par la mise en place d'un accueil privilégié du jeune public, soit à travers des séances dites familiales destinées à proposer une programmation de qualité adaptée à l'âge des enfants (65,0% des festivals sont concernés par ces pratiques), soit à travers des séances scolaires, à partir desquelles les enseignants sont appelés à prolonger en classe la réflexion amorcée grâce à la projection (58% des festivals concernés). Dans les deux cas, ces séances spécifiques sont très fréquemment prolongées à travers des ateliers pédagogiques permettant aux enfants et adolescents de bénéficier d'une approche de l'analyse d'images et d'une initiation à la création audiovisuelle.

Cette sensibilité croissante des festivals de cinéma et audiovisuel pour la question de l'éducation à l'image est symptomatique d'une volonté de travailler à la base, sur le public de demain, afin de mettre en place les conditions requises d'un accès ultérieur aux œuvres, et de contrebalancer les inégalités sociales dont sont victimes les enfants face à la culture. Le fait que les festivals intègrent de plus en plus les Pôles régionaux d'éducation à l'image – quand eux mêmes ne sont pas investis de cette fonction<sup>15</sup> – démontre en outre la fonction centrale de ces manifestations sur un terrain où l'Education Nationale, faute de moyens adéquats et d'une réelle volonté politique, se révèle de plus en plus inexistante. Ce sont donc fréquemment les mêmes structures qui constituent les acteurs des festivals français de cinéma et audiovisuel, qui fonctionnent en tant que relais des dispositifs mis en place par le

---

<sup>15</sup> A titre d'exemple, le cinéma Saint-Eustache de Pessac, par ailleurs organisateur du festival *Les Toiles Filantes - Festival de Cinéma Jeune Public de Pessac*, et lieu d'accueil de plusieurs autres festivals, a été nommé Pôle régional d'éducation à l'image pour la région Aquitaine. De la même façon, l'association « Sauve qui peut le court métrage », à l'origine du *Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand*, a été nommée Pôle régional d'éducation à l'image pour la région Centre.

C.N.C. à l'échelle nationale, tels que Ecole au cinéma, Collège au cinéma, Lycéens au cinéma, etc.

Ainsi, comme nous l'annoncions en préambule, l'action des festivals en faveur de l'éducation artistique dépasse largement les frontières de la pure manifestation, et se poursuit le plus souvent tout au long de l'année, à travers des partenariats avec les établissements scolaires du secteurs, la mise en place d'ateliers autonomes et de sessions de formation à destination des éducateurs<sup>16</sup>, réalisant un réel travail de formation et d'éducation à l'image sur le terrain. Nous concluons sur ce point ce survol des différentes facettes de l'action des festivals de cinéma et audiovisuel en France, qui aura démontré, je l'espère, que la réalité sur le terrain de l'action de ces manifestations dépassent largement l'image superficielle des paillettes et des petits cercles mondains qui leur sont encore trop unilatéralement associés.

## **Bibliographie**

Alain Rocca, *Perspectives d'évolution du système français de diffusion du court métrage*, Rapport à Monsieur le ministre de la Culture et de la Communication, 25 janvier 2006, 68 p.

Michel Berthod, *Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale*, ministère de la Culture et de la Communication, Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, n°2005/19, juin 2005, 31 p.

« 3 questions à Fabrice Jobard », in *Journal du festival* (Auxerre), Festival International Musique et cinéma, n°7, octobre 2005.

Janine Bertrand, « Le territoire d'exception des ciné-clubs, contribution aux Assises régionales de la culture », Conseil régionale d'Ile-de-France, septembre 2004, non paginé.

Alberto Barbera, in *Eurofilmfest*, n°5, juillet 1998, p 4.

---

<sup>16</sup> 57% des festivals prolongent leur activité à travers des opérations se déroulant tout au long de l'année.



Coordination Européenne des festivals de cinéma, *Code de déontologie*, Voté à Amiens, le 4 novembre 1995.

Raymond Borde, Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet 1925-1940*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992, 264 p.

« Lignes d'action », in *Un Peuple, une culture*. Manifeste de Peuple et Culture, 1945.