



**HAL**  
open science

## Le panorama complexe de la non-distribution cinématographique

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Le panorama complexe de la non-distribution cinématographique. Cahiers de Champs Visuels, 2021, Les Films sans distributeur, 20-21, pp.7-16. halshs-03341329

**HAL Id: halshs-03341329**

**<https://shs.hal.science/halshs-03341329>**

Submitted on 10 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Taillibert, Christel. « Le panorama complexe de la non-distribution cinématographique », *Cahiers de Champs Visuels*, Les Films sans distributeur, n°20-21, 2021, Paris, L'Harmattan, pp. 7-16.

Dans l'introduction du numéro de la revue *Réseaux* intitulé « Le cinéma fait-il son cinéma ? », Philippe Chantepie et Thomas Paris (2019, p. 11) font un constat rassurant : « Le cinéma se porte bien et le numérique ne l'affecterait pas ». Ainsi, malgré les bouleversements incomparables qui ont affecté la filière au cours des dernières décennies, avec une évidente accélération au cours de la seconde moitié des années 2010 – numérisation de la production, de la distribution, de l'exploitation, apparition de nouveaux modèles économiques liés à la distribution en ligne avec le développement de la Vidéo à la Demande, évolution de l'écosystème de financement, arrivée de nouveaux acteurs puissants dans le domaine de la distribution (Netflix, Amazon Prime, Apple...), recomposition industrielle, etc. – le niveau de la production de films ne cesse d'augmenter (CNC 2018, p. 5), et le marché des salles est étonnamment prospère, après des années de crise (CNC 2019, p. 18). Cependant, quels sont les films qui accompagnent cette nouvelle vitalité du marché cinématographique ? Quelles typologies de productions profitent de cette nouvelle santé des salles de cinéma liée au rôle de premier plan dorénavant joué par les multiplexes ? Comment les nouveaux systèmes d'intermédiation qui accompagnent le développement de la Vidéo à la Demande - secteur dominé par des acteurs issus des télécommunications, de la production audiovisuelle, de la grande distribution, de la publicité, etc. – dictent-ils de nouveaux systèmes de valeur (Roueff 2013), et par-là même remodelent-ils l'offre autour de produits pensés, conçus, formatés pour centraliser le succès ? Car inéluctablement, le choix de concentrer des investissements massifs sur un produit cinématographique engendre, aujourd'hui comme hier, et quel que soit le support de diffusion, une cumulation des ventes sur ledit produit, en vertu d'une *économie du hit* que la Vidéo à la Demande n'a fait que renforcer<sup>1</sup>, contredisant les promesses du modèle de la Longue Traîne proposée par Chris Anderson (2009)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Les chiffres relatifs à l'évolution de la part des films les plus performants dans le total des transactions en V&D sont particulièrement symptomatiques de ce phénomène : alors qu'en 2009, le top 10 des films les plus performants représentait 8,7 % des transactions, le top 20, 14,0 % et le top 30, 18,6 %, ces chiffres passent en 2018 à 12,8 % pour le top 10, 21,4 % pour le top 20 et 27 % pour le top 30 (CNC 2019b, p. 182).

<sup>2</sup> Voir à ce propos l'article « Une analyse économique du phénomène de la longue traîne dans les industries culturelles » publié par Marc Bourreau, Sisley Maillard et François Moreau (2015).

Ces productions qui constituent « la traîne » de ce dernier modèle, et que l'on qualifie de marchés de niche, bénéficient dans le cadre français d'un statut particulier. Conformément à la valorisation symbolique historiquement opérée par la cinéphilie autour des valeurs « d'indépendance » et « d'auteurisme », un marché de la production restreinte teinté d'une aura de « qualité » (Vernet 2017) s'est développé en France au sein de la filière cinématographique traditionnelle : une économie de soutien constitue ainsi les fondations d'un cadre particulièrement règlementé au sein duquel se déploient des systèmes de financement qui permettent à des films à la rentabilisation incertaine de voir le jour en grand nombre, répondant ainsi au principe de diversité culturelle qui anime la politique culturelle française, au niveau national comme international (Lecler 2019). Si la salle continue de structurer l'organisation des fenêtres de diffusion, au gré de la fameuse chronologie des médias qui impose des délais d'exclusivité propres aux différents modes d'exploitation (les salles de cinéma, la télévision, la vidéo matérialisée et dématérialisée) en fonction de leur modèle économique et de leur participation à la production des œuvres, d'autres configurations, alternatives, se développent parallèlement. On parle beaucoup, aujourd'hui, de la mise à disposition directe des œuvres en vidéo à la demande, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres d'auteurs confirmés et respectés dans la sphère cinéphile (l'article signé par Elsa Colombani, « Ces grands films que vous ne verrez pas au cinéma » [2019] est symptomatique du malaise engendré par ces pures stratégies d'image développées par certains opérateurs en ligne) mais, en réalité, de tous temps de nombreuses œuvres ont circulé, ont été vues par des publics, éventuellement numériquement conséquents, en dehors du circuit classique fondateur de la filière cinématographique.

C'est à ce phénomène qu'entend s'intéresser ce premier volume publié dans le cadre du programme de recherche entamé par le laboratoire LIRCES (Nice) sur la question des *alternatives*. Ce concept, polysémique et complexe, instable en fonction des contextes d'énonciation dont il est extrait, permet quoi qu'il en soit de scruter avec une attention particulière tous les espaces, les circonstances, les modèles par lesquels les images animées vont être conçues, produites, diffusées, vues selon des modèles qui échappent à la norme – même si cette vision a-normative demande elle-même à être interrogée dans sa tendance à recréer de la norme<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cette difficulté à cerner le concept même « d'alternative » a donné lieu à un séminaire de recherche intitulé « Alternatives et point de vue » dont les textes sont publiés, au fur et à mesure du déroulement du séminaire, dans l'épi-revue (*In)disciplines* (<http://epi-revel.unice.fr/publication/rid>)

Quelle est la situation de la « non-distribution » cinématographique dans un pays comme la France aujourd'hui ? En particulier lorsqu'ils bénéficient des aides à la création allouées au niveau européen (Media, Eurimages), au niveau national par le CNC ou au niveau régional par les collectivités territoriales investies, les plans de financement des films de long métrage impliquent le plus souvent que des accords aient été négociés, en amont du tournage, avec des distributeurs (avances) ou des diffuseurs (les chaînes de télévisions en particulier). Et pourtant, même si cela reste plus anecdotique lorsque l'on évoque les films de fiction, un nombre conséquent de films sont produits sans assurance aucune en matière de distribution<sup>4</sup>. La situation est encore différente pour ce qui concerne le court métrage (de fiction, d'animation, documentaire...) pour laquelle la distribution en salle reste complexe, malgré le travail décisif opéré par l'Agence du court métrage et les aides spécifiquement allouées par le CNC<sup>5</sup>. C'est pour offrir des pistes de compréhension de cette situation que nous ouvrirons le présent numéro par un article, signé par Bruno Cailler, qui offrira dans une perspective socioéconomique quelques repères qui nous permettront, ensuite, d'interroger la multiplicité des réseaux qui, hier comme aujourd'hui, ont caractérisé les circulations hors de la distribution classique.

Que deviennent, dès lors, ces films ? Lorsque l'on évoque l'existence de réseau alternatif de diffusion des films, la question des festivals s'impose au premier plan. Par leur volonté de se démarquer du travail opéré par le réseau de l'exploitation commerciale, ces manifestations se sont, par nature, intéressées aux productions qui étaient invisibles – ou mal exposées – dans les salles, en raison de leur durée (le court et le moyen métrage, ou plus accessoirement le très long métrage), de leur origine (les films issus des cinématographies dites « peu diffusées », représentatives de la diversité de la production cinématographique mondiale), de leur format de production (historiquement les films tournés dans des formats réduits analogiques, puis la vidéo, les films tournés sur des téléphones portables, etc.), de leur genre (les documentaires, les films expérimentaux, les films scientifiques...), de leur contexte de production (les films d'école, les films amateurs...), ou tout simplement de leur contenu (on connaît l'importance du réseau festivalier pour donner une visibilité aux œuvres engagées, « politiquement incorrectes », ou d'une manière générale soumise à la censure – du marché le plus souvent – pour des raisons idéologiques ou morales). Parce qu'ils restent, en France, les principaux acteurs de la circulation des films sans distributeur, nous poursuivrons ce volume par un rappel du rôle éminent joué par les festivals de cinéma en France, par le biais d'une interview menée

---

<sup>4</sup> Des aides sélectives à la distribution sont d'ailleurs allouées par le CNC, au sein de trois collèges distincts concernant respectivement les films inédits, les films de répertoire et les films jeune public.

<sup>5</sup> « Aide à la programmation de films de court métrage dans les salles de cinéma »

avec Antoine Leclerc, coordinateur de l'association Carrefour des festivals et délégué général du festival de cinéma d'Alès, Itinérances.

Comme tendent à l'induire les remarques précédentes, la nécessité de penser l'exposition des films sans distributeur se fait d'autant plus sentir qu'il s'agit de productions qui s'éloignent du schéma normatif du « film de long métrage de fiction français ou étatsunien », et qui constitue le modèle dominant dans la distribution française. Sur les 684 films inédits sortis en 2018, on compte en effet 52,0 % de films français et 18,9 % de films étasuniens (CNC 2019b, p. 43), chiffres qui appellent par ailleurs à être corrélés avec l'exposition dont bénéficient les « autres » films, dès lors que ce sont globalement ceux qui sortent sur des combinaisons de sortie extrêmement réduites<sup>6</sup>. Parmi les films qui sortent de ce schéma dominant, qui est aussi très clairement celui que plébiscitent les spectateurs dans leurs choix de consommation en salles, on trouve en particulier les films documentaires. L'existence de très nombreux festivals dédiés à ce genre particulier témoigne du besoin d'imaginer des espaces alternatifs d'exposition pour ces oeuvres qui parviennent mal à s'imposer sur le grand écran, sans être pour autant forcément formatés pour les créneaux télévisuels dédiés. D'autres dispositifs ont été expérimentés en France pour soutenir la diffusion de ces films, en particulier lorsqu'ils ne bénéficient pas d'une distribution en salles. Clémence Allamand évoque par exemple le rôle central joué par l'association Images en Bibliothèques pour « proposer et expérimenter de nouveaux dispositifs de diffusion et de médiation » (<https://imagesenbibliotheques.fr/missions-actions>) autour des films documentaires au sein des nombreuses médiathèques françaises adhérentes à son réseau. Parmi les autres réseaux qui réalisent un travail de fond pour faciliter la circulation d'œuvres, atypiques se distingue en France le travail réalisé par l'ACID (Association Cinéma Indépendant pour sa Diffusion), née en 1992 sur la base du manifeste *Résister*, signé l'année précédente par 180 cinéastes, et qui n'a rien perdu de son actualité. Il se concluait par un véritable appel à la résistance, puisqu'il s'agissait pour les signataires, selon cette ligne de conduite, de « résister, de ne pas se laisser imposer une morale qui n'est pas la leur : une morale qui ne pense qu'en termes de classement, de hiérarchie, d'exclusion, d'argent », et donc de « résister en donnant une vraie chance à tous les films d'être vus » (<https://www.lacid.org/fr/l-association/presentation>). Afin d'approfondir le rôle joué par ce réseau au cœur de la

---

<sup>6</sup> Le documentaire offre un exemple probant de ce phénomène : quoique particulièrement bien représentée dans le panel des films distribués en salles (127 documentaires sont sortis en première exclusivité dans les salles françaises en 2018 [CNC 2019b, p. 44]), cette typologie de films souffrent d'une évidente faiblesse en termes d'exposition : 49,6 % de ces documentaires sortent dans moins de 10 établissements en première semaine, ce qui représente 45,6 % des films projetés dans moins de 10 établissements (CNC 2019b, p. 47).

problématique des films sans distributeur, une interview a été réalisée par Bruno Girard auprès de Fabienne Hanclot, déléguée générale de l'ACID.

C'est au sort d'un genre particulièrement marginalisé lui aussi que s'intéresse Kaloust Andalian dans ce volume, en réfléchissant aux réseaux autour desquels fut historiquement diffusé le cinéma expérimental, et ce jusqu'à la période actuelle où ces propositions se voient totalement reconfigurées par le développement conjugué de la numérisation des produits culturels et d'Internet. Il montre la façon dont ces innovations permettent d'offrir une visibilité nouvelle à ces œuvres qui, jusqu'alors, et malgré l'ensemble des propositions qui pouvaient être menées, restaient largement condamnées à une amère confidentialité.

Ces phénomènes de marginalisation deviennent plus cruciaux encore lorsque l'on parle de films dont l'esthétique joue avec les limites – acceptables ou pas - de la représentation. C'est le cas des œuvres qui fraient avec la violence extrême et/ou la pornographie et qui, pour trouver un public, inventent des nouveaux réseaux de diffusion souvent à la limite de la légalité. Pour évoquer cette question, Alexandre Taalba interroge le cas de la série de films intitulée *Guinea Pig*, œuvre transgressive s'il en est, réalisée dans les années 1980 par différents cinéastes japonais, à l'initiative du magaka Hino Hideshi.

Parce que la tendance à l'écart – en termes de genre, d'esthétique, de mode et contenu narratifs, et sans forcément jouer de la transgression à l'image de ce dernier cas de figure – constitue un facteur inversement proportionnel à la probabilité d'intégrer le marché de la distribution, la question des films représentatifs de la multiplicité des expressions cinématographiques à travers le monde est, elle aussi, au centre de la problématique des films sans distributeurs. Quoique revendiqués comme participant de la « diversité culturelle » qui accompagne les politiques culturelles françaises contemporaines, et même si la France peut s'enorgueillir d'une distribution soucieuse de diversifier l'origine des films proposés au public en salles - au-delà du binôme central fondé par les films nationaux et les films étasuniens – ces « films de la diversité » présentés sur les écrans des salles d'exploitation restent par la force des choses peu représentatifs de la richesse de la production cinématographique mondiale. Et pourtant, en particulier grâce au réseau festivalier, de nombreux titres qui ne bénéficient pas d'une proposition de distribution sur le territoire – et qui n'ont pas forcément vocation à en solliciter une – sont offerts à la découverte au public français. Hélène Kessous et Némésis Srour, dans un article consacré au destin des films indiens, nous offrent des pistes de réflexion relatives aux différentes stratégies développées par les acteurs culturels pour donner une visibilité à ces nombreux films globalement invisibles en France. Et parce que le petit écran a su aussi,

historiquement, donner corps à cette volonté de créer des espaces de découverte pour cette typologie de films, Ana Vinuela nous propose d'analyser le cas de figure de l'émission « Cinéma sans Visa » qui, sur FR3, a pendant cinq ans permis aux téléspectateurs de découvrir des films aux nationalités très variées.

Ce regard porté sur la cinématographie mondiale nous rappelle que la question des films sans distributeur ne se pose pas uniquement en France, tant s'en faut. Dans de nombreux pays à travers le monde, des marchés se développent en marge de l'exploitation traditionnelle, permettant, parfois dans un contexte de quasi disparition des réseaux de salles, de faire vivre une économie du film. Le modèle industriel sur lequel s'est développé le marché du film nigérian, communément appelé « Nollywood », est symptomatique de cette tendance. Olivier Barrot rappelait en 2011 (p. 107) qu'« en moins de vingt ans, plus de quinze mille fictions longues ont été tournées dans le pays avec des budgets souvent dérisoires, selon les critères occidentaux, et avec un mode d'exploitation reposant presque uniquement sur le marché de la vidéo domestique ». Dans le présent numéro, Honoré Fouhba proposera une analyse de ce phénomène dans le contexte plus méconnu du Cameroun, observant les multiples stratégies développées sur le terrain par les cinéastes nationaux pour vendre les supports vidéographiques de leurs films aux spectateurs potentiels.

Pour conclure cette réflexion relative au devenir des films sans distributeur, nous donnerons la parole à des cinéastes eux-mêmes, confrontés aux enjeux de la distribution et de la non-distribution, leur expérience rendant compte des difficultés qu'il y a à faire vivre une œuvre en dehors des circuits classiques homologués par la filière. Boris Henry nous propose ainsi la restitution de deux entretiens, menés d'une part avec Jérémie Reichenbach, documentariste français, et d'autre part avec Ghassan Salhab, cinéaste libanais, dont les œuvres varient depuis la fiction, le documentaire, les films essais, de court comme de long métrage.

Bon voyage au cœur du monde des films sans distributeur !

## **Bibliographie**

Anderson, Chris. 2009. *La longue traîne : la nouvelle économie est là !*, Paris, Pearson-Village mondial.

Barrot, Pierre. 2011. « La production vidéo nigériane. Miroir d'une société en ébullition », *Afrique contemporaine*, n° 238, pp. 107-121

Bourreau, Marc ; Maillard, Sisley ; Moreau, François. 2015. « Une analyse économique du phénomène de la longue traîne dans les industries culturelles », *Revue française d'économie*, volume XXX, pp. 179-216.

Chantepie, Alain ; Paris, Thomas (dir.). 2019. Le cinéma fait-il son cinéma ?, *Réseaux*, n°217.

CNC. 2019a. *La production cinématographique en 2018*. Paris, CNC, Les études du CNC.

CNC. 2019b. *Bilan 2018 du CNC*. Paris, CNC, n°340.

Colombani, Elsa. 2019. « Ces grands films que vous ne verrez pas au cinéma », *Commentaire*, n°166, pp. 404-409.

Lecler, Romain. 2019. *Une contre-mondialisation audiovisuelle : ou comment la France exporte la diversité culturelle*. Paris, France, Sorbonne Université Presses.

Macdonald, Paul. 2013. « Le cinéma numérique, la promesse d'un renouveau culturel ? », in Creton, Laurent ; Kitsopanidou, Kira (dir.). *La salle de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*. Paris, Armand, Colin, pp. 147-178.

Roueff, Olivier. 2013. « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in Coulangeon, Philippe, et al. (dir.). *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. Paris, La Découverte, pp. 153-164.

Vernet, Guillaume. 2017. *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française »*. *La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953)*. Rennes, Université Rennes II, Thèse de Doctorat en cinéma.