



HAL
open science

La crise est déclarée.

Julien Duval

► **To cite this version:**

Julien Duval. La crise est déclarée.. Théorème : travaux de l'IRCAV, Presses Sorbonne Nouvelle, 2022. hal-03900046

HAL Id: hal-03900046

<https://hal.science/hal-03900046v1>

Submitted on 15 Dec 2022

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.

Article publié dans la revue « Théorème », n°34 (« Crise, quelle crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias », dirigé par Laurence Allard, Dominique Bougerol, Thomas Pillard, Aurélie Pinto, Giusy Pisano), p. 41-50.

Julien Duval

La crise est déclarée L'état du cinéma français est-il (encore) une affaire d'État ?

Résumé : Pour illustrer quelques aspects d'une contribution de la sociologie à une réflexion interdisciplinaire sur la crise du cinéma, cet article s'attache à un type particulier de discours sur la crise du cinéma français : dans le contexte d'après-guerre, des organisations professionnelles cherchaient à imposer dans l'espace public, et notamment à des pouvoirs publics alors très attentifs aux évolutions du secteur, des diagnostics de crise. L'article met en valeur certaines caractéristiques de ces discours, avec l'idée que celles-ci renvoient à des spécificités du cinéma français et qu'elles invitent à réfléchir à des transformations qui se sont produites ces toutes dernières décennies.

Abstract: In order to illustrate some aspects of a sociological contribution to an interdisciplinary reflection on the "crise du cinéma", this paper focuses on a particular type of discourse on the "crise du cinéma français": in the post-war context, professional organizations sought to impose crisis diagnoses in the public arena, trying to appeal to the State, who was very attentive to developments in the movie industry. The paper highlights some of the characteristics of these discourses, that refer to some specificities of French cinema and that lead us to reflect on the transformations that have occurred in the most recent decades.

La tentation est grande pour des sociologues participant à des échanges interdisciplinaires de proposer d'« en finir avec la crise du cinéma français », avec des arguments très proches de ceux de Pauline Escande-Gauquié qui met en avant le décalage récurrent entre les discours et la réalité¹. Une tradition bien ancrée dans leur discipline enseigne en effet que des analyses rigoureuses doivent avant toute chose se défaire des représentations communes des phénomènes sociaux. Invoquée à tout propos, et dans des contextes très différents, par des journalistes ou des responsables politiques ou administratifs, et d'une manière souvent très vague (et normative car elle renferme la référence à un état « normal » indéfini), la « crise du cinéma » présente nombre des caractéristiques des « prénotions », des « concepts vulgaires », du « sens commun » ou des « préconstructions scientifiques » qui sont, depuis Émile Durkheim du moins, désignés comme l'un des obstacles majeurs à la pratique sociologique. Les diagnostics sur « la crise du cinéma », comme constructions plus ou moins élaborées qui cachent parfois très mal la défense d'intérêts

¹ *Pour en finir avec la crise du cinéma français. Le cinéma français crève l'écran*, Paris, Atlande, 2012.

« corporatistes » et donc particuliers, ne sont pas loin non plus de constituer une « idéologie », autre bête noire de la discipline. Le « métier de sociologue » porte en somme à se défier fortement d'un lieu commun tel que « la crise du cinéma » et c'est sans doute pour cette raison que nous n'avons, pour notre part, fait qu'un usage très prudent de cette notion dans un travail sur le champ cinématographique et certaines de ses grandes transformations au cours du temps².

Sans contradiction avec ce travail (auquel, au contraire, nous apporterons ici une sorte de prolongement), nous voudrions ici explorer une voie un peu différente. La « crise du cinéma » est bien sûr l'une des notions que les sociologues du cinéma trouvent sur leur chemin. Elle ne doit rien à leur travail auquel elle préexistait. Il est cependant paradoxal de la ranger au nombre des « concepts vulgaires » ou des « constructions préscientifiques ». À tout prendre, le concept de « crise » serait plutôt un concept scientifique qui se serait vulgarisé. Même s'ils n'ont pas la rigueur d'une analyse scientifique, les discours publics sur la « crise du cinéma » sont souvent circonstanciés et soucieux de mettre en avant des chiffres et des éléments objectifs les confortant. C'est sans doute là l'une des traces des origines que le concept de « crise » trouve dans le vocabulaire médical et, bien sûr, dans celui des économistes. Une autre difficulté que pose la dénonciation savante du lieu commun de la « crise du cinéma » est qu'elle est susceptible d'engager elle-même un lieu commun. Il suffit en effet de réunir les articles du *Monde* où, depuis la création du quotidien en 1945, il a été question, à un titre ou à un autre, de « crise du cinéma »³, pour vérifier qu'il n'est pas rare que des professionnels du cinéma ironisent sur le penchant de certains de leurs pairs à toujours diagnostiquer « une nouvelle crise, pareille à tant de précédentes ». Avec un certain sens de la formule, René Clair raillait ainsi l'éternel « malade imaginaire » que serait le cinéma français (03.05.1972)⁴. Il ne faudrait donc pas seulement mettre en question l'idée reçue de la « crise du cinéma », mais peut-être aussi l'idée reçue qui la dénonce comme une idée reçue.

Ce texte voudrait faire un pas (modeste) en ce sens. En engageant implicitement l'idée que les discours sur la crise, alors même que leurs contenus peuvent sembler à peu près équivalents, diffèrent d'un point de vue sociologique selon l'identité et les buts des acteurs qui les portent, on voudrait mettre l'accent sur une catégorie particulière de discours sur la crise du cinéma français, dont on trouve des manifestations assez nombreuses dans les archives du *Monde*, du moins pour les décennies d'après-guerre. Produit par (et pour) « l'espace public », le plus souvent par des organisations professionnelles, il s'analyse moins comme un discours scientifique qu'il faudrait juger à l'aune de sa (seule) pertinence ou conformité avec des faits objectifs, que comme un discours visant avant tout à produire des effets politiques. Ce type de discours peut nous paraître très familier mais il est intéressant à un double titre d'essayer de le caractériser et d'explicitier les logiques auxquelles il obéit : d'une part, les questions que l'on peut se poser à son sujet attirent l'attention sur des traits importants de l'univers cinématographique ; d'autre part, comme on le suggérera dans un deuxième temps, elles peuvent conduire à une interrogation sur la période contemporaine qui diffère, sous certains rapports, de la conjoncture dans lequel le cinéma français a évolué jusque dans les années 1980.

Une crise d'État

Il est utile, avant toute chose, d'essayer de tirer au clair l'argument selon lequel la thématique de « la crise du cinéma » serait un discours sempiternel ou sans âge. La recherche

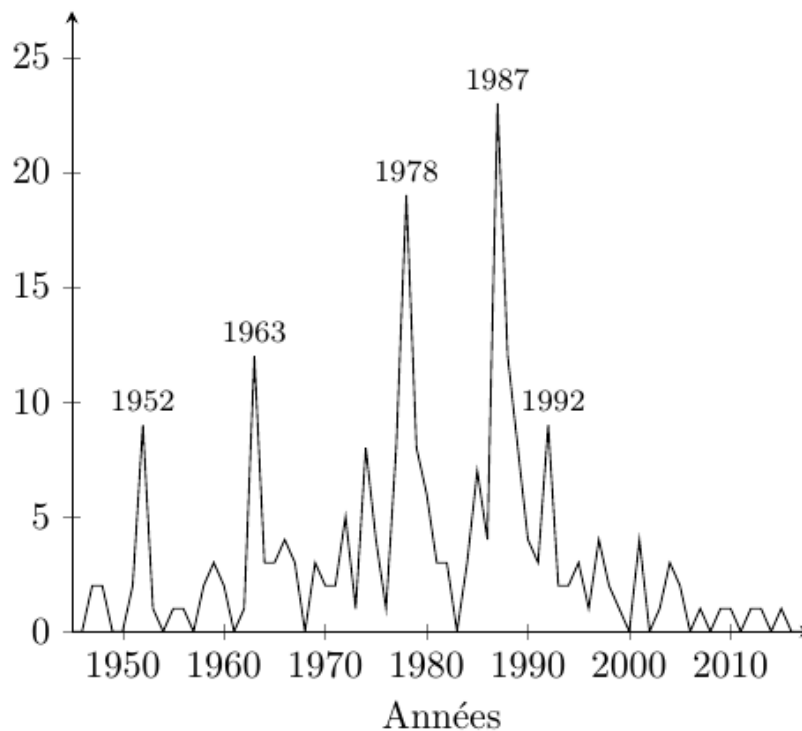
² Julien Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

³ Ce texte repose notamment sur un travail qui a consisté à rassembler, sur le site Europresse, les 228 articles parus dans *Le Monde* entre 1944 et 2018 et comportant l'expression « crise du cinéma ».

⁴ Les dates indiquées entre parenthèses dans l'ensemble de ce texte correspondent à l'édition du *Monde* dont sont extraites les citations reproduites.

dans les archives du *Monde* enseigne que, depuis 1945, il n'y a guère eu d'années où le quotidien n'a pas publié au moins un article contenant l'expression de « crise du cinéma ». L'utilisation de l'application Ngram Viewer, au corpus plus large mais plus obscur dans sa définition (il s'agit de l'ensemble des livres numérisés par Google), confirme que l'expression apparaît presque sans discontinuité dans des textes francophones depuis la fin des années 1920. Dans les deux sources cependant, l'expression est employée avec une fréquence inégale selon les moments. Dans le cas du *Monde*, où les pics observés sont interprétables comme renvoyant à une actualité particulière du thème au moment considéré, les années 1952, 1963, 1978, 1987 et, dans une moindre mesure, 1992, se distinguent du fait que le nombre d'articles concernés y est sensiblement plus élevé que celui observé les autres années, y compris celles qui précèdent ou suivent immédiatement chacun de ces pics.

Nombre d'articles dans *Le Monde* sur la "crise du cinéma"



Y avait-il ces années-là, et ces années-là seulement, des raisons objectives de parler de « crise du cinéma français » ? Ces pics correspondent en tout cas à des conjonctures « critiques ». L'année 1952 s'inscrit encore dans le contexte de l'après-guerre. Aux incertitudes de la reconstruction s'ajoute, pour la production française, l'effet des accords signés après la guerre par le gouvernement français au sujet de l'importation des films américains. En 1963, le monde cinématographique est confronté, au moment où les postes de télévision se diffusent dans les foyers, à une baisse très forte de la fréquentation des salles. À la fin des années 1970, le nombre d'entrées enregistrées annuellement tend à se stabiliser, même si les contemporains ne peuvent pas savoir si le palier atteint est une accalmie passagère ou durable. Par ailleurs, la télévision diffuse de plus en plus de films et la part de marché de la production française commence à reculer face aux premiers « *blockbusters* » hollywoodiens. Ce dernier phénomène s'accroît tout le long des années 1980 qui sont marquées par ailleurs par l'apparition des chaînes de télévision privées. Le dernier pic observé, en 1992, correspond au moment où la fréquentation des salles et la part de marché de la production nationale atteignent l'une et l'autre leur plus bas niveau.

Les références à ce type d'indicateurs se trouvent dans les articles eux-mêmes. Les contemporains, qu'il s'agisse des journalistes ou de leurs sources, mettent régulièrement en

avant, pour étayer le constat de crise, le bas niveau de la fréquentation des salles ou de la proportion des entrées enregistrées par les films français. Il leur arrive aussi d'invoquer le nombre des fermetures de salles de cinéma ou un rétrécissement – généralement apprécié de façon « qualitative » – des débouchés du cinéma français à l'étranger. La « crise du cinéma français » est d'abord présentée comme la crise d'un secteur économique confronté à un rétrécissement de son marché, souvent sous l'effet d'une concurrence nouvelle ou revigorée (la télévision, la production américaine, ...). *Le Monde* peut relayer des points de vue différents qui invoquent une crise d'abord « spirituelle », « artistique » ou une « crise de la création », mais la problématisation économique domine. Elle semble notamment la seule à être (parfois) reprise par les pouvoirs publics.

Les archives du *Monde* ne donnent certes accès qu'à une partie réduite de tout ce qui a pu se dire (et n'a pas nécessairement laissé de trace écrite) depuis 1945 sur « la crise du cinéma », mais un intérêt de l'échantillon tient justement au biais qui le caractérise et qui tient au statut du journal. *Le Monde*, peut-être plus encore dans les décennies d'après-guerre qu'aujourd'hui, fait figure de « quotidien de référence » ou de quasi-journal officiel. Il accorde une place centrale au suivi de l'actualité politique et parlementaire. Il relaie d'abord des discours publics et officiels. La publication, parfois très recherchée, dans ce quotidien très lu dans les lieux du pouvoir politique et administratif, est un accès à ce qu'on peut appeler, pour aller vite, « l'espace public ». Pour cette raison, le nombre d'articles paru dans *Le Monde* sur la « crise du cinéma » paraît être un bon indicateur du degré auquel la question est, à un moment donné, constituée en objet de préoccupation dans le débat public.

Le lien qui unit *Le Monde* à l'espace public oblige par ailleurs à lire ces articles, non pas seulement comme de simples constats d'un état de crise, mais comme des discours qui, produits par et/ou pour l'espace public, ont, sinon toujours pour but, pour effet objectif de faire exister un diagnostic de « crise » dans l'espace public. Une part des articles se rapporte ainsi à des initiatives de groupements syndicaux ou professionnels cherchant à faire connaître au « public », à « l'opinion publique » ou aux « pouvoirs publics » les difficultés du secteur. On peut renvoyer à cet égard à des articles informant de la volonté de « la profession » de porter la « crise du cinéma français » devant « l'opinion publique » (17.11.1951, 12.01.1978) ou, pour les seules années 1970, de diffuser des « ciné-tracts » pour « alerter le public [des salles] », de rédiger un livre blanc ou une lettre au président de la République.

Les mobilisations de ce type sont bien connues de la sociologie des problèmes publics⁵. Entre autres particularités, elles s'accompagnent d'un type particulier de discours. Une phrase telle que « la Chambre syndicale de la production cinématographique française déclare officiellement ouverte la crise du cinéma français » (12.01.1963) évoque inévitablement ce qu'on appelle, depuis Austin, « les énoncés performatifs ». Elle a la même forme que le « Je déclare la cérémonie ouverte » qui, prononcé par le maître de cérémonie, ouvre effectivement la cérémonie. Il est toutefois possible que ce qu'Austin appelle « les conditions de félicité » ne soient pas tout à fait réunies en ce cas pour que « les mots fassent les choses »⁶ : la chambre syndicale peut accompagner sa déclaration d'une menace de grève, elle n'est pas sûre que sa déclaration fasse basculer, comme elle l'espère, le constat de « crise » du statut de préoccupation propre à un groupe au statut de problème public, reconnu par tous, et notamment par les pouvoirs publics.

Une analyse systématique de ces discours sur « la crise du cinéma », qui n'omettrait pas la dimension proprement sociale du langage⁷, serait très intéressante. Faute de pouvoir l'entreprendre ici, on peut formuler quelques remarques rapides. Ces actions qui, dans les

⁵ Érik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, 2015.

⁶ John Langshaw Austin, *How to do things with Words*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962.

⁷ Sur ce point et pour ce qui suit sur les luttes symboliques et le rôle qu'y joue l'État, voir Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.

décennies d'après-guerre, aspirent à faire connaître et reconnaître le constat de crise, visent bien sûr plus profondément à ce que les pouvoirs publics reprennent leur diagnostic et mettent un terme à la « crise » par l'adoption de mesures (modifications de la fiscalité, réduction du nombre de films diffusés à la télévision, ...). Elles tendent, au moins parfois, à relever du modèle de la « *self-defeating prophecy* » (cas de figure où l'énonciation d'une prophétie contribue à empêcher sa réalisation)⁸. La dimension prophétique du discours de crise est patente lorsqu'un interviewé – en l'occurrence, le metteur en scène Roger Coggio en 1986 – argue de « l'accentuation de la crise du cinéma » pour affirmer que « la machine est en train de disparaître » et qu'elle pourrait même sombrer d'ici à moins de dix ans (25.07.1986). Ce type de craintes, infirmées par le cours des événements, pousse évidemment à traiter les discours de crise comme une sorte d'écume contredite par l'inertie que présentent les grands équilibres au sein du monde cinématographique quand on les observe sur le temps long⁹. Leurs auteurs objecteraient sans doute que c'est précisément parce qu'ils ont prophétisé le pire et contribué à susciter des actions permettant de l'éviter, que la catastrophe n'est pas arrivée. Le succès de certaines des mobilisations de « la profession », dont témoignent les comparaisons traditionnelles entre l'évolution de l'industrie du cinéma en France et dans d'autres pays européens, donne du crédit à cet argument. Conçus comme des *self-defeating prophecies*, les discours sur la crise ont peut-être réellement œuvré à l'inertie ou la stabilité du « cinéma français » qu'on est tenté de leur opposer. Le cinéma, en tout cas, peut apparaître comme une activité économique et culturelle plus précaire et donc plus menacée que celles qui ont des origines séculaires (littérature, musique, beaux-arts, ...). Produit d'une innovation technique, il a été périodiquement confronté à l'apparition de concurrents liés de nouvelles innovations techniques (télévision, vidéo, DVD, Internet, etc.) et la pratique de la consommation de films ne bénéficie pas au même degré de la légitimité sociale et scolaire qui, sans mettre le secteur de l'édition par exemple à l'abri de tout risque de crise, lui assure une sorte de demande incompressible. Le fait que la thématique de la crise soit également très présente dans un secteur comme l'édition¹⁰ peut paraître contredire cette observation mais une analyse comparée systématique des discours de crise dans les différents secteurs culturels ferait certainement apparaître, au-delà des points de convergence qui frappent au premier abord, des différences.

Les discours sur la crise obligent en tout cas à prendre conscience d'un aspect du monde du cinéma auquel on ne prête pas toujours beaucoup d'attention : les professionnels qui cherchent à faire (re)connaître un constat de « crise » aspirent à imposer un mot, une qualification, une certaine représentation de l'état du secteur, et cela contre ceux qui, à commencer par les bénéficiaires de la crise putative (dirigeants des chaînes de télévision, des studios américains, entre autres acteurs), ont intérêt à ce que la perception d'une situation normale se perpétue. Le monde du cinéma est, en d'autres termes, le lieu et l'enjeu d'une lutte sur des mots, des représentations.

L'État tend à y jouer un rôle d'arbitre, comme il le fait dans nombre de ces luttes symboliques. Il est susceptible de ratifier, d'amender ou d'écarter le diagnostic de la profession, par exemple par la formation d'une sous-commission d'enquête parlementaire « chargée de déceler les causes de la crise du cinéma français » (17.11.1951) ou par la commande ministérielle d'« une étude sérieuse et scientifique » sur la baisse des entrées pour les films français (30.08.1988). Tant qu'il est porté par des organisations syndicales ou professionnelles, le diagnostic est exposé au soupçon de dramatiser les choses et d'être motivé

⁸ Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York, Free Press, 1968, p. 183.

⁹ Pour des développements sur ce point, je me permets de renvoyer à l'ouvrage évoqué plus haut (*Le Cinéma au XX^e siècle, op. cit.*)

¹⁰ Voir notamment sur ce point Sophie Noël, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2012, p. 12.

par des intérêts « corporatistes ». Lorsqu'il est confirmé (ou amendé) par une commission de parlementaires censée dégager un consensus de points de vue différents ou par un rapport d'experts supposés compétents et désintéressés, il tend à s'imposer à tous et à apporter une justification à une intervention des pouvoirs publics pour enrayer la crise. L'État est un acteur très important dans ces discours et débats sur « la crise du cinéma ». Il est déjà indirectement présent au travers de l'invocation très fréquente (voir *supra*) des chiffres officiels, ceux du Ministère ou du CNC en particulier, qui bénéficient de sa garantie et qui sont censés être incontestables et incontestés, à la différence des données d'origine professionnelles ou syndicales.

Une approche sociologique se doit d'attirer l'attention sur ces mécanismes (sociaux) de publicisation et d'officialisation des « discours de crise ». Mais il lui faut aussi souligner les conditions historiques dans lesquelles ces mécanismes fonctionnaient dans les quatre à cinq décennies qui ont suivi la Libération. Les organisations professionnelles se tournaient alors d'autant plus vers l'État que celui-ci était attentif et réceptif aux difficultés que rencontrait le secteur. Les arguments qu'elles privilégiaient pour faire reconnaître leurs préoccupations, étaient ceux qui justifiaient l'intervention de l'État dans le secteur du cinéma à partir des années 1930 : protection d'une industrie et des emplois qui lui étaient liés, soutien à une production de « qualité », contribution au rayonnement culturel national et à une force de résistance à « l'impérialisme américain », ... Le « discours de crise », sous la forme qu'il a prise en France, est peut-être, plus que nous n'avons spontanément tendance à le penser, un sous-produit de l'implication de l'État dans le secteur. En tout cas, il a pu être affecté par un engagement étatique qui fut celui d'une puissance bienveillante ou protectrice, mais aussi d'un acteur du monde du cinéma à part entière, par exemple au travers d'entreprises publiques ou nationalisées. Cette double implication se voit bien dans les années 1970. Les professionnels imputent alors largement la crise à la télévision qui détournerait le public des salles mais qui se trouve encore entièrement sous monopole public : l'État est interpellé mais soupçonné dans le même mouvement d'être juge et partie et la profession tend à mettre en scène un affrontement entre « le public » et « le privé ».

Les mécanismes évoqués *supra* supposent, outre un État réceptif, une capacité de « la profession » à parler, sinon d'une seule voix, sans trop de discordance. L'unité n'est en effet jamais facile. D'abord, les difficultés économiques n'affectent jamais pareillement l'ensemble de la filière et les représentants des pouvoirs publics en tirent d'ailleurs parfois prétexte pour relativiser l'ampleur de la « crise ». En 1960, André Malraux oppose ainsi la forte augmentation du nombre de films produits les années précédentes à la baisse des recettes enregistrées par les exploitants (24.10.1960). De plus, le monde du cinéma est traversé de divisions et aucune organisation n'est représentative de l'ensemble des positions et des intérêts existant en son sein. Comme le discours de crise relève d'une problématisation à dominante économique, des voix discordantes qui ont accès au *Monde* contestent à chaque époque, au nom d'une vision du cinéma privilégiant des critères d'ordre artistiques ou culturels, sinon l'existence de « la crise », la forme que lui prête le discours dominant. Les principales organisations ou personnalités portant le discours de « crise » peuvent aussi être dénoncées, au détour d'articles ou de tribunes, par des concurrents. Ceux-ci les accusent de servir leurs intérêts propres en prétextant œuvrer pour l'intérêt général du secteur. Sur ce point encore, les « discours de crise » attirent l'attention sur un aspect du monde cinématographique souvent négligé : la compétition pour la conquête de parts de marché et pour l'affirmation de conceptions différentes du cinéma (divertissement, réalisation artistique, etc.) passe, à un titre important, par des actions de certains compétiteurs pour obtenir des pouvoirs publics des avantages ou des règles les favorisant au détriment de leurs concurrents¹¹.

¹¹ Sur cet aspect de la lutte dans les « champs », voir en particulier P. Bourdieu, *Anthropologie économique*, Paris, Le Seuil/Raisons d'agir, 2017.

L'adieu à un certain langage de crise ?

Ce qui a été décrit appartient-il au passé ? L'indicateur que constitue le nombre d'articles dans *Le Monde* suggère en tout cas un déclin assez net du thème de « la crise du cinéma » dans le débat public. Le dernier « pic » visible correspond à l'année 1992 et il est déjà nettement moins prononcé qu'au moment des précédentes « crises ». Il se situe en fait à peu près au même niveau que lors de la mobilisation de 1952, alors même que la pagination du quotidien s'est fortement accrue au fil du temps. Depuis les années 1990, le thème n'apparaît plus, dans le meilleur des cas, que dans quelques articles chaque année.

L'explication la plus simple est que le secteur n'a pas connu, au cours des trois dernières décennies, de difficultés comparables à celles de la période antérieure. Il fait globalement preuve de « bonne santé », selon une formule parfois employée dans les médias. L'évolution des grands indicateurs va dans ce sens. Le nombre d'entrées annuel, après les niveaux historiquement bas du tout début des années 1990, est remonté pour se stabiliser un peu au-dessus de 200 millions dans les années 2010. La part de marché des productions nationales, nettement orientée à la baisse entre les années 1970 et 1990, a aussi eu tendance à se redresser. Le nombre d'entrées enregistrées par les films français sur les marchés étrangers, indicateur plus médiatisé et mieux connu aujourd'hui que par le passé (et soumis, d'une année sur l'autre, à des variations sensiblement plus fortes que les deux précédents), est porté par une tendance haussière. Les grands chiffres peuvent au total difficilement étayer aujourd'hui des discours de « crise » qui, même si le concept est élastique, ont sans doute d'autant plus de chances de rencontrer de l'écho que leur diagnostic paraît plus incontestable et fondé sur des évolutions objectivées dans les indicateurs officiels.

Les réflexions développées plus haut invitent cependant à aller plus loin. Les conditions historiques auxquelles la répétition des discours de crise semblait associée dans les décennies d'après-guerre paraissent, elles aussi, avoir partiellement changé. L'État ne s'est pas retiré du secteur du cinéma mais son rôle n'est plus tout à fait la même. Si la politique culturelle n'a jamais été prioritaire dans les préoccupations gouvernementales, elle n'a même plus l'importance symbolique que lui conféraient dans les années 1960 ou 1980 des ministres comme André Malraux ou Jack Lang. En matière de cinéma, elle reste, à travers le CNC, substantielle mais elle n'a pas échappé à la montée générale du néo-libéralisme et les professionnels ont sans doute intériorisé qu'en ce domaine, comme en autres, « l'État ne peut pas tout », selon la formule d'un premier ministre des années 1990. Cette décennie est d'ailleurs intéressante parce qu'en 1992, un rapport rédigé par deux inspecteurs des finances marque l'apparition d'un « discours » officiel sur la crise partiellement nouveau¹². Il valide moins des diagnostics émanant du monde du cinéma, qu'il n'impute la responsabilité de la « crise » à certains de ses acteurs, en particulier des « producteurs » insuffisamment soucieux « des attentes du public » et « des résultats en salle de leurs films ». Il pose une hiérarchie des priorités de la politique cinématographique différente de celle des décennies précédentes par la place qu'elle accorde à l'objectif économique de rentabilité et de résultats. Si l'État a changé, la capacité de la profession à (paraître) parler d'une seule voix a également diminué notamment en raison du processus de bipolarisation qui tend à s'intensifier à l'intérieur de l'espace cinématographique¹³. Dans les années 2000 et 2010, les quelques articles évoquant une « crise », quand ils ne se réfèrent pas assez directement à ce processus, se focalisent sur les difficultés de catégories de films particulières, « l'art et essai », le « cinéma d'auteur » ou encore ce qu'on appelle parfois « les films du milieu ». À supposer que le terme de « crise »

¹² Jean-Paul Cruzel, Guillaume Cerutti, Rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma français, Paris, Ministère de l'économie et des finances, 1992.

¹³ Pour des développements argumentés sur ce point, voir J. Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle...*, op. cit., chapitre 4.

soit adapté en ce cas, on en arriverait presque à la conclusion paradoxale que c'est un état de crise qui contribuerait à la raréfaction des discours de crise.

On peut au moins interroger le présupposé tacite selon lequel il ne saurait y avoir de crise qui ne soit pas attestée par les indicateurs officiels. Les grandes données sur le cinéma disponibles en France – qui n'ont pas d'équivalent dans tous les pays – sont des instruments de connaissance précieux. Elles ont le mérite des outils statistiques qui permettent de dépasser une connaissance du monde fondée seulement sur l'expérience dont dispose chaque agent social, qui est nécessairement limitée et souvent marquée par des biais de perception. Mais elles portent aussi la marque d'une vision d'État qui a toujours essayé de concilier des impératifs partiellement contradictoires (soutien à une industrie, grandeur nationale, exigence et aujourd'hui « diversité » culturelle, ...) au prix d'une représentation du « cinéma français » un peu confuse, indistinctement « art et industrie » selon la formule prêtée à Malraux. Le nombre global d'entrées, par exemple, compte, comme des entités équivalentes, des entrées dans des salles commerciales qui sont, dans la réalité, très hétérogènes¹⁴ et son évolution dans le temps est assez abstraite, elle additionne des sous-tendances (les entrées dans les différents types de salles) qui n'ont aucune raison *a priori* d'être de même sens. Les grands indicateurs auxquels on se réfère le plus souvent laissent échapper, presque par construction, tout ce qui touche à la différenciation du monde cinématographique. L'appréhension d'un phénomène tel que la bipolarisation suppose le recours à des indicateurs moins médiatisés ou, mieux, la construction d'autres indicateurs et le recoupement des données disponibles avec d'autres sources.

Cette idée peut être illustrée par l'exemple du nombre d'entrées des films français sur les marchés étrangers. Le site d'Unifrance met à disposition des données à ce sujet qui permettent de remonter jusqu'aux années 1980. Leur lecture nécessite un peu de prudence car les informations sont manifestement plus complètes pour les périodes les plus récentes, mais le fait que le nombre global d'entrées enregistrées ait triplé en trente ans indique une tendance à la progression des résultats du cinéma français à l'exportation. Elle est parfois mise en valeur dans les médias. Les informations relatives aux grandes zones géographiques fortifient, tout en aidant à mieux le comprendre, le constat : la comparaison de la sous-période 2011-2015 à la sous-période 1996-2000 (les informations paraissent, sur certaines zones, trop lacunaires sur les périodes antérieures) conduit à décrire la progression comme étant commune aux différentes grandes régions mais plus prononcée sur les marchés asiatiques (nombre d'entrées multiplié par 11) et, dans une moindre mesure, en Amérique latine, en Afrique et en Europe centrale et orientale (multiplication par un coefficient autour de 3,7) que sur les marchés « historiques » que constituent l'Amérique du Nord et l'Europe occidentale (coefficient d'environ 1,6). Cette précision invite évidemment à prendre en compte, au-delà de la « bonne santé du cinéma français à l'étranger » ou d'une amélioration de la capacité d'exportation, l'ouverture ou l'élargissement de nouveaux marchés, assez vastes, sous l'effet de l'affirmation de nouvelles puissances économiques (la Chine, les BRIC, ...) et de l'effondrement de l'Union soviétique qui, dans le domaine du cinéma comme en d'autres, a contribué à une homogénéisation du marché « mondial ».

L'analyse peut être poussée plus loin par l'examen des listes des plus gros succès sur les marchés étrangers – les entrées des films français y sont généralement très concentrées sur un petit nombre de productions – qu'il est possible d'éclairer à l'aide d'informations absentes du site d'Unifrance mais permettant d'appréhender les régions de l'espace cinématographique français dont les gros succès proviennent, aux différentes sous-périodes. Un phénomène saillant est que, parmi les gros succès annuels, la part dans le nombre d'entrées des films

¹⁴ Aurélie Pinto, « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films "Recherche et Découverte" dans les salles de cinéma », *Revue Française de Socio-économie*, n°10, 2012, pp. 93-112.

français présentant des signes de reconnaissance par les pairs ou par la critique (sous différentes formes : obtention du prix Delluc, sélections dans les grands festivals ou aux Césars, « cote » critique attribuée par, par exemple, *Télérama*) chute, de façon assez marquée, entre 1986 et 2015. La montée en puissance des productions d'EuropaCorp, symbole d'une nouvelle stratégie économique, est, sans surprise, également visible.

Le constat selon lequel « le cinéma français s'exporte mieux à l'étranger » devrait donc sans doute être complété par l'hypothèse que « le cinéma français » qui s'exporte le mieux n'est aujourd'hui plus tout à fait le même qu'il y a trente ans ; il est probablement plus souvent issu des régions les plus commerciales de l'espace national et moins caractéristique du « cinéma de qualité » – et de la « diversité culturelle » – que la France s'enorgueillit parfois de représenter et de soutenir. Cette hypothèse est conforme à une dynamique sur laquelle notre analyse des transformations du monde cinématographique au cours des dernières décennies mettait l'accent : il s'est produit au cours des dernières décennies une montée des logiques commerciales à l'échelle internationale et la France n'y a pas échappé. Ce sur quoi il est important d'insister ici est que le monde cinématographique est susceptible de faire l'objet de transformations qui, alors qu'elles pourraient être constituées en objet de préoccupations, ne sont pas véritablement problématisées en termes de « crise » dans le débat public, sans doute parce qu'elles échappent aux grands indicateurs officiels sur lesquels se concentre souvent l'attention et parce qu'elles sont des transformations lentes et progressives¹⁵. La notion de « crise » qui renvoie à des évolutions plus brutales, plus spectaculaires à court terme, fait peut-être parfois écran à la perception d'évolutions plus profondes que l'on pourrait comparer, pour user d'une image suggestive, à une « dérive des continents », déterminante mais imperceptible parce que très lente. La mise en évidence de ces transformations lentes est aussi un objectif que peut se donner une analyse arrachée à l'urgence qui caractérise souvent les discours politique et journalistique.

De fait, l'objet principal de ce texte était de suggérer, dans le cadre d'échanges interdisciplinaires, quelques-unes des contributions possibles de la sociologie au fameux thème de la « crise du cinéma ». Ce court texte a commencé par alimenter la vision du cinéma français comme « malade imaginaire » dans les décennies d'après-guerre, avant de prendre des distances avec elle. Nous avons notamment mis en avant que les inquiétudes que manifestait alors le cinéma français quant à sa santé avaient peut-être une fonction ; certains « discours de crise » produits dans cette période semblent en tout cas des objets très intéressants dans une approche qui ne s'attache pas seulement à leur contenu mais aussi aux mécanismes sociaux qu'ils engagent¹⁶. Pour la période contemporaine, c'est, si l'on veut filer la comparaison médicale, l'hypothèse d'un bien-portant-« malade qui s'ignore » qui a été privilégiée ici. Ces regards successifs ne sont pas contradictoires car la conjoncture, on l'a dit, a changé (et le sentiment de certaines organisations professionnelles d'avoir beaucoup de difficultés à se faire entendre, sous les derniers gouvernements et notamment celui mis en place depuis 2017 par Emmanuel Macron, a probablement à voir avec ce changement), mais ils engagent bien sûr des postures différentes par rapport à la notion de « crise du cinéma ». C'est qu'il y a peut-être des avantages à ne pas adopter d'attitude trop rigide face à une

¹⁵ La lecture du travail de Romain Lecler (*Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, surtout p. 169-231) peut suggérer une raison complémentaire : elles contredisent une image que la France veut donner, notamment au travers de l'exportation d'Unifrance et de l'exportation des films français, de sa diplomatie culturelle.

¹⁶ Ce point ne peut malheureusement pas être développé ici (et son lien avec la question de la « crise du cinéma » mériterait une étude spécifique) mais ce sont, en partie du moins, ces mêmes mécanismes (mobilisations de segments de la profession, reconnaissance au niveau du CNC, production de rapports et d'indicateurs officiels...) qui interviennent aujourd'hui dans la lutte contre le harcèlement et les violences et la promotion de la parité et de la diversité.

« crise » qui se présente à la fois comme un sujet de bavardages apparemment inépuisable et comme un concept difficilement évitable pour nommer les difficultés qu'une structure, celle du cinéma en l'occurrence, peut avoir pour se reproduire à l'identique.

Bibliographie

- John Langshaw Austin, *How to do things with Words*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962.
- Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Pierre Bourdieu, *Anthropologie économique*, Paris, Le Seuil/Raisons d'agir, 2017.
- Jean-Paul Cruzel, Guillaume Cerutti, *Rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma français*, Paris, Ministère de l'économie et des finances, 1992.
- Pauline Escande-Gauquié, *Pour en finir avec la crise du cinéma français. Le cinéma français crève l'écran*, Paris, Atlande, 2012.
- Romain Lecler, *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.
- Robert King Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York, Free Press, 1968.
- Érik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, A. Colin, coll. U. Sociologie, 2015.
- Sophie Noël, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2012.
- Aurélié Pinto, « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films "Recherche et Découverte" dans les salles de cinéma », *Revue Française de Socio-économie*, n°10, 2012, pp. 93-112.