

Dr Graeme HAYES
Principal Lecturer in French and European Studies
Department of Modern Languages
Nottingham Trent University
Clifton Lane
NOTTINGHAM NG11 8NS
Royaume Uni
Tél 00 44 11 58 48 32 72
Fax 00 44 11 58 48 66 86
Mél: graeme.hayes@ntu.ac.uk

Mobilisations anti-multiplexe : où l'action locale retrouve l'exception culturelle

Résumé

En automne 2002, les spectateurs des cinémas Utopia à Pontoise et Saint Ouen l'Aumône créent une association, baptisée ASCUt (Association des spectateurs des cinémas Utopia), pour s'opposer au projet d'extension du multiplexe UGC Ciné Cité dans la commune avoisinante de Cergy le Haut. Pour l'ASCUt, l'autorisation de ce projet condamnerait un cinéma indépendant déjà fragilisé, notamment par l'ouverture en mars 2001 de ce même multiplexe. Soulignant en particulier le non respect des engagements de programmation d'UGC depuis cette date et l'incapacité de la petite exploitation indépendante de survivre face à la volonté de domination économique des grands groupes intégrés, l'association réussit à convaincre les élus et représentants économiques locaux à rejeter ce projet lors d'un vote en mars 2003 de la Commission départementale d'équipement cinématographique (CDEC), instance de décision décentralisée introduite par le législateur en 1996. UGC fait pourtant appel, qui sera entendu par la Commission nationale d'équipement commercial siégeant en matière cinématographique (CNEC) fin septembre 2003; cette fois-ci, le projet est autorisé.

Dans ce papier, nous discuterons de la signification du phénomène multiplexe sur fond du débat sur l'exception culturelle et l'émergence d'une mouvance citoyenne militant contre la mondialisation des échanges économiques. Nous démontrons ici que le débat sur le projet UGC révèle un décalage entre d'un côté les positions défendues par les principales organisations professionnelles du cinéma, et de l'autre, l'aspiration à un pluralisme culturel et économique promue par l'ASCUt. La stratégie consensuelle et dépolitisée adoptée par l'association est unificatrice au niveau local, lui permettant de créer un rapport de forces initialement payant; elle est aussi cohérente avec un altermondialisme plus radical centré sur le pluralisme culturel comme vecteur de l'engagement civique. Nous argumentons que, malgré l'autorisation du projet, la résistance de l'ASCUt révèle une citoyenneté retrouvée, et que la décision de la CNEC met également en relief les difficultés de l'Etat de marier pluralisme et démocratie avec défense industrielle nationale dans un contexte dominé par la transnationalisation des échanges économiques.

En septembre 1993, en plein conflit franco-américain sur les accords du GATT, Jacques Toubon, alors ministre de la culture et de la francophonie, se trouve à côté du réalisateur-producteur Claude Berri au premier rang des invités d'honneur à l'inauguration d'un nouveau cinéma Pathé, le Belle-Épine, à Thiais dans le Val de Marne. La présence de Berri s'explique à la fois par les relations financières qui le relie à Pathé (qui détient 50% de sa société de production), par son combat pour l'exception culturelle en tant que président de l'Association des auteurs - réalisateurs - producteurs (ARP), et par le choix symbolique du film qui marqua cette inauguration: *Germinal*. Superproduction nationale, fer de lance d'un cinéma patrimonial officiel, le film de Berri est bénéficiaire d'une couverture politique et

médiatique qui l'érige en défenseur de l'identité culturelle française, dernier espoir d'une industrie cinématographique censée vouée au déclin face à la mastodonte américaine. Peu de temps après, Toubon nous rappela dans les colonnes du *Monde* combien cette lutte était importante:

La survie des producteurs et diffuseurs européens, au-delà de ses enjeux économiques considérables, revêt un intérêt culturel majeur, qui touche à la survivance même des différentes formes de l'identité européenne. [...] Nous ne saurions décider délibérément, en acceptant de soumettre les biens culturels au GATT, que dans dix ans les films et les programmes audiovisuels seront tous d'origine américaine ou japonaise. Notre combat n'est pas celui du passé, mais celui de l'avenir, d'une économie qui représente une des meilleures chances pour le futur.¹

Certes, cette histoire n'a rien d'étonnant dans le contexte des politiques publiques culturelles, marquant plutôt une nouvelle étape dans ce que Jean-Pierre Jeancolas (1998: 47) a appelé 'la guerre cinématographique franco-américaine', menée sur des fronts économiques, industriels et culturels depuis l'introduction du contingentement en 1928. Ce qui peut par contre nous surprendre, c'est l'identité même du cinéma tant fêté ce soir-là: le Belle-Épine est le deuxième multiplexe à ouvrir en France après le Grand-Ciel, également de la Pathé, dans la banlieue toulonnaise trois mois plus tôt.

Si depuis 1993 les multiplexes ont transformé le paysage de l'exploitation cinématographique française - le centième de ces établissements, le Mégaroyal à Bourguin-Jallieu, ville moyenne à l'est de Lyon, s'est ouvert en mars 2002 - c'est aussi le cas que leur rôle s'est très vite transformé dans les discours publics sur l'identité culturelle, suscitant de nombreuses polémiques, critiques, et résistances. Pour leurs défenseurs, tel la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) et les grands exploitants, l'intérêt des multiplexes réside dans leur capacité, pour citer Nicolas Seydoux, PDG de la Gaumont, à offrir 'plus de choix au spectateur, donc plus de films français'.² Mais pour leurs détracteurs, les multiplexes structurent l'emprise d'une mondialisation sauvage sur l'industrie cinématographique, le développement économique local, l'aménagement urbain, et l'environnement. Au lieu de se trouver en position de rimateur du cinéma français en tant que support essentiel d'un cinéma national populaire capable de livrer bataille à Hollywood, les multiplexes deviennent rapidement l'enjeu central de cette même guerre transatlantique, largement pris dans une métaphore ouvertement militaire pour 'les porte-avions du cinéma américain'.

A travers le pays, la poussée des multiplexes a suscité de multiples recours contre permis de construire, ainsi qu'une floraison de pétitions: à Nancy, à Thionville, 40.000 signataires à Avignon, plus de 20.000 à Montpellier. A Paris, la construction d'un multiplexe à l'Aquaboulevard dans le XVIème arrondissement a rencontré la vive opposition des partis de gauche en 1996-97; en septembre 1998, c'est à la majorité gaulliste du Conseil de Paris de geler pour trois ans toute nouvelle construction de multiplexe dans la capitale. En janvier 2000, les exploitants des salles d'art et essai créent un collectif régional anti-multiplexes en Ile de France; à Nanterre en 2001, le cinéma municipal Les Lumières, soutenu par plusieurs cinéastes (dont Bertrand Tavernier, Robert Guédiguian et Mehdi Charef), réussit à bloquer un projet de multiplexe UGC à la Défense.

Notre but est donc de comprendre le sens de cette transformation, et d'évaluer la nature des réponses qui y ont été apportées: institutionnelles, corporatives, associatives, citoyennes, par les pouvoirs publics, professionnels du cinéma, et spectateurs. Il se penchera en particulier sur un aspect du conflit: la mobilisation de l'ASCUt, l'Association des spectateurs des cinémas Utopia, créée en automne 2002 dans la grande banlieue parisienne pour défendre le cinéma indépendant Utopia (4 salles depuis 1987 à St Ouen l'Aumône et une salle depuis 1992 à Pontoise) face à un projet d'extension du multiplexe UGC Ciné Cité situé

¹ Jacques Toubon, 'Laisser respirer nos âmes!', *Le Monde*, 1 octobre 1993

² Dans 'Haro sur les cinémas géants', *Le Nouvel Observateur*, 19 juin 1996, pp.72-3.

à Cergy le Haut. La création d'une telle association - l'ASCUT réclame déjà plus de 1700 membres - n'est pas tout à fait inédite; à Montpellier, une Association des amis du cinéma indépendant fortement encadrée par le cinéma Diagonal est fondée en 1997 pour combattre deux projets de multiplexe soutenus par la municipalité à la sortie est de la ville. L'intérêt de l'ASCUT ne se trouve donc pas dans son exceptionnalisme, mais dans ce qu'il peut nous apprendre sur l'évolution de la problématique soulevée par l'implantation des multiplexes, dix ans après leur apparition sur le territoire français, et ceci à plusieurs niveaux: sur la nature de la menace présumée de ceux-ci sur l'exploitation indépendante et commerciale de petite taille; sur le lien entre industrie cinématographique et identité culturelle nationale; sur les possibilités des associations de peser sur le processus d'agrément des multiplexes en fonction de la réglementation introduite en 1996; et finalement sur le sens même de cette mobilisation dans le contexte de la mondialisation de l'offre culturelle. Situait la contestation associative anti-multiplexe à Cergy dans le cadre des réponses institutionnelles et industrielles qui l'ont précédée, nous argumentons dans ce chapitre que l'importance de l'ASCUT se trouve dans sa codification du cinéma indépendant comme vecteur et référence identitaire de la citoyenneté locale, créateur de liens sociaux, porteur d'engagements personnels et collectifs.

Nature de la problématique multiplexe: cadre général

La précision légale de ce que constitue un multiplexe reste indéfinie, même par la loi Raffarin de juillet 1996 qui régit leur autorisation (le texte ne se réfère qu'à des complexes cinématographiques dépassant un certain seuil de fauteuils). Il s'ensuit que, malgré la référence quantitative de la réglementation, la spécificité des multiplexes se situe au niveau de leurs innovations qualitatives par rapport au parc des salles pré-existant; selon l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma, il s'agit en fait d'une 'tendance générale, assumée et valorisée, à un supplément de luxe, de technique, de service - une surenchère dans l'accueil, les surfaces disponibles, le luxe, une forte accentuation de tous les éléments attractifs d'une salle de cinéma conditionnés par le fonctionnalisme des projets' (ADRC 1994: 5). Ce supplément correspond plus précisément à un équipement sonore et visuel de pointe (écrans larges, fauteuils en gradins, salles climatisées, son numérique), une forte mise sur les services annexes (confiserie, jeux, librairies), une architecture fonctionnelle (grand hall d'entrée, construction généraliste et dépersonnalisée), et une organisation des services qui 'libère' le client des contraintes du contact humain (billeterie électronique, réservation automatique, libre service ('le self') au comptoir confiserie).

Si la définition légale des multiplexes paraît floue, tel n'est pas le cas pour les conséquences de leur prolifération. Car, premièrement, la construction des multiplexes se trouve au coeur de la reprise des admissions dans un contexte de crise profonde et étendue de l'exploitation en France, tableau 1.

Tableau 1: développement du parc des multiplexes en France et évolution des entrées nationales.³

année	entrées nationales (millions)	multiplexes				
		nombre	fréquence d'ouverture	salles	% des salles nationales	% des entrées nationales
1993	132,72					
1994	124,42					
1995	130,24	15	7			
1996	136,74	22	11			10,8
1997	149,02	34	12			17,3
1998	170,57	45	11	576	12,1	22,6
1999	153,57	65	20	823	16,5	28,3
2000	165,53	84	19	1025	19,9	34,5
2001	187,06	97	13	1164	22,2	39,3
2002	184,46	106	9	1269	24,0	43,0

³ Sources: CNC (2003: 5, 56) et 'Multiplexes: la fin d'un cycle?', *Le Film Français*, 2955, 13 septembre 2002, pp.28-9

Deuxièmement, l'implantation des multiplexes signale une nouvelle phase de l'exploitation, permettant une accélération de la concentration économique du secteur, et une consolidation de la position des trois principales sociétés françaises: Pathé, Gaumont et UGC. Vu le coût élevé des investissements nécessaires à la construction d'un multiplexe - entre 75 et 250MF - ce sont les grands groupements nationaux, verticalement et horizontalement intégrés, qui ont été les mieux placés pour se lancer dans une politique expansionniste (même si le circuit régional CGR est devenu le deuxième opérateur de ces cinémas en France, tableau 2). La tendance à la concentration n'est que confortée par les alliances de distribution entre Gaumont et Buena Vista International, et entre Fox et Pathé, par le lancement des cartes d'abonnement (les cartes 'illimitées') depuis septembre 2000, et par la fusion en décembre 2000 des services d'exploitation de Gaumont et Pathé sous l'enseigne EuroPalaces.

Tableau 2: principaux opérateurs de multiplexes, au 31 août 2002:⁴

opérateur	sites	salles	fauteuils
EuroPalaces	36	441	96137
dont Gaumont	19	242	52598
Pathé	17	199	43539
CGR	20	229	42916
UGC	13	188	34950
Kinépolis	5	73	22073
autre	30	311	61616
total	104	1242	257692

Troisième effet des multiplexes, la révalorisation de la banlieue comme lieu d'offre culturelle. Des 106 multiplexes ouverts, seulement 37 se situent en centre ville, 52 se trouvant en périphérie, et 17 en autre situation excentrée (Lott 2002, CNC 2003: 57). La rentabilité d'un multiplexe est étroitement liée à ses conditions d'accès; la zone de chalandise d'un multiplexe correspond normalement à un déplacement de 30 minutes en automobile, les périphéries des villes offrant en général des facilités de stationnement (construction de parkings spécifiques à l'établissement), de sortie (roades, proximité d'un échangeur d'autoroute) et un moindre coût du foncier. Selon une étude commanditée par le CNC, les spectateurs des multiplexes ont davantage tendance à s'y déplacer en voiture (81%) que la moyenne nationale des spectateurs de cinéma (68%) (CNC/Demoscopie 2000: 12-22).

En s'adressant aux habitants de la périphérie des grandes villes qui ne se rendraient que rarement au centre-ville, les multiplexes visent donc une clientèle mal desservie par la structure du parc existant. Mais ceci est au prix d'une nette cassure dans l'offre cinématographique; pour reprendre Gérard de Senneville, inspecteur général de l'équipement et ancien président de la Commission d'aide sélective aux salles de cinéma, on court le risque d'une 'ségrégation spatiale et culturelle' (2001: 16), entre cinéma commercial grand public à la périphérie et salles indépendantes et art-et-essai très subventionnées en centre ville. La lame est donc à double tranchant: la quatrième conséquence de l'essor des multiplexes est la précarisation des petits cinémas commerciaux à vocation généraliste, surtout dans les centres des petites et moyennes villes qui se trouvent dans les zones de chalandise généreuses de ces nouveaux équipements. Suite à la concurrence d'un multiplexe, le dernier cinéma du centre-ville de Mulhouse ferma en janvier 2002; un multiplexe Bert de 14 salles à Saint-Julien-les-Metz attira un million d'entrées dès sa première année (1995), mais provoqua la perte de 30% des spectateurs des deux établissements existants au centre-ville; l'ouverture du Mégaroyal à Bourguin-Jallieu nécessita la fermeture de deux des trois autres cinémas de la ville gérés par le même exploitant, Philippe Derobert, tandis que celle du Cinéville par la Soredic en plein centre ville de Laval, également en mars 2002, entraîna la fermeture des sept salles des deux complexes Soredic

⁴ Source: 'Multiplexes: la fin d'un cycle?', *Le Film Français*, 2955, 13 septembre 2002, p.27

existants; après l'ouverture du multiplexe Pathé à Conflans Sainte Honorine, l'Atalante (3 salles art et essai, exploitant indépendant) ferma en 2002.

Dans leurs analyses des multiplexes en Grande-Bretagne - où fin 2002 on dénombrait déjà 226 multiplexes, soit 68% du parc total national des salles (Mintel 2002) - Stuart Hanson et Phil Hubbard avancent que le succès des multiplexes s'expliquent par la greffe du modèle McDonald's sur l'organisation du travail et l'offre cinématographique. Hanson démontre (2000: 51-4) que les emplois dans les multiplexes sont caractérisés par le **de-skilling**: uniformisation, adaptabilité et flexibilité sont les maîtres mots, la capacité de passer d'une activité à une autre au sein de l'entreprise primant sur le savoir-faire et le métier, créant un régime facilité par le niveau très faible de qualifications requis par chaque activité. Equipements techniques, organisation de l'espace et concentration de l'offre permettent non seulement des économies d'échelle, mais aussi la limitation des coûts de main d'oeuvre; les rapports sur le lieu du travail sont systématisés et fortement hiérarchisés; la primauté est mise sur le maintien de la discipline et les symboles d'appartenance à une culture d'entreprise définie.

Mais la présence de ce modèle ne se limite pas à l'organisation du travail: il est fondamental à la perception extérieure de l'offre cinématographique. Selon l'étude de Hubbard, le clientèle des multiplexes est attiré par la disponibilité d'un produit standardisé dans un environnement sûr et contrôlé. Les multiplexes transforment les cinémas en **centres de divertissement familial**, fournissant des possibilités de consommation sans l'obligation d'interaction, l'imprévisibilité et la diversité culturelle de la cité (Hubbard 2002: 1253-6). A la place du film-plus-débat, le multiplexe offre le formule 'sortie' (voiture-fast food-cinéma) dans un endroit intégré et surveillé qui enlève la peur du crime. Tel qu'il est défini par le sociologue américain Benjamin Barber, le multiplexe est un des endroits fétiches de **McWorld**, 'une expérience d'achat divertissante qui lie les centres commerciaux, les salles de cinéma, les parcs à thème, les tribunes des stades et les chaînes de **fast food** (avec leurs incessantes ventes de films liées) et la télévision (avec ses chaînes de télé-achat) en une seule vaste entreprise qui, tout en maximisant ses profits, transforme les êtres humains' (Barber 1996: 89-90). Transnational et expansionniste, McWorld est porteur d'une uniformisation culturelle au seul service de la rentabilité économique, échappant au contrôle démocratique des États, niant la participation civique des citoyens, n'offrant qu'une diversité culturelle illusoire. Dans cette optique, le choix élargi de titres qu'offrent ces cinémas devient moins question de réelle diversité de programmation que de création d'économies d'échelle; le nombre élevé de salles ne serait alors que le garant d'un choix de titres suffisamment large pour assurer une durée d'exploitation optimale de chaque film.

Multiplexes et mobilisation sectorielle

En Grande-Bretagne, le développement des multiplexes, entamé à partir de 1985, a principalement été le fait des **majors** américaines. En revanche, l'emprise des grands groupements nationaux sur l'exposition, le poids économique du secteur, la forte politisation du cinéma, et sa centralité à l'identité culturelle nationale dans l'imaginaire collectif ont constitué d'importants obstacles à la capacité de Warner, National Amusements, American Multi-Cinemas ou UCI de poser leur enseigne symbolique sur le territoire français. En fait, bien que le groupe belge Bert ait été l'un des pionniers des multiplexes en France, le premier opérateur américain à s'y installer ne l'a fait qu'en novembre 1999 (AMC à Dunkerque). Par conséquent, la mobilisation sectorielle contre les multiplexes n'a que très rarement touché ouvertement sur l'identité nationale de l'exploitant, mais s'est plutôt focalisée sur une programmation typique qui favoriserait les films américains et nuirait aux films français. La réflexion sur la distribution des films américains et européens dans les salles multiplexes est alimentée chaque année par la publication par le CNC des chiffres officiels des parts de marché et entrées nationales. Malgré la reprise des entrées en général stimulée par les multiplexes, la baisse sous la barre de 30% de la part de marché soufferte par la production française en 1998 et encore en 2000 est régulièrement avancée par les opposants aux multiplexes pour confirmer la thèse des effets négatifs de ceux-ci.

Pour Claire Simon, par exemple, 'ce qui baisse à une vitesse vertigineuse, c'est le nombre de films français dans ces nouvelles salles', jusqu'à 80% des films montrés dans les multiplexes étant américains. 'Il s'agit d'une colonisation en règle qui est le résultat d'une guerre commerciale menée par les États-Unis', poursuit-elle.⁵ Pour Michel Malacarnet, co-fondateur des salles Utopia, 'dans les multiplexes, les gens ne consomment que des films américains grand public',⁶ tandis que, pour le producteur-exploitant Marin Karmitz - qui lui-même ouvra son premier multiplexe en septembre 1996 - 'on ne peut pas avoir une culture pluraliste et favoriser ce qui privilégie les Américains. [...] Pouvons-nous accepter une mondialisation et un marché qui détruisent tout à ce point?'.⁷ De même, le SCARE (Syndicat des cinémas d'art, de répertoire et d'essai) récuse 'l'envie financière des groupes, instigateurs et bénéficiaires du phénomène 'multiplexe', [qui] va vers un certain type de films, le fast-food cinématographique américain par exemple [...]. Un vrai cinéma de création risque par conséquent d'être laminé et la production de s'adapter au spectacle à l'américaine, entraînant un véritable nettoyage ethnique cinématographique',⁸ tandis que pour Sylvain Burszstejn, président de l'UDIC (Union des indépendants du cinéma) 'aujourd'hui les salles programmées ou possédées par les grands groupes sont devenues d'ardents propagateurs du cinéma américain. [...] On ne peut pas se battre à Bruxelles pour l'exception culturelle si sur notre territoire nous abandonnons la partie'.⁹

Pour les organisations professionnelles représentant des petits exploitants, la résistance à un modèle unique passe d'abord par la défense et la survie de leurs membres. Pour l'AFCAE (Association française de cinémas d'art et essai), qui rassemble environ 1200 salles, 'il ne peut y avoir pluralisme de la création sans pluralisme des lieux de diffusion [...] ce n'est plus un problème professionnel, c'est véritablement une question de civilisation'.¹⁰ Les organisations des cinéastes tiennent des discours similaires, reliant la nouvelle donne de l'exploitation à la distribution et la production. Pour la SRF (Société des réalisateurs de films), l'opposition aux multiplexes constitue une pierre centrale de la lutte contre 'la colonisation économique, et à la domination culturelle d'un seul modèle'.¹¹ A titre individuel, de nombreux cinéastes (Robert Guédiguian, Bertrand Tavernier, Michel Piccoli, Arnaud Desplechin...) protestent régulièrement contre ce type d'équipement, qu'ils accusent de sacrifier le pluralisme culturel et l'équilibre commercial sur l'autel du droit à la concurrence.

Un dispositif institutionnel censé limiter le développement des multiplexes s'est mis en place en 1996. Le 7 mars, Francis Saint Ellier, député UDF et adjoint au maire de Caen, réagit à la menace planant sur les cinémas Pathé au centre de sa ville par un projet UGC à Mondeville, à la périphérie de la ville. Prenant le gouvernement à court, il insère un amendement relatif aux 'complexes cinématographiques' dans le volet de la loi DDOEF (Diverses dispositions d'ordre économique et financier) portant sur l'urbanisme commercial. Après plusieurs semaines de tractations, cet amendement est incorporé dans la loi Raffarin du 4 juillet 1996, qui réforme la procédure d'autorisation établie par la loi Royer du 27 décembre 1973 pour contrôler la construction des grandes surfaces commerciales, et l'étend - au même titre que les établissements hôteliers et les installations de distribution de carburants - aux futurs cinémas dépassant le seuil de 1500 fauteuils (2000 pour les extensions de cinémas déjà en opération depuis 5 ans ou plus). Depuis, ce seuil a déjà été abaissé deux fois: à 1000 (1500 pour les extensions) en juillet 1998, et à 800 pour les nouveaux équipements en mai 2001.

A l'instar de la loi Royer, la procédure d'autorisation des multiplexes opère à deux niveaux: un premier organisme, la Commission départementale d'équipement cinématographique,

⁵ Claire Simon, 'Contre la monoculture', *La Lettre de la SRF*, 69, février/mars 2000, p.8.

⁶ 'Haro sur les cinémas géants', *Le Nouvel Observateur*, 19 juin 1996, pp.72-3.

⁷ 'Une affaire Microsoft à la française', *L'Humanité*, 8 avril 2000, pp.6-7.

⁸ *Position du SCARE sur les multiplexes*, communiqué à l'attention du ministère de la culture, 21 avril 1998, Paris.

⁹ Entretien avec Sylvain Burszstejn, 'Les multiplexes sont la caisse de résonance du cinéma américain', *Policultures*, avril-mai 1996, p.7.

¹⁰ AFCAE, *Pour une nouvelle règle du jeu*, 2 décembre 1999.

¹¹ 'Édito: Mémoire d'un colonisé', *La Lettre de la SRF*, 69, février/mars 2000, p.1.

est composée de trois élus locaux (dont le maire de la commune d'implantation), deux membres d'organisations représentatives commerciales locales, plus un membre du comité consultatif de la diffusion cinématographique et un représentant des associations de consommateurs du département. La CDEC est présidée par le préfet, et le dossier instruit par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC); quatre voix sur sept sont nécessaires pour autoriser un projet. Le deuxième niveau de cette procédure est invoqué sur appel uniquement: le préfet, le demandeur ou trois membres de la CDEC ont la possibilité de formuler un recours à une instance nationale de décision, la Commission nationale d'équipement commercial siégeant en matière cinématographique (CNEC).

La lutte sur l'exception culturelle concerne explicitement le système des aides publics distribué au cinéma français, ceci se concentrant surtout sur le financement de la production des films et les prélèvements à travers la taxe spéciale additionnelle (TSA) sur les entrées. Cependant, avec l'arrivée des multiplexes, la lutte sur les effets de la mondialisation se déplace de l'amont à l'aval, aux niveaux de la distribution et de l'exposition, où, justement, la nationalité n'est pas prise en compte par le système des aides existant, les sociétés d'exploitation transnationales ayant le même droit au financement public que les entreprises françaises. Contrairement au régime de distribution du compte de soutien à la production, aucun barème de points nationaux n'existe pour déterminer le montant affecté à l'exploitation; d'ailleurs, alors que les exploitants indépendants ne peuvent bénéficier que des fonds réalisés sur leur salle, les grands groupements peuvent concentrer les aides générées sur l'ensemble du pays sur la construction de nouveaux équipements. Le premier constat qui s'impose de la lecture de la procédure d'autorisation imaginée par Saint-Ellier et la loi Raffarin est donc que ce système ne présente pas une réponse directe aux revendications de défense culturelle articulées par les organisations professionnelles du cinéma, mais s'inscrit plutôt dans une logique de protection du commercialisme urbain.

Avant tout, la nouvelle procédure subordonne la décision d'autorisation des multiplexes aux exigences de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire, le souci primordial étant la protection des centres villes sous la menace de la périphérie; 'Ne laissons pas crever nos centres-villes', lança Saint-Ellier lors du débat parlementaire. La doctrine élaborée dans l'examen des recours par la CNEC - Catherine Trautmann fera systématiquement appel aux autorisations accordées en CDEC - favorise les projets de taille moyenne et les projets de centre-ville; les refus à ce niveau concernent surtout des motifs de concentration spatiale et de non-conformité à la législation sur l'aménagement du territoire (Delon 2000: 30, 35). Les engagements de programmation de films français et européens - défendus comme prioritaires par la quasi-totalité des organisations professionnelles, y compris la SRF, l'ARP, l'UDIC et le SCARE - ne figurent pas dans les critères de décision des CDEC, même si un décret de 1999 limite la pratique de la multidiffusion, et introduit une obligation de diversité de programmation pour les exploitants en position dominante. Pour la SRF en particulier, ces engagements sont insuffisants: une réforme du fonds de soutien automatique resterait nécessaire, pour renforcer l'aide à la distribution des films français, régionaliser l'affectation des aides à l'exploitation, pénaliser les cinémas qui réalisent plus de 50% des entrées avec des films américains, et récompenser ceux qui font plus de 50% des entrées avec des films non-américains.¹²

Les positions articulées par les organisations professionnelles sur les multiplexes représentent donc une continuation de la mobilisation sectorielle pour la défense de l'exception culturelle, les discours dominants se situant à trois niveaux: la défense du cinéma français (et, au-delà, européen) face au cinéma américain; le soutien d'une création dite culturelle devant le seul objectif commercial de la programmation grand public (ce qui, dans les discours les plus réducteurs, revient souvent au même); et la défense des petits exploitants et cinémas indépendants face aux grands groupements intégrés. On notera donc que les objectifs du système d'autorisation ne sont pas forcément complémentaires à ces soucis. Dans la

¹² 'Edito: mémoire d'un colonisé', *La Lettre de la SRF*, 69, février/mars 2000, p.1

deuxième partie de cette analyse, nous verrons l'effet de ce décalage en étudiant le cas des cinémas Utopia et la résistance de l'ASCuT au projet UGC.

Multiplexes et mobilisation locale: UGC, Utopia et l'ASCuT

En octobre 1999, la CNEC, considérant un recours déposé par le préfet contre la décision de la CDEC du Val d'Oise de juin 1999 d'autoriser la construction d'un UGC Ciné Cité de dix salles et 1998 fauteuils à Cergy le Haut, donne son feu vert au projet, citant son effet positif sur l'aménagement du territoire, le manque relatif d'équipements cinématographiques dans la zone de chalandise, et la volonté affichée d'UGC de mettre la programmation du multiplexe en complémentarité avec les salles art et essai environnantes. Le multiplexe ouvre en mars 2001. Cependant, l'année suivante l'exploitant propose de rajouter six salles de 250 fauteuils chacune, et ainsi porter la taille de l'établissement à 3498 places en 2005.

Suite à cette demande, en juillet 2002 la direction d'Utopia appelle un meeting public pour sensibiliser ses spectateurs à ce que l'exploitant indépendant considère une menace directe à sa survie. A la suite d'une deuxième réunion en octobre 2002, se forme une association de spectateurs 'un peu plus passionnés, un peu plus concernés que d'autres',¹³ pour 'défendre l'existence des cinémas Utopia et garantir leur programmation'. Les objectifs de l'ASCuT s'établissent dans la perspective de la procédure d'autorisation nécessaire à l'extension du Ciné Cité: d'un côté, sensibiliser le public par la circulation de pétitions, l'organisation de rencontres, une présence dans les marchés et lors des journées des associations, et surtout le contact avec les médias régionaux (principalement *Le Parisien* et FR3); de l'autre, un lobbying ciblé (entrevues, envois de matériels, écriture de lettres et de courriels...) de chaque membre de la CDEC avant l'audition du 18 mars 2003, et au-delà de tous les représentants politiques et économiques capables de peser sur le vote. Cette stratégie s'est révélée payante: l'association, fort de ses 1700 membres, a su rassembler un large consensus politique local derrière sa position. Le 18 mars, le projet d'extension est rejeté en CDEC, cinq membres votant contre le projet, plus une abstention et un bulletin blanc (le maire socialiste de Cergy, Dominique Lefebvre, ne souhaitant finalement pas prendre part au vote).

Le rapport Delon de février 2000 sur les multiplexes, commandité par Catherine Trautmann, porte un regard très sévère sur le fonctionnement des CDEC. Tandis que la CNEC, composée de hauts fonctionnaires y compris trois membres nommés par le ministère de la culture, 'remplit sa mission de manière satisfaisante' et bénéficie d'une large approbation des élus et des organisations professionnelles (2000: 35), les CDEC souffrent d'un manque de légitimité. Prenant peu en compte les avis du public et des professionnels (le représentant du comité consultatif de la diffusion cinématographique étant souvent absent), les CDEC tendent également à négliger les critères fondamentaux de décision; ainsi, les conséquences des projets sur l'aménagement du territoire régional sont peu pesées, 'd'autres considérations, souvent d'intérêt très local' étant en revanche privilégiées (Delon 2000: 18). Autrement dit, le poids des élus locaux dans les commissions mène à une sur-représentation des considérations étroitement commerciales et une dévalorisation corollaire des questions culturelles et nationales dans les décisions des CDEC. Pour les communes limitrophes en particulier, le revenu généré par la construction d'un multiplexe est une aubaine: aux fonds directement récoltés par la vente des terrains s'ajoutent la taxe professionnelle et la probabilité de voir venir s'installer d'autres entreprises (zone artisanale, bowling, grandes surfaces de bricolage, jardinerie et sports, restaurants fast-food...), pour ne pas parler des emplois créés. Pour Delon, dans ce contexte le 'scénario classique' des CDEC qui s'esquisse est celui d'une 'instance de troc' entre élus locaux (2000: 32-3).

Pourtant, l'examen des mobilisations anti-multiplexe suggère une autre lecture du fonctionnement des CDEC. Une activité marchande dominée par l'entreprise privée, le cinéma jouit d'un statut culturel légitimé par les institutions et bénéficie d'un interventionnisme réglementaire souvent défensif au nom du discours républicain de l'intérêt général. La production des politiques publiques sur le cinéma répond ainsi à un

¹³ Argumentaire de l'ASCuT, lettre à M. Doll, Association des Familles Catholiques, 21 février 2003.

schema souvent avancé pour caractériser l'action politique de la Vème République; régulation hiérarchisée, très forte centralisation et concentration de la décision. La collecte et distribution des trois composants des subventions publiques sectorielles (soutien salles prélevé sur les entrées, soutien vidéo prélevé sur la vente et location des cassettes et DVD, soutien antenne prélevé sur les chiffres d'affaires des chaînes de télévision) et l'association des professionnels à travers les multiples commissions du Centre National du Cinéma (CNC, organisme établi pour régir le cinéma à la fin de la deuxième guerre mondiale), à la répartition sélective d'une partie de ces aides forment un circuit décisionnel fermé, les bénéficiaires sectoriels réels et potentiels de l'action publique acceptant et légitimant l'exercice des fonctions régaliennes de l'état selon une logique néo-corporatiste.

Dans ce contexte, l'intérêt de la procédure d'autorisation des multiplexes est de transformer la structure décisionnelle sectorielle. En effet, la nouvelle procédure ne constitue pas un désengagement de l'état; loin de là, elle assure la présence de celui-ci à travers le processus de recours à la CNEC, remplaçant le seul octroi du permis de construire par la municipalité comme condition préalable à la construction. Néanmoins, elle représente avant tout la codification et légitimation d'un processus décentralisé de prise de décision de politiques sectorielles auparavant centralisée et professionnalisée, et dont les objectifs continuent à former des enjeux stratégiques significatifs de politique industrielle et étrangère aussi que culturelle. Le cadre départemental qui définit l'organisation des interventions des services de l'état crée un système effectivement dominé par des considérations plus locales et par la coopération inter-communale. Par ce biais, il crée également une structure ponctuelle ouverte à la mobilisation associative locale. Ceci se fait beaucoup moins en fonction du représentant des associations des consommateurs statuant sur la CDEC; à celle que l'on vient d'évoquer, l'ASCUT a uniquement eu le droit de se faire entendre et non pas de participer, alors que le représentant des associations des consommateurs fut celui de l'Association des Familles Catholiques. L'ouverture de la procédure à la société civile se fait alors à l'extérieur de la tenue de la CDEC elle-même, en fonction de la capacité d'une association de maîtriser une argumentation technique, démontrer sa représentativité et adopter une démarche 'responsable' pour créer le rapport de forces nécessaire pour peser sur un vote public représentatif.

Nous insistons donc sur le cadre municipal de l'action politique, mais aussi sur la limitation des discours de l'ASCUT à ce qui est 'efficace', privilégiant des arguments instrumentalistes et consensuels sur des analyses idéologiques plus larges qui forment pourtant la justification de l'action de l'association. Malgré donc la perception du conseil d'administration de l'ASCUT que les multiplexes sont 'le cheval de Troie de l'économie américaine', les discours dominants de l'association relèvent plutôt d'un côté de comparaisons économiques et prévisions d'entrées, et de l'autre du rôle social d'Utopia comme animateur culturel structurant, un rôle qui ne pourrait selon l'ASCUT être joué que par une entreprise locale. Dans ce contexte, l'évacuation idéologique représentée par la défense du localisme (et encore, la défense du développement du petit commerce local) devient un arme puissant d'opposition au capitalisme transnational. Face à un adversaire comme UGC - premier exploitant en Ile de France, ses 37 établissements contrôlant 39% de part de marché en 2001, et dont la filiale Ciné-Cité gère 11 multiplexes à travers le pays, auxquels devraient s'ajouter encore deux en 2004 - le motif de 'concurrence déloyale' est donc privilégiée dans les discours de l'ASCUT. Selon l'association, une comparaison des entrées pour les mêmes films programmés, réalisée par Utopia à la demande du CNC, tableau 3, révèle qu'UGC se met directement en concurrence avec Utopia dans l'objectif de lui prendre des entrées:

Tableau 3, comparaison indicative des entrées UGC / Utopia.

titre, réalisateur, pays, date de sortie	cinéma	semaine					
		1ère	2ème	3ème	4ème	5ème	
Etre et avoir (Nicolas Philibert, Fr) 28.08.02	UGC	589	534	325	190	arrêt	
	Utopia	1179	1156	802	821	587	encore 10 semaines
Bowling for Columbine (Michael Moore, EU) 09.10.02	UGC	424	317	280	arrêt		
	Utopia	1021	841	637	encore 10 semaines		
Balzac et la petite tailleuse chinoise (Dai Sijie, Ch/Fr) 09.10.02	UGC	187	arrêt				
	Utopia	579	438	encore 2 semaines			
Le Fils (Frères Dardenne, Fr) 23.10.02	UGC	202	101	arrêt			
	Utopia	700	535	438	encore 2 semaines		
Joue-la comme Beckham (Gurinder Chadha, GB) 20.11.02	UGC	646	357	345	148	arrêt	
	Utopia	1036	773	531	177	300	encore 3 semaines
Sweet Sixteen (Ken Loach, GB) 11.12.02	UGC	402	95	arrêt			
	Utopia	441	409	529	encore 2 semaines		

L'ASCUt récuse la volonté d'UGC de tourner à perte sur certains films, passer d'autres en VF et VO à la fois, et programmer d'autres encore uniquement en VO. Selon l'association, c'est justement cette politique qui fragilise Utopia: entre 2000 et 2002, ses salles de St Ouen l'Aumône et Pontoise ont vu leurs entrées baisser par un peu plus de 8% (et ceci, comme nous avons déjà noté, sur fond de progression nationale des entrées) et leur part de marché à Cergy-Pontoise passer de 35 à 21%, tableau 4.

Tableau 4: progression des entrées dans la ville nouvelle Cergy-Pontoise, 2000-2002 (DRAC 2003: 6)

cinéma	salles / fauteuils	entrées			évolution		part de marché
		2000	2001	2002	01/02	00/02	
UGC Ciné Cité	10 / 1998		366 045	551 046	+ 51%		79%
UGC Cergy Préfecture	5 / 1036	413 150	347 801	221 020	- 36%	- 46.5%	
Utopia	5 / 606	224 572	205 164	205 656	+ 0.24%	- 8.4%	21%
Total	20 / 3640	637 722	919 010	977 722	+ 6%	+ 53%	100%

Cependant, l'argument de 'concurrence déloyale' nourrit un paradoxe. Comme nous avons déjà vu, le motif principal de l'opposition sectorielle aux multiplexes se base sur leur promotion d'un cinéma aseptisé, grand public, commercial, et surtout américain, au détriment de la production cinématographique nationale. Mais c'est justement au niveau de la programmation que les Ciné Cité se différencient le plus des critiques généralement portées aux multiplexes. La programmation pratiquée depuis son ouverture par le Ciné Cité de Cergy le Haut est reconnue par la DRAC d'Ile de France dans son rapport d'instruction pour la CDEC de mars 2003 comme 'clairement orienté(e) vers les films art et essai (...) et les films en version originale', une orientation qui devrait se renforcer si l'extension aboutissait (DRAC 2003: 3). Toujours selon les chiffres de la DRAC, 45% des films à l'UGC Ciné Cité de Cergy sont en VO, et 50.5% des séances consacrées à des films européens (contre 52,2% pour l'ensemble des complexes Ciné Cité et 69,8% à Utopia).

Il apparaît donc que le motif primaire d'opposition aux multiplexes avancé par les organisations représentatives des producteurs et réalisateurs - qu'en se livrant à un cinéma américain populaire, les multiplexes nuisent à la santé du cinéma français - ne peut avoir que très peu de pertinence dans le cas de Cergy. De toute évidence, la politique de programmation menée par les Ciné Cité satisfait le quota de films non-américains revendiqué par la SRF, et UGC peut légitimement souligner que sa programmation dans les multiplexes correspond à une action concrète de défense de films européens tant voulue par l'ARP. Cette défense se dessine également au niveau industriel: selon l'exploitant - le capital d'UGC est actuellement détenu à 56% par Vivendi et 44% par la famille Verecchia - 'il est important qu'un groupe européen constitue une force d'équilibre en termes de diffusion et de capacité d'innovation' face à l'investissement du secteur par les groupes américains.¹⁴ L'ASCUt reconnaît elle-même que la politique de programmation d'UGC Ciné Cité est diversifiée et plutôt de bonne qualité, mais maintient que cette politique est moins révélateur d'un engagement pour le pluralisme culturel que de l'ouverture d'une nouvelle phase dans l'implantation des multiplexes. Pour Yann LeGuillou, membre du conseil d'administration de l'association, la politique de programmation et de construction en zones urbaines d'UGC revient à une volonté d'éradiquer toute alternative valable au modèle multiplexe.¹⁵

En CDEC, ce raisonnement a visiblement porté beaucoup d'influence. Émettant un avis 'très réservé' sur le projet d'extension, la DRAC (2003: 12) argumente que la stratégie des Ciné Cité consiste à 'créer une situation de quasi-monopole qui risquerait par conséquent de mettre en danger la pluralité de l'offre'. Les problèmes soulevés pour le paysage cinématographique français par l'implantation des Ciné Cité ne se situeraient donc ni au niveau de la programmation ni à celui de la production, qui tous les deux semblent favorables à la performance industrielle nationale. En revanche, ils se situeraient aux niveaux de la distribution et de la création d'un monopole d'exploitation: donné sa programmation en concurrence directe avec les salles Utopia, l'extension du Ciné Cité risquerait selon la DRAC de déstabiliser le marché de proximité et perturber l'accès des salles Utopia aux copies des films art et essai. Constatant que les salles de la périphérie parisienne éprouvent déjà des problèmes d'accès aux copies de films art et essai porteurs lorsque celles-ci sont distribuées par les sociétés américaines ou appartenant à des groupes intégrés (Pathé, UFD, GBVI), la DRAC note également que, surtout pour les films 'moyens porteurs' avec un tirage limité, les distributeurs indépendants donnent systématiquement préférence à une demande d'UGC (2003: 9-14). Un feu vert à la demande d'UGC aurait ainsi pour conséquence le risque de priver à terme les exploitants indépendants d'accès aux films dont ils ont besoin pour assurer la rentabilité des salles, les condamnant effectivement à la disparition. Dans la nouvelle situation de monopole UGC qui en résulterait, rien ne garantirait que les films les moins porteurs seraient toujours distribués.

Citoyenneté et exception culturelle

Nous avons déjà souligné qu'une des conséquences majeures de l'arrivée des multiplexes est de resituer les effets de la mondialisation non pas au niveau de la production mais à ceux de la distribution et de l'exploitation. Alors que le rapport Goudineau a conclu en 2000 que les films français se font toujours distribuer *en général* (Goudineau 2000: 65-6), la prolifération des multiplexes constitue une réelle menace à la survie des cinémas commerciaux grand public des petites et moyennes villes. Pour les cinémas art-et-essai, le dynamique ne semble pas être tout-à-fait le même: en fait, les données tendent à suggérer que l'arrivée d'un multiplexe sert à fidéliser les spectateurs de ces salles, surtout là où le cinéma joue un rôle de proximité et de suivi - tarifs préférentiels, actions d'animation en direction des milieux scolaires, séances 'jeune public', débats avec réalisateurs. Le rapport Delon conclut que les cinémas qui s'en tirent le mieux sont précisément ceux qui ont su renforcer cette identité, faisant du lien entre les spectateurs et le cinéma un véritable creuset de valeurs républicaines (Delon 2000: 22): on peut notamment citer les résultats du Royal à Toulon, d'Utopia à Avignon, ou du Métropole à Lille.

¹⁴ Présentation du groupe, <http://www.ugc.fr/AffichePage.jgi?ALIAS=groupeugc/11a>

¹⁵ Correspondance privée, septembre 2003.

Si nous avons insisté sur le déséquilibre en termes d'influence et de pouvoir économique entre UGC et Utopia, toujours faut-il reconnaître que les salles de St Ouen l'Aumône et Pontoise ne sont pas tout à fait isolées, mais font partie d'un réseau de programmation avec les autres salles Utopia à Avignon (où le cinéma est présent depuis 1976), Toulouse et Bordeaux. L'existence de ce réseau et la performance des salles - ses trois salles de centre ville à Toulouse affichent chaque année le taux d'occupation le plus élevé de France derrière l'UGC Ciné Cité Les Halles à Paris, et Utopia vient d'ouvrir un nouveau complexe de quatre salles à Tournefeuille dans la banlieue toulousaine - donne à Utopia non seulement plus de poids vis-à-vis des sociétés de distribution, mais également une forte identité qui dépasse le cadre local. Cette identité se caractérise par un engagement historique contre les multiplexes, et par la prise de positions altermondialistes et d'ouverture à des associations (contre la double peine, anti-nucléaires...) dans la gazette mensuelle (tirée à 22.000 exemplaires, les salles de St Ouen l'Aumône éditant leur propre gazette sur le même modèle). Deux fois, à Avignon en 1995 et encore à Bordeaux en 2001, Utopia a présenté des listes aux élections municipales: la première dans une stratégie de pression directe sur la municipalité (pour l'obliger de lui céder de nouveaux locaux au centre ville pour lui permettre de faire face au multiplexe Pathé ouvert un mois plus tôt), la deuxième en tant que fédérateur du milieu associatif local, la liste s'appellant *Couleurs bordelaises* et faisant 3,7% des voix. La formation de cette liste en tandem avec la fonction d'accueil et de rencontre des associations jouée par Utopia a même valu au cinéma d'être qualifié de 'foyer d'agitation d'extrême gauche' par Alain Juppé.

Les liens entre Utopia St Ouen l'Aumône et les autres cinémas Utopia ne sont pas pour autant forcément stables. St Ouen l'Aumône s'est, pour reprendre l'expression de Patrick Troudet, directeur actuel d'Utopia Bordeaux et ancien directeur à St Ouen l'Aumône, 'autonomisé';¹⁶ et les différences culturelles, sociales et démographiques entre la banlieue parisienne et les villes universitaires du sud soulèvent le doute chez l'ASCUt quant à la volonté d'Utopia de maintenir ce cinéma. A la grande différence des autres cinémas Utopia, à St Ouen l'Aumône il n'y a pas pour l'instant de café, et la salle de projection sert de bureau. L'engagement de l'ASCUt ne revient alors pas seulement à défendre Utopia contre UGC, mais aussi à convaincre le réseau de la fiabilité continue de son investissement à St Ouen l'Aumône. Cette action est d'autant plus pressante que les différends entre multiplexes et indépendants se sont parfois résolus ailleurs par des accords de programmation ou de vente de locaux (à Montpellier et à Ivry-sur-Seine, par exemple), et que la volonté apparente d'Utopia de s'installer à Nantes pourrait éventuellement mener à un accord entre l'exploitant indépendant et UGC.

Dans ce contexte local très particulier, la décision de la CNEC est pour l'ASCUt doublement difficile à digérer, et reviendrait selon l'association à un 'pur et simple déni de démocratie'.¹⁷ Ce déni s'expliquerait avant tout par le comportement du maire de Cergy, Dominique Lefebvre, qui - malgré la motion de son conseil municipal opposant le projet d'extension - est intervenu devant la CNEC à titre personnel pour exprimer son soutien à UGC. La nature de cette intervention - à quel point une motion du conseil municipal engage la responsabilité du maire - pourraient former la base d'un recours éventuel de l'ASCUt au Conseil d'Etat pour vice de forme. Mais si l'association trouve cette intervention personnelle 'décisive',¹⁸ il nous faut également placer la décision et les considérants de la CNEC sur ce dossier dans le contexte de son action précédente.

Dans les trois premières années du fonctionnement de la procédure d'autorisation, 124 demandes d'autorisation ont été examinées en CDEC, dont 90 sont acceptées; 38 de ces décisions sont examinées par la CNEC en appel. Sur ces 38 cas, neuf autorisations et dix refus sont confirmés, tandis que onze autorisations et huit refus sont renversés. Il s'ensuit que la

¹⁶ Entretien avec Patrick Troudet, Bordeaux, le 30 juin 2003.

¹⁷ Lionel Zucker, trésorier de l'ASCUt, correspondance électronique collective, le 30 septembre 2003.

¹⁸ Lionel Zucker, correspondance électronique personnelle, le 9 novembre 2003.

CNEC paraît légèrement plus encline à rejeter qu'à approuver des projets (21 refus et 17 autorisations). Pourtant, le critère principal qui guide cette action est celui de la concentration de l'offre: il était commun pour la CNEC, surtout pour les projets en Ile de France, de statuer sur des projets proposés dans des départements différents mais pourtant avoisinants, et donc renforçant la saturation du marché local. Il est à noter que la considération de la CNEC sur le projet UGC à Cergy souligne non seulement 'l'insertion urbaine et l'accessibilité de cet établissement qui répondent à la satisfaction des consommateurs', mais aussi une densité d'équipement de l'ensemble de la zone de chalandise relativement faible.¹⁹ Ce dernier critère explique non seulement la décision de la CNEC d'autoriser le projet initial en octobre 1999, mais aussi celle de la CNEC en mai 2002 d'approuver le projet UGC à la Défense, malgré l'opposition du cinéma municipal Les Lumières à Nanterre et la décision défavorable de la CDEC.

Cette jurisprudence nous met devant un paradoxe. En fait, prenant les cas de Nanterre et Cergy, le système d'autorisation paraît plus apte à considérer et promouvoir des questions de pluralisme culturel au niveau local, où les CDEC sont majoritairement composées de représentants politiques et économiques. Au niveau national, par contre, où le dossier est instruit par le CNC et trois sur sept des représentants sur la CNEC sont nommés par le ministère de la culture, les critères les plus importants paraissent ceux de l'équilibre spatial du développement économique et la défense de la production cinématographique nationale. Les projets UGC semblent particulièrement bien accueillis à ce niveau: à Cergy, la considération de la CNEC souligne à la fois le rôle crucial du multiplexe dans l'augmentation de la fréquentation dans la zone de chalandise - UGC vise en fait 1 million de spectateurs par an à terme à Cergy - et la 'plus grande diversification de l'offre de films' que le multiplexe apporte en même temps.²⁰ Mais cette diversification ne peut être comprise que dans le contexte d'une stratégie industrielle de protection de la production nationale et de concurrence nationale avec le cinéma américain; le pluralisme industriel, situé au niveau de la production, en sort mieux considéré comme axe des politiques publiques qu'un pluralisme culturel situé au niveau du spectateur-citoyen.

La réponse institutionnelle face à un développement qui favorise la capacité des grands groupes intégrés de contrôler le marché au dépens des cinémas municipaux et indépendants s'est donc révélée tardive, partielle, et incapable d'arrêter un phénomène qui a déjà bouleversé l'organisation industrielle existante. La création des CDEC et CNEC n'a pas su endiguer la prolifération des multiplexes, ni arrêter la concentration croissante de l'exploitation en France. Devant non seulement la politique d'UGC de construire des multiplexes au coeur des centres urbains (se différenciant ainsi de Pathé et Gaumont qui ont préféré des sites péri-urbains excentrés) mais aussi de poursuivre une programmation axée sur celle des cinémas art-et-essai, à Cergy la CNEC a finalement soutenue une position atténuant la fracture culturelle spatiale et défendant le cinéma comme industrie nationale. Cependant, cette décision s'est prise au prix de la fragilisation du pluralisme de l'exploitation, d'une culture de proximité, et surtout de l'inclusion démocratique représentée par la décision initiale de la CDEC.

Les discours de l'ASCUT ont privilégié un localisme inclusif pour combattre la concentration économique et monopolisation culturelle représentées par les multiplexes. Cette démarche consensuelle et fédératrice passe d'abord par une insistance sur des arguments techniques, modérés, et 'dépoliticisés': d'un côté, les demandes d'adhésion de groupes politiques au sein de l'ASCUT ont été refusées, y compris celle d'ATTAC; de l'autre, l'association a pratiqué l'ouverture politique, trouvant souvent un accueil très favorable à droite. Néanmoins, l'action de l'ASCUT demeure influencée par un altermondialisme clair, un combat contre l'idée selon laquelle 'les seules alternatives qui nous restent sont Auchan ou Leclerc, UGC ou Pathé, Microsoft ou ... Microsoft'. 'Dans cette bataille locale', poursuit l'association, 'ce sont bien des enjeux nationaux qui se dessinent. En effet, quels films nous seront donnés à voir lorsque

¹⁹ Considérants de la CNEC, le 30 septembre 2003.

²⁰ Considérants de la CNEC, le 30 septembre 2003.

les grands groupes d'exploitation auront la mainmise sur tout le territoire et que les cinémas indépendants auront jeté l'éponge?'.²¹ Pour l'ASCUt, UGC est 'un faux acteur culturel', négligeant toute mission de proximité en retirant sa participation du dispositif départemental de programmation et formation scolaires, tout en rompant ses engagements de complémentarité, et menant une véritable 'offensive contre les cinémas art et essai'.²²

Pour Eddy Fougier, la formation des associations altermondialistes relève d'un sentiment d'exclusion démocratique, d'une perte de contrôle collectif face à la colonisation de la vie publique par les marchés financiers et entreprises transnationales (Fougier 2001: 580). En France, où la première vague des multiplexes se déferle sur fond d'un interventionnisme politique public de la part de nombreux professionnels du cinéma, associant leur engagement pour le pluralisme culturel à la résistance à la globalisation néo-libérale, la perception sectorielle des enjeux des multiplexes, et surtout la polarisation de l'offre culturelle qu'ils entraînent, ne peut être dissociée de ce cadre. Mais comme nous avons vu à Cergy, les choix impliqués par la défense de l'exception culturelle - qui repose sur le principe que 'la culture et l'imaginaire des peuples expriment des valeurs identitaires plus fortes que les rendements économiques et les taux de profit des grandes sociétés transnationales' (Regourd 2002: 114) - ne sont pas les mêmes que ceux impliqués par la sauvegarde du pluralisme et de la diversité culturelle locale. C'est dans cette logique que s'insère l'ASCUt: au delà des réponses corporatives et officielles apportées par le législateur et les organisations professionnelles, la construction des multiplexes suscite ici une résistance citoyenne valorisant le cinéma comme institution culturelle structurant le tissu urbain. Les arguments avancés par l'ASCUt tiennent ainsi au rôle social joué par le cinéma comme lieu de rencontre et de partage; la création d'un rapport de forces local capable d'influencer le vote de la CDEC est à la fois fruit et germe de cette citoyenneté. Pour en revenir à Benjamin Barber (1996: 90), 'McWorld nous pousse à nous voir comme des individus privés et solitaires, en interaction seulement dans les transactions commerciales où le 'je' remplace le 'nous', et il permet aux sociétés privées dont le seul but est lucratif de définir, par défaut, l'intérêt public des individus et des communautés.' La lutte de l'ASCUt, en croyant que 'le meilleur levier démocratique reste l'action citoyenne',²³ est justement celle pour et de ce 'nous'.

Agence pour le Développement Régional du Cinéma (1994), *Éléments d'évolution du parc des salles de cinéma et de la diffusion du film en Europe*. Paris: ADRC.

Benjamin Barber (1996), *Djihad versus McWorld. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie*. Paris: Hachette.

Centre National du Cinéma (2003), *Bilan 2002*. Paris: CNC info, 287.

Centre National du Cinéma/Demoscopie (2000), *Les Spectateurs des multiplexes. Synthèse*. Paris: CNC.

Eddy Fougier (2001), 'Perceptions de la mondialisation en France et aux États-Unis', *Politique Étrangère*, 3, pp.569-85.

Stuart Hanson (2000), 'Spoilt for choice? Multiplexes in the 90s', dans R Murphy (dir.), *British cinema of the 90s*, pp.48-59. Londres: BFI.

Phil Hubbard (2002), 'Screen-shifting: consumption, 'riskless risks' and the changing geographies of cinema', *Environment and Planning A*, 34, pp.1239-58.

Jean-Pierre Jeancolas (1998), 'From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT affair', dans G Nowell-Smith et S Ricci (dir.), *Hollywood and Europe. Economics, culture, national identity: 1945-95*, pp.47-60. Londres: BFI.

Bertrand Lott (2002), '100 multiplexes en France', *Écran Total*, 17-23 avril.

Mintel (2002), *Cinemas UK*. www.mintel.co.uk

Serge Regourd (2002), *L'Exception culturelle*. Paris: PUF.

²¹ *Des Spectateurs contre un multiplexe*, http://r7a.free.fr/debat/utop_ugc/utop_ugc.php; le 25 juin 2003

²² Argumentaire de l'ASCUt, lettre à M. Doll, Association des Familles Catholiques, 21 février 2003.

²³ *Des Spectateurs contre un multiplexe*, http://r7a.free.fr/debat/utop_ugc/utop_ugc.php; le 25 juin 2003

Gérard de Senneville (2001), 'La salle de cinéma et l'évolution de la ville', dans G Cladel, K Feigelson, J-M Gévaudan, C Landais et D Sauvaget (dir.), *Le Cinéma dans la cité*, pp.7-19. Paris: édns du Félin.