



HAL
open science

À quoi servent les labels dans les industries culturelles ? Les cinémas Art et essai et les librairies LIR

Sophie Noël, Aurélie Pinto

► **To cite this version:**

Sophie Noël, Aurélie Pinto. À quoi servent les labels dans les industries culturelles ? Les cinémas Art et essai et les librairies LIR. *Questions de communication*, 2022, 42, pp.409-430. 10.4000/questions-decommunication.30121 . hal-03881683

HAL Id: hal-03881683

<https://univ-panthéon-assas.hal.science/hal-03881683v1>

Submitted on 7 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

> NOTES DE RECHERCHE

SOPHIE NOËL

Université Paris-Panthéon-Assas, Carism, F-75006 Paris, France
sophie.noel@u-paris2.fr

AURÉLIE PINTO

Université Sorbonne Nouvelle, Ircav, F-75005 Paris, France
aurelie.pinto@sorbonne-nouvelle.fr

À QUOI SERVENT LES LABELS DANS LES INDUSTRIES CULTURELLES ? LES CINÉMAS ART ET ESSAI ET LES LIBRAIRIES LIR

Résumé. – Cet article vise à éclairer les logiques de constitution et de fonctionnement de deux labels destinés à identifier et promouvoir une offre diversifiée dans les domaines du livre et du cinéma, lesquels se caractérisent par des formes d'intervention publique et des structures de marchés différentes. L'analyse du classement Art et essai, établi au début des années 1960 pour le cinéma, et du label LIR (librairie indépendante de référence), créé à la fin des années 2000, permet de comprendre comment, sur chacun de ces deux marchés, les labels contribuent à façonner la perception de l'offre culturelle, à orienter les logiques d'acteurs ainsi que, par leur effet performatif, à faire exister des solidarités entre structures hétérogènes. Après avoir brièvement présenté la genèse de ces labels institutionnels, l'article interroge les enjeux actuels de la qualification des salles et des librairies, qui débordent ces labels officiels puisque c'est en réalité la manière de s'opposer aux acteurs dominants de chaque domaine qui est en cause. L'article s'appuie sur deux enquêtes de terrain constituées d'entretiens avec différents intermédiaires de l'univers de la librairie et du cinéma et de responsables des politiques publiques, ainsi que sur l'analyse de sources documentaires et médiatiques.

Mots clés. – cinémas, librairies, labels, qualification, diversité, indépendance

Si « la culture n'est pas une marchandise », elle peut cependant bénéficier de mécanismes d'intervention publique aujourd'hui largement éprouvés sur différents marchés, à l'instar des labels. Ces derniers, définis comme des procédures de certification ou des dispositifs de qualité, sont apparus dans le secteur vinicole au début du ^{xx}e siècle, pour s'étendre aujourd'hui à des univers aussi divers que l'alimentation, les cosmétiques, l'habitat, le tourisme ou encore le soin à la personne.

Dans le secteur culturel, des politiques de labellisation et de certification ont été mises en place depuis plusieurs décennies, notamment dans le domaine du patrimoine où elles répondent à des « stratégie[s] de visibilité » (Abrioux et al., 2019). Si le terme de label s'est progressivement imposé dans des secteurs culturels variés (« Scènes nationales », « Scènes de musiques actuelles », « opéra national en région », etc.), il recouvre néanmoins des réalités très différentes dans le domaine du cinéma et du livre dans la mesure où il s'applique à des commerces de biens culturels, et non à des structures publiques. Apparu dans l'après-guerre avec la politique Art et essai¹ (AE), le label comme modalité d'institutionnalisation de la qualité des œuvres (les films) comme des modes de diffusion (les salles) s'est étendu au début des années 2000 au secteur du livre avec la création du label « LIR », directement inspiré du cinéma, pour distinguer les librairies indépendantes d'autres circuits de distribution. L'accélération de la concentration à l'aval de ces deux filières des industries culturelles explique aujourd'hui la reconfiguration (dans le cas de l'AE) et la mise en place (dans le cas du label LIR) des labels que propose d'étudier cet article.

L'hypothèse poursuivie est que labelliser certaines librairies ou salles n'est pas une opération neutre. À la différence des labels de l'industrie agroalimentaire, les labels LIR et AE visent moins à orienter les choix des consommateurs – les lieux sont identifiés par des indices bien plus signifiants que le macaron visible à leur seuil (Bourgatte, 2012) – qu'à définir la position des entreprises sur le marché de la diffusion de livres ou de films, en mobilisant plusieurs oppositions structurantes : petits/gros, indépendants/enseignes ou circuits, public/privé, commerces physiques/acteurs numériques. La définition des critères et des périmètres des labels est par conséquent un enjeu de luttes et de controverses entre acteurs de poids différents, qui mettent en valeur leur contribution au maintien de la diversité culturelle et de l'offre de proximité, objectifs désormais classiques de la politique culturelle (Dubois, 1999). Les labels AE et LIR, par leurs effets performatifs, permettent ainsi de saisir la logique de structuration de deux filières majeures des industries culturelles dans un contexte de durcissement concurrentiel, ainsi que le rôle des politiques publiques dans la construction des

¹ Au sens strict, les salles sont « classées » AE et les films sont « recommandés » AE, mais nous utilisons le terme de label dans un sens générique en ce qu'il suppose un acte d'institution par la puissance publique. L'histoire de la politique AE montre que ce classement peut être assimilé à un label quand, par exemple, est mis en place au début des années 1990 le label Recherche et découverte, distinction interne à l'AE.

rapports de force entre acteurs industriels (Bouquillion *et al.*, 2013). Cette forme de « gouvernement par les labels » (Bergeron *et al.*, 2014) contribue ainsi à renforcer les établissements présentant des caractéristiques qui répondent aux attentes des pouvoirs publics, à infléchir l'offre des secteurs concernés et, *in fine*, à perpétuer la croyance en la valeur symbolique de ces biens (Bourdieu, 1977).

Si le label AE a joué d'emblée un rôle d'appui à la reconnaissance artistique du cinéma, le livre n'a pas eu besoin de l'État pour être perçu comme un bien culturel (Duval, 2020). Pour autant, mettre en perspective les deux labels permet de prendre la mesure des convergences et spécificités de ces deux secteurs culturels à travers des dispositifs qui fonctionnent autant comme des mécanismes d'incitation sur le marché que comme des facteurs de cohésion autour d'une « matrice cognitive » qui identifie des biens perçus comme n'étant « pas comme les autres » (Surel, 1997). Ainsi, loin de procéder uniquement à l'instauration de divisions internes, ces labels créent-ils la possibilité de constituer des fronts communs contre des acteurs perçus aujourd'hui comme des menaces pour les lieux physiques, à l'instar des plateformes.

En mobilisant le vocable « label », nous ne faisons pas référence à la théorie de l'étiquetage, ou *labeling theory*, telle qu'elle a pu être conçue par la sociologie interactionniste, ni à l'approche économique du label comme « signal » sur les marchés (Spence, 1973). Nous considérons le label – *quality* ou *certification mark* en anglais – comme un équipement ou un dispositif (Dubuisson-Quellier et François, 2011) qui parvient à s'imposer comme catégorie performative. Deux aspects de la théorie des industries culturelles nous semblent particulièrement intéressants à mobiliser : l'importance de la dimension symbolique des biens produits et diffusés (Miège, 1984 ; Hesmondhalgh, 2015 [2007]) ainsi que le rôle des politiques publiques dans la mise en marché des produits culturels (Huet *et al.*, 1984 [1978] ; Bouquillion, 2012). Ces deux dimensions permettent d'aborder les labels AE et LIR à la croisée d'enjeux économiques et symboliques (Aïm et Lallement, 2016), en s'attachant aux transformations du commerce physique de biens culturels face aux révolutions numériques et commerciales en cours (Moati, 2011).

À partir des résultats de deux enquêtes reposant sur un travail d'analyse d'archives et de sources institutionnelles, d'entretiens et d'observations (voir encadré Méthodologie), nous abordons dans un premier temps la genèse et les caractéristiques principales des labels AE et LIR, qui signalent un accompagnement public des commerces de biens culturels face à des modes d'organisation et des logiques d'acteurs spécifiques à chaque secteur. Dans un second temps, nous montrons que les pouvoirs publics utilisent ces labels comme des dispositifs d'orientation des pratiques afin de récompenser les efforts des librairies et des salles vers une diversité de l'offre et une animation de proximité, avec des mouvements successifs d'extension et de restriction. Enfin, nous interrogeons les controverses sur le périmètre des labels dans un contexte de durcissement de la concurrence sur ces marchés. L'indépendance apparaît désormais comme l'enjeu déterminant dans la définition de l'offre culturelle alternative face aux

structures dominantes de chaque secteur. Nous verrons ainsi que l'efficacité du label tient autant aux aides financières auxquelles il donne droit qu'à son pouvoir de désignation des lignes de fracture au sein des secteurs considérés.

Méthodologie

L'enquête sur les librairies s'appuie sur 30 entretiens réalisés entre 2013 et 2020 avec des dirigeants de structures généralistes indépendantes – c'est-à-dire dont le responsable physique (gérant) est détenteur du capital – situées sur tout le territoire, de taille petite à moyenne (de 6 000 à 10 000 références pour une surface de vente comprise entre 45 et 120 m²), complétés par 8 entretiens avec des responsables institutionnels, ainsi que par une analyse documentaire. Le terme « librairie indépendante » renvoie aux établissements qui n'appartiennent ni à une chaîne, ni à une maison d'édition, ni à une enseigne, lesquelles représentent la grande majorité des points de vente physiques en France. Elles demeurent l'un des premiers réseaux de vente de détail du livre en France. L'enquête portant sur les cinémas Art et essai a été menée dans le cadre d'un travail doctoral réalisé entre 2007 et 2012, et poursuivie depuis cette date ; elle a inclus 58 exploitants de salles labellisées, qu'elles soient privées, publiques ou associatives, des programmeurs, des distributeurs, des médiateurs, des responsables des différentes associations qui encadrent le label, des représentants institutionnels (au niveau national ou régional, dans des collectivités locales). Elle s'est accompagnée d'une veille documentaire et de l'exploitation de données statistiques sur les caractéristiques des salles classées.

Genèse du classement Art et essai et du label « LIR » : quand l'État dit la qualité

Une rapide présentation des deux labels permet d'éclairer les enjeux qui ont entouré leur mise en place, pour l'un dans les années 1960, et pour l'autre dans les années 2010. Au-delà de profondes différences de contextes, la labellisation des salles, comme des librairies cinquante ans plus tard, signale la prise en compte croissante du maillon de la distribution par la puissance publique.

Le classement Art et essai : pour une diffusion commerciale de qualité

Né d'une coopération entre critiques et exploitants de salles spécialisées autour de la programmation du Cinéma d'Essai dès la fin des années 1940, le mouvement Art et essai (AE) s'est structuré au milieu des années 1950 par la création de l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE), avant son institutionnalisation par la publication, en 1961, du décret actant la création du classement AE. Outre l'effet puissant de légitimation que confère un marquage par l'État, le classement ouvre

progressivement des avantages financiers (détaxations et subventions) aux salles. Mais contrairement à d'autres domaines de la diffusion artistique qui se trouvent nettement divisés entre un secteur subventionné et un secteur marchand, à l'image du théâtre, l'AE naît dès lors qu'il entre dans le marché et dans les prérogatives de la puissance publique (Pinto, 2012), à un moment où s'accélère le processus de légitimation du cinéma autour de la Nouvelle Vague (Darré, 2000).

Le primat de l'auteur s'accompagne du développement d'un appareil critique, de formes d'appréciation cinéphiliques qui se déploient dans des lieux de sociabilité et de diffusion spécifiques, à l'image des salles spécialisées, des ciné-clubs et des cinémathèques. Bien que des rapports aient pu, dès les années 1930, préconiser un soutien à la qualité cinématographique (rapport Petsche, 1935² et rapport Carmoy, 1936 ; voir J. Choukroun, 2004), ce n'est qu'à la fin des années 1950 qu'une véritable politique culturelle en matière cinématographique se met en place, correspondant au changement de tutelle du ministère de l'Industrie et du Commerce vers celui des Affaires culturelles nouvellement créé, en 1959 (Vezyroglou et Péton, 2014). Mais ce rattachement *in extremis* ne va pas de soi, contrairement à d'autres secteurs culturels, comme le livre, le théâtre ou les Beaux-Arts.

Se font jour de nombreuses craintes, émanant des instances publiques et des professionnels du secteur, sur le risque de la promotion d'enjeux artistiques au détriment des enjeux proprement financiers de l'industrie. Cette inquiétude se manifeste au long des années 1950 de la part, notamment, des représentants patronaux du cinéma, qui craignent une déstabilisation d'un secteur qu'ils envisagent comme un secteur productif industriel. Le principe même d'un soutien public à des films de qualité est aussi critiqué, « la recette [étant] le critère le plus logique, le plus équitable et le moins incertain sur la qualité³ ». Cependant, le critique Jeander, un des concepteurs du label AE, déclare :

« Entre le cinéma non commercial (Cinémathèques, Unesco, Ciné-clubs) et le cinéma commercial proprement dit, il existe ce que l'on pourrait appeler une "exploitation restreinte" qui comprend les salles spécialisées qui font un effort permanent de programmation. Il y a pour ces salles un "no man's land" administratif à créer et un régime spécial à adopter pour favoriser et encourager cette poignée d'exploitants "éclairés" des salles obscures⁴. »

Ces mots reflètent bien le fait que l'AE procède d'un double mouvement, celui de la marchandisation du cinéma « culturel » jusque-là proposé par le non commercial

2 Voir l'article de J. Choukroun (2004).

3 Formule de la Confédération nationale du cinéma, institution patronale jouant un rôle de contre-pouvoir au CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), citée par P. Légise, 1981, *Histoire de la politique du cinéma français. Tome III : les 35 premières années du Centre national de la cinématographie (1946-1981)*, Paris, CNC (document de travail consultable à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française).

4 Déclaration de Jeander, secrétaire général de l'AFCAE, à l'Assemblée générale de la CICAIE (Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai) le 28 avril 1956 (Fonds Festival International du Film de Cannes. Service Administration, Cinémathèque française. Référence : FIFA 410 B69, p. 2).

(les ciné-clubs), et celui de l'élargissement de la politique publique d'aide à la qualité cinématographique d'abord consacré à la production (Gimello-Mesplomb, 2014). Les salles classées occupent dès lors une place ambiguë au sein de la diffusion du cinéma : perçues comme des concurrentes sur le marché de l'exploitation classique, car favorisées par des mesures de détaxation avant de bénéficier de subventions dédiées, elle programment des films jusque-là réservés à des lieux de diffusion hors commercial, que ce soit dans les ciné-clubs (Souillés-Debats, 2014), à la Cinémathèque française de Henri Langlois ou les maisons de la culture qu'André Malraux voulait constituer en cinémathèques décentralisées (Péton, 2014).

À quoi ressemblent les salles classées Art et essai ?

En 2019, la France compte 6 114 écrans répartis dans 2 045 cinémas. Si la majorité des établissements sont des mono-écrans (55,5 % en 2019), la tendance actuelle est plutôt à la concentration de l'exploitation. On constate une baisse du nombre de cinémas de petite taille (1 à 3 écrans) et de taille moyenne (de 3 à 7 écrans) et une augmentation du nombre des multiplexes. Les 232 multiplexes, qui représentent 11,3 % du parc de salles, regroupent plus de 43,6 % des écrans et 45,5 % des fauteuils et réalisent plus de 60 % des entrées nationales. Les salles classées Art et essai (AE) représentent près de 60 % des établissements, 43 % des écrans, 33,7 % des entrées et 28,6 % des recettes nationales. L'histoire de l'exploitation AE montre comment le label a accompagné un élargissement progressif du soutien à des œuvres dites de qualité, d'une politique très ciblée à partir des années 1950 jusqu'à un soutien à l'exploitation indépendante des circuits nationaux ou régionaux et à la petite exploitation dans les années 1980. Cela explique que plus de 85 % des salles classées comptent moins de 4 écrans, que 54,1 % des salles classées soient situées dans des communes rurales et unités urbaines de moins de 20 000 habitants, tandis que moins de 10 % des salles classées sont situées dans des villes de 100 000 habitants ou plus. Cependant, le classement AE de multiplexes s'est accéléré ces dernières années, et concerne 18 % d'entre eux. Les salles classées peuvent revêtir différents statuts juridiques : salles sous statut privé, comme les sociétés commerciales ou les associations, ou salles sous statut public, comme les régies municipales directes. Des opérateurs publics ou privés peuvent également se voir confier la gestion d'une salle AE par délégation de service public. Source : CNC, « Géographie du cinéma 2019 », les dossiers du CNC n° 343, 21/09/2020⁵.

La mise en place du label « LIR » : agir sur la distribution du livre

Le label « LIR » (Librairie indépendante de référence) s'inscrit dans un contexte bien différent mais puise directement son inspiration du label Art et essai. Pour ses instigateurs, il s'agit de prendre modèle sur le secteur du cinéma, en infléchissant

5 Accès : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/La-geographie-du-cinema-2019.pdf/55ca354d-dc06-e9c5-1fe5-e5b02d302114?t=1600679618446> (consulté le 14 sept. 2022).

une politique du livre traditionnellement structurée autour de l'aide à la création et à l'édition (Surel, 1997) vers une intégration de l'étape de la distribution. L'idée avait été avancée dès la fin des années 1970 par François Mitterrand qui, dans une lettre à Jérôme Lindon, évoquait la possibilité « d'établir le classement d'un certain nombre de librairies remplissant une mission culturelle incontestable dans une catégorie de "librairies d'art et essai"⁶ ».

L'adoption de la loi Lang sur le prix unique du livre en 1981 a certes permis de maintenir un réseau important de librairies sur l'ensemble du territoire et d'ouvrir la voie à une génération de libraires au profil plus culturel (Ozanne, 2008), sans empêcher pour autant une érosion continue de leur part de marché face aux Fnac et autres grandes surfaces culturelles⁷. La prise de conscience par la puissance publique, comme par les éditeurs, du caractère indispensable mais insuffisant de la loi Lang pour préserver le maillon de la distribution du livre, est progressive. Plusieurs rapports ont souligné la fragilité de la situation économique des librairies, « maillon central⁸ » de la chaîne du livre, et préconisé de faire du maintien et du développement de ces entreprises une des priorités de la politique du livre. La prise en compte du travail qualitatif du libraire – « la qualité des services rendus par les détaillants en faveur de la diffusion du livre » –, inscrite dans l'article 2 de la loi Lang⁹, peine notamment à se traduire dans les remises qui leur sont accordées par les éditeurs.

Une première étape est franchie en 1988 lorsque des éditeurs, sous l'impulsion de J. Lindon, créent l'Adelc (Association pour le développement de la librairie de création¹⁰) destinée à soutenir financièrement les librairies en tant que relais indispensable à la création littéraire. La vision est celle d'une prise de risque et d'une défense des ouvrages dont le cycle de reconnaissance est lent (voir J. Lindon [1982]). Le principe du label à proprement parler ne sera néanmoins réactivé qu'en 2007 par un autre représentant de l'édition, Antoine Gallimard, dans le rapport sur « la situation économique de la librairie indépendante » que lui a commandité la ministre de la Culture. A. Gallimard préconise la création d'un label pour « préserver l'un des maillons essentiels de la chaîne du livre » : « Les libraires méritent, dans un contexte difficile, que leur soit octroyé un statut spécifique doté d'une visibilité efficace et assorti de mesures de compensation¹¹ ».

6 Lettre de F. Mitterrand à J. Lindon, 17 nov. 1977, citée par Y. Surel (2008).

7 Le poids relatif de la librairie par rapport aux autres circuits de vente est passé de 40-50 % dans les années 1970 à 24,4 % en 2007 (Pinhas, 2009).

8 L'expression « maillon central » figure dans le rapport de P. Cahart : *Le livre français a-t-il un avenir ?* (Paris, La Documentation française, 1988).

9 Accès : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000517179/> (consulté le 14 sept. 2022).

10 L'Adelc a été créée par quatre éditeurs (Gallimard, La Découverte, Le Seuil et Minuit), auxquels s'est ajouté France Loisirs. Elle bénéficie de l'appui de la Direction du livre et de la lecture (DLL) du ministère de la Culture, de 29 éditeurs adhérents, ainsi que de la région Île-de-France.

11 A. Gallimard, « Rapport de la Mission de réflexion sur la Librairie indépendante », sept. 2007, respectivement p. 1 et p. 5. Ce rapport préconise également l'exonération des taxes professionnelles et des charges sociales, qui ne sera finalement pas retenue. Accès : <https://www.culture.gouv.fr/>

Le label LIR est lancé deux ans plus tard, en 2009, au moment où les librairies physiques subissent de plein fouet la concurrence des sites de vente en ligne – principalement Amazon – dont la part de marché est passée de 0,5 % en 2001 à 10 % en 2009¹². Le délégué général du Syndicat de la librairie française (SLF), Guillaume Husson, évoque le climat particulier de l'époque : « Certains considéraient que la moitié des librairies allaient disparaître, emportées par le tsunami numérique. L'idée c'était : quelle partie du réseau on sauve¹³ ? ». Des négociations tripartites ont lieu entre le ministère de la Culture, le Syndicat national de l'édition (SNE) et le SLF pour s'accorder sur un socle de critères définissant l'accès au label. Ce rapprochement inédit va permettre aux libraires de « forcer leur destin¹⁴ » face à des éditeurs majoritairement défavorables à la création d'un label les obligeant à améliorer les conditions commerciales des librairies sélectionnées.

Alors que le public n'a généralement pas conscience de l'existence d'un prix unique du livre (qui ne permet pas de réduction au-delà de 5 %), l'idée est d'introduire un critère de qualité permettant de valoriser les structures qui contribuent à maintenir la place du fonds – c'est-à-dire tous les titres qui ne relèvent pas des nouveautés. Comme le souligne le chef du Département de l'économie du livre au ministère de la Culture :

« La diversité des librairies est la garantie de la diversité éditoriale. C'est l'idée que plus les librairies sont hétéroclites, plus les éditeurs peuvent mettre sur le marché des titres audacieux. Plus elles sont nombreuses et différentes entre elles, plus un titre inattendu aura sa chance de rencontrer un public. » (R. Gimazane, entretien avec l'auteur, Paris, 11/06/2020)

Dès lors, les aides publiques sont perçues comme venant compenser un service d'intérêt général mêlant la défense de la diversité éditoriale sur tout le territoire, le soutien d'une activité éditoriale « de qualité » ainsi qu'un rôle social reconnu par la loi¹⁵. Uniquement envisagée dans sa dimension commerciale jusqu'aux années 1980 (Pinhas, 2008), la librairie devient ainsi pour la puissance publique un relais indispensable dans l'accès à la culture. Ce soutien est d'autant mieux accueilli par la profession que les enquêtes commanditées par le SLF¹⁶ montrent que la librairie affiche une des rentabilités les plus basses des commerces de centre-ville.

Espace-documentation/Missions/Rapport-de-la-Mission-de-reflexion-sur-la-Librairie-independante (consulté le 14 sept. 2022).

12 Source : compilation des chiffres clés SNE/DGMIC (Direction générale des Médias et des Industries culturelles) sur la période.

13 G. Husson, entretien avec l'auteur, Paris, 31/10/2019.

14 T. Auger, responsable de la librairie au Centre national du livre, entretien avec l'auteur, Paris, 09/12/2019.

15 Le rôle social du libraire trouve en effet une traduction juridique dans la loi Lang, qui oblige le libraire à assurer la gratuité de la commande d'ouvrage à l'unité.

16 Xerfi, « La situation économique et financière des librairies indépendantes », rapports de juin 2013 et mai 2019.

Les librairies LIR et la vente de livres en France

La vente « physique » de livres neufs concerne 25 000 points de vente, dont 15 000 avec une activité régulière¹⁷. Ce sont des structures très disparates : maisons de la presse et magasins Relay, grandes surfaces culturelles (GSC) comme les Fnac, Cultura et les Espaces culturels E.Leclerc, chaînes de librairies à l'échelle nationale ou régionale (Furet du Nord, Gibert Joseph, Decitre...), grandes surfaces alimentaires (GSA), et enfin librairies indépendantes. L'appellation « librairie indépendante » est assez large puisqu'elle concerne, selon l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale (ACOSS¹⁸), 2 372 points de vente dont la seule caractéristique commune est négative : ne pas appartenir à une enseigne, à une chaîne ou à un éditeur (Rouet, 2007 : 211). Elle rassemble des acteurs hétérogènes allant de très grosses structures, notamment régionales, comme la librairie Mollat à Bordeaux (2^e librairie de France avec un chiffre d'affaires de plus de 23 millions d'euros en 2020¹⁹), à de très petites librairies au chiffre d'affaires de quelques centaines de milliers d'euros. Le label LIR, accordé pour trois ans, concerne 498 librairies en 2020, un chiffre relativement stable depuis son lancement (410 librairies ont été labellisées en 2009), soit 22 % de l'ensemble des librairies indépendantes. Les structures labellisées sont de toutes tailles, réparties sur l'ensemble du territoire – dans des villes petites à moyennes comme dans de grands centres urbains.

L'esprit et la lettre des labels

Dire la qualité dans un secteur culturel n'est cependant pas sans poser de problèmes, sur le plan des principes comme des pratiques. Il s'agit de mettre au point des procédures de sélection des lieux suffisamment détaillées pour créer une incitation (« récompenser »), tout en étant suffisamment souples pour préserver leur singularité, ce qui renvoie à la tension entre distinction et uniformisation observée dans les labels du patrimoine (Aïm et Lallement, 2016). La prise en compte de l'environnement global des structures permet de résoudre cette tension.

Des labels à géométrie variable

Les labels AE et LIR reposent sur un principe commun, à savoir récompenser les salles et les librairies qui proposent une offre diversifiée ainsi qu'une politique d'animation active, en regard de la composition sociale de leurs publics potentiels et de leur environnement concurrentiel. Dans le cas de l'AE, ce principe se

17 Syndicat de la librairie française, *La librairie. Guide 2010* (hors commerce), 2010.

18 L'URSSAF comptabilise les établissements relevant du code 47.61Z de l'INSEE (« Commerce de détail de livres en magasin spécialisé ») ayant déclaré de la masse salariale au quatrième trimestre 2020. À ce chiffre doivent être ajoutées environ un millier de librairies tenues par un seul gérant, portant le nombre total à 3 300 environ.

19 C. Charonnat, « Les 400 premières librairies françaises », *Livres Hebdo*, 1270, 3 juil. 2020.

donne à voir dans un système de classement hautement rationalisé qui consiste à déterminer un indice automatique fondé sur la proportion de séances de films recommandés AE dans la programmation de la salle, pondérée par des coefficients liés au nombre d'écrans, les seuils de classement variant en fonction de l'implantation géographique des salles. Sur avis de la Commission nationale du cinéma d'art et d'essai, cet indice peut être ajusté par un coefficient pondérateur qui vise à apprécier les « efforts mis en œuvre par les exploitants pour promouvoir une programmation d'art et d'essai de qualité²⁰ » (voir encadré, infra).

La procédure de classement Art et essai

La procédure de classement des salles se déroule en deux temps. D'abord, un collège de 50 professionnels vote régulièrement pour recommander les films AE parmi les films sortis en exclusivité sur les écrans (une quinzaine par semaine). Il s'agit principalement de films « ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique », ou « présentant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elles méritaient », ou encore des « classiques de l'écran » et des courts métrages « de qualité ». Afin de ne pas cantonner les films AE aux « petits » films, peuvent être recommandées « des œuvres cinématographiques récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public [...] » (décret du 22 avril 2002). En 2017, les films recommandés représentent une part importante des films sortis en France (plus de 55 %) mais sont en moyenne trois fois moins bien exposés que les films non recommandés ; ils réalisent 20 % des entrées. Le classement AE des salles de cinéma (donnant droit à un soutien financier spécifique de la part du CNC et à l'affichage du macaron à l'entrée des cinémas) est opéré par la Commission du cinéma d'art et d'essai et répond à deux exigences. D'abord, une politique de programmation : la salle doit respecter un seuil minimal de séances consacrées à des films AE chaque année. Ensuite, la politique d'animation mesurable, entre autres, au nombre de rencontres organisées avec les équipes des films ou avec des associations locales, à l'organisation de cycles thématiques, aux dispositifs prévus en direction de publics ciblés (jeunes, seniors, handicapés, etc.). La spécificité du travail de certaines salles leur permet d'accéder à des sous-labels plus distinctifs (labels Recherche et découverte, Patrimoine et répertoire et Jeune public). Source : Notice du classement Art et essai²¹.

Bien que le label LIR cherche également « à soutenir [...] des librairies indépendantes qui jouent un rôle déterminant pour la promotion de la diversité éditoriale et qui participent à l'aménagement du territoire²² », il a été conçu différemment, dans un souci de maîtrise du périmètre des structures retenues. Le SLF souhaitait au départ établir une différenciation entre librairies avec des critères fins et objectifs sur le modèle du classement AE :

« Quand on réfléchissait à la manière de récompenser les librairies qui faisaient un bon travail – ça fait un peu école, mais c'était ça l'esprit –, un travail qualitatif, on a regardé les salles d'AE, les similitudes. En matière d'exonération de taxes, les salles formaient un précédent qui

20 Notice du classement Art et essai, p.8.

21 Accès : https://www.art-et-essai.org/sites/default/files/notice_classement_ae_0.pdf (consulté le 14 sept. 2022).

22 Accès : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Soutien-a-la-librairie/Labels-de-Librairie-independante-de-Reference-et-de-Librairie-de-Reference> (consulté le 14 sept. 2022).

À quoi servent les labels dans les industries culturelles ?

nous a aidé à argumenter, mais aussi à nous différencier. Par exemple, on ne cherchait pas à labelliser des œuvres, comme pour le cinéma et on n'est pas allé aussi loin qu'eux en matière de caractérisation d'un territoire, même si je pense que ça aurait été intéressant, et pas si compliqué que ça à mettre en œuvre. » (G. Husson, entretien avec l'auteure, Paris, 31/10/2019)

Les critères du label LIR sont principalement qualitatifs (voir encadré *infra*). Relativement peu contraignants, ils tendent à valoriser le versant social et culturel de l'activité des librairies. Le critère de variété mis en avant – « une offre diversifiée de titres » – est susceptible d'être apprécié de diverses manières et laisse une marge de manœuvre aux commissions du Centre national du livre (CNL) en charge d'évaluer les dossiers :

« On est beaucoup plus exigeants avec une librairie qui est en grande ville que dans une petite ville. On sait très bien que faire venir des auteurs, c'est très difficile. On est plus souples, on accepte plein de formes d'animation. Ça va être des clubs de lecture, des salons à l'extérieur, des animations avec la bibliothèque – on attend d'une librairie qu'elle joue un rôle sur le territoire. » (T. Auger, entretien avec l'auteure, Paris, 09/12/2019)

Le critère de l'animation occupe une place importante dans la mesure où il permet de différencier les librairies des enseignes, sans avoir à opérer de distinctions entre les établissements en fonction de critères tels que leur localisation ou leur niveau de chiffre d'affaires. Les simples dédicaces d'auteurs, telles que les pratiquent les Fnac, ne sont ainsi pas considérées comme de véritables animations²³.

Critères et modalités du label LIR

Pour pouvoir candidater au label LIR, trois conditions doivent être remplies, ayant trait à la taille et à l'indépendance de la structure (II de l'article 1464 I du Code général des impôts²⁴) : – « être une petite ou moyenne entreprise » selon la définition communautaire, c'est-à-dire avoir un effectif inférieur à 250 salariés et déclarer un chiffre d'affaires annuel inférieur à 50 millions d'euros ; – 50 % au moins du capital doit être détenu par des personnes physiques ; – absence de lien avec une autre entreprise par un contrat de franchise. La sélection des dossiers est réalisée par une commission du Centre national du livre rassemblant des professionnels du livre et des représentants de l'État et des collectivités locales. Les critères retenus sont les suivants : – l'étendue de l'assortiment (« proposer à la vente une offre diversifiée de titres », soit 6 000 titres pour les librairies généralistes) ; – la part des frais de personnel dans le chiffre d'affaires (au moins 12,5 %) ; – l'organisation régulière d'animations culturelles (appréciation de la régularité, de la qualité et de la diversité). Au-delà de la reconnaissance symbolique, l'intérêt principal est d'ordre fiscal puisque le label ouvre droit à une exonération de la fiscalité locale des entreprises, la CET (contribution économique territoriale) – non automatique, mais fréquente – et donne accès, depuis 2018, à une subvention spécifique du Centre national du livre (CNL) pour la mise en valeur des fonds en librairie (VAL). À cela s'est ajoutée une amélioration des conditions commerciales (raccourcissement des délais du crédit des retours des ouvrages) pour les librairies labellisées accordées par les deux plus gros diffuseurs, Hachette et Editis.

23 Source du paragraphe : G. Husson, entretien avec l'auteure, Paris, 31/10/2019.

24 Source : <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/label-lir> (consulté le 14 sept. 2022).

Au-delà des critères, un style

Bien que la procédure diffère entre les deux labels, l'existence de commissions et de dossiers d'animation montre qu'il s'agit surtout d'orienter les structures vers des pratiques considérées par l'État comme vertueuses, que seule une connaissance de terrain permet d'évaluer. Tout à la fois outil de dialogue et levier d'action pour la puissance publique, le label devient un dispositif puissant d'orientation des librairies comme des salles dans la mesure où il impose un principe de division lié au pouvoir de nomination et de reconnaissance propre à l'État (Bourdieu, 2001).

Ainsi, le label LIR engage une certaine vision de la librairie idéale, indépendante dans sa politique d'assortiment et définie par une proposition culturelle forte – une librairie d'offre – ancrée dans un territoire. Il répond en ce sens à une demande formulée par Robert Escarpit dès 1964, qui déplorait qu'une liste des « vraies » librairies ne soit pas établie pour signaler les commerces mettant l'accent sur le choix de l'assortiment et le conseil aux clients (Leblanc et Henry, 2008 : 491). Destiné à envoyer un « signal de qualité parmi d'autres », le label LIR va progressivement devenir

« un canon pour les agents du ministère qui sont sur le territoire, une manière d'accompagner les librairies vers la qualité. Il peut être intéressant pour les inciter à augmenter leur assortiment, à le diversifier; à développer leur politique d'animation » (R. Gimazane, entretien avec l'auteure, Paris, 11/06/2020).

Il contribue en ce sens à façonner les contours et les modalités d'exercice des acteurs concernés. Mais comment définir une librairie « de qualité », pour reprendre l'expression mobilisée par les agents publics ? En plus de la pertinence économique du projet, sont valorisées la personnalité, l'originalité et la distance par rapport à une offre éditoriale qualifiée de *mainstream*, disponible dans n'importe quel point de vente. C'est bien la singularité de chaque projet qui tend donc à être le critère d'une librairie de qualité. Un critère qui n'est pas sans évoquer « l'esprit » associé au cinéma d'Art et essai, soit quelque chose de tout à la fois indéfinissable et indépassable, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de Jean Lescure (lettre AFCAE à H. Brocard, janvier 1973), figure tutélaire de l'Art et essai en France, proche d'A. Malraux avec lequel il a travaillé à la mise en place du classement au début des années 1960 :

« Il s'agit de faire en sorte qu'on ne puisse, à aucun moment, programmer d'une manière mécanique l'action culturelle d'Art et d'Essai. À chaque cas particulier doit correspondre un effort particulier et une réflexion particulière. Vous voyez [...] que, dans ces conditions, la possession de cette liste [des films recommandés Art et essai de l'année en cours] ne vous serait pas d'un grand secours car c'est un esprit qui fait l'Art et Essai et non pas un ensemble de calculs. »

Les deux labels renvoient donc à la prise en compte d'une configuration globale et non uniquement à la promotion d'œuvres considérées comme « de qualité » ou, du moins, d'une offre la plus diversifiée possible. La combinaison de critères quantitatifs (type et variété des œuvres proposées) et qualitatifs (animation, travail

de proximité, charges salariales) en atteste. On peut en trouver une illustration dans le développement des structures qui s'apparentent à des tiers-lieux culturels (Oldenburg, 1989), à l'image de librairies labellisées dans de petites agglomérations qui cherchent à rendre leur projet économiquement viable grâce à l'offre d'espaces de *coworking*, d'ateliers, ou de petite restauration. La librairie des Bauges à Albertville a ainsi développé le Garage, un « lieu de rencontre, dédié à la culture » avec une trentaine d'activités payantes par mois : conférences, lectures, accueil de classes, spectacles, expositions, soirées musicales, ateliers de loisirs créatifs et de réparations de vélos, salon de thé²⁵. Le Café des images à Hérouville-Saint-Clair en périphérie de Caen, un cinéma AE de 3 salles bénéficiant de tous les sous-labels, propose quant à lui différents dispositifs d'éducation à l'image ainsi qu'un grand nombre d'animations à l'issue des projections. Il dispose également d'un café-restaurant « durable » labellisé « Écotable » avec des produits bio en circuit court, où se déroulent des activités variées, des clubs échecs aux distributions hebdomadaires d'aliments et un jardin d'insertion local, ou encore des « apéros asso » où se rencontrent différents acteurs associatifs²⁶.

L'émergence de ces « lieux », parfois seule proposition culturelle d'un territoire, pose cependant question. Faisant montre d'une évidente plasticité pour inclure les acteurs les plus petits, notamment en zones rurales ou périurbaines, le périmètre des labels AE et LIR est parallèlement remis en cause par les « gros », c'est-à-dire par les enseignes et les circuits, pour faire face à la concurrence croissante des acteurs du numérique. L'analyse des controverses entre acteurs de poids différents permet de comprendre en quoi les labels sont des leviers puissants de structuration de ces filières.

L'extension du domaine des labels : luttres aux frontières

Le constat d'un contexte de plus en plus difficile pour les acteurs historiques des industries culturelles que sont les salles de cinéma et les librairies a été porté par de nombreux auteurs (Acland, 2003 ; Benghozi, 2006 ; Moati, 2011 ; Thompson, 2021). Sur un marché du livre en recul de 4 % en moyenne par an entre 2008 et 2018²⁷, les librairies ont vu leur part de marché grignotée par les acteurs du numérique (qui représentent 21 % du marché en 2019) et les GSC (25,5 %²⁸) tandis que leurs marges se dégradaient fortement, notamment du fait du coût des loyers en centre-ville et de l'importance de leur masse salariale. Sur la même période, trois

25 Accès : <https://www.librairiedesbauges.fr/le-garage/concept> (consulté le 25 mars 2020).

26 Accès : <https://cafedesimages.fr/> (consulté le 25 sept. 2021).

27 Xerfi, « La situation économique et financière des librairies indépendantes », mai 2019.

28 Source : Baromètre multi-clients. Achats de livres Kantar (anciennement TNS Sofres) pour MC-SLL/OEL. Observatoire de l'économie du livre, avril 2020.

groupes (Pathé Gaumont, UGC et CGR Cinémas) ont concentré près de la moitié des entrées et des recettes²⁹ tandis que la durée de vie des films, recommandés AE en particulier, s'est raccourcie³⁰. Ces facteurs de fragilisation, combinés au vieillissement des « gros » lecteurs et des publics du cinéma (Lombardo et Wolff, 2020) et aux modifications des modes de consommation culturelles (Octobre, 2014), visibles par exemple dans l'extension des chaînes de magasins culturels et de multiplexes en périphérie et en villes moyennes, ont contribué à exacerber les enjeux financiers liés à l'obtention des labels, expliquant la multiplication des controverses à propos du périmètre de ces derniers.

Comment pensent les labels ?

Deux tendances générales se dégagent : d'une part, une extension progressive des labels et, d'autre part, une polarisation croissante entre structures labellisées et acteurs dominants qui signe un affaiblissement des structures intermédiaires. Ce double mouvement trouve son origine dans les conceptions antagonistes qui sont apparues au moment de l'élaboration des deux labels. Lors des négociations entre libraires, éditeurs et représentants de l'État en 2008, s'oppose ainsi une vision « élitiste », portée par le ministère de la Culture et une vision plus extensive, défendue par le Syndicat de la librairie (SLF). La première envisage de labelliser « la crème des librairies », c'est-à-dire les 200 « meilleures » librairies, qui promeuvent les titres les plus pointus, au détriment de l'extrême variété du réseau. À cela, le SLF oppose une vision plus territoriale, arguant que ce sont justement les librairies implantées dans des zones moins peuplées qui méritent d'être aidées. Un compromis sera trouvé, avec un peu moins de 500 librairies labellisées, le ministère de la Culture ayant fait preuve d'une « bienveillance particulière » dans l'examen des dossiers (R. Gimazane, entretien avec l'auteure, Paris, 11/06/2020).

On retrouve cette opposition entre option « restrictive » et « maximaliste » dans les débats sur la projection des films étrangers en version originale (VO) dès la mise en place du classement. La première, portée par des critiques de cinéma, procède d'une vision avant tout esthétique du label, la VO respectant selon eux davantage l'œuvre originelle du réalisateur. La seconde, défendue plutôt par des exploitants, était justifiée par la nécessité d'ouvrir une diffusion suffisamment large à des films de qualité et, d'autre part, par des efforts de démocratisation culturelle. L'image maintes fois évoquée du « ghetto culturel » était ainsi utilisée contre une conception du classement jugée trop élitiste, comme l'illustre cette citation du réalisateur Pierre Kast³¹ :

29 Insee Première, n° 1677, 30 nov. 2017. Accès : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3279871> (consulté le 14 sept. 2022).

30 En 2018, les films AE ont réalisé 35 % de leurs entrées au bout de la première semaine (86,7 % la 4^e semaine), contre respectivement 29 % et 75 % en 2008 (source : CNC, « Durée de vie des films inédits en salles », dernière mise à jour 4 août 2020).

31 P. Kast, 1962, « Trois points d'économie », *Cahiers du Cinéma*, 138, p. 93.

À quoi servent les labels dans les industries culturelles ?

« Cette distinction [des circuits spécialisés] est le fait de toute une tendance, dans la distribution et l'exploitation, qui se résume à ceci : puisqu'il y a un nouveau cinéma, qui s'adresse à un public différent dont la sélection commence à s'opérer; eh bien, ce cinéma n'a qu'à se manifester dans de petites salles spécialisées où ceux qui aiment cela (sous-entendu : des sortes de monstres portant l'étoile jaune des intellectuels au revers de leur veston) auront leur cinéma à eux, dans leurs salles à eux, tandis que le bon gros public démocratique qui vote pour *Ben-Hur* ira, lui, au Gaumont Palace. Je trouve qu'il y a dans ce raisonnement quelque chose d'extrêmement faux, d'abord, ensuite d'extrêmement dangereux. »

Le dispositif de classement finalement adopté dans les années 1970, évoqué plus haut, peut être vu comme un compromis visant à distinguer les salles les plus « pointues » tout en intégrant des salles à la programmation AE minimale. Les créations régulières de différenciations internes (labels Recherche et découverte dans les années 1990) visent à maintenir la reconnaissance de salles d'excellence dans un contexte d'extension croissante du classement, qui concerne aujourd'hui autour de 60 % des cinémas en France.

C'est ainsi que les cinémas dits généralistes, qui ne sont ni des multiplexes ni des salles AE, voient leur nombre et leur part dans les entrées diminuer drastiquement depuis les années 1990. Encore 50 % des établissements et 40 % des écrans au début des années 2000, ces derniers n'en représentent plus que, respectivement, 28 % et 12 % en 2020³², tout en réalisant 6 % des entrées nationales³³. Ce rétrécissement du créneau généraliste est perceptible dans la reconfiguration de l'exploitation cinématographique dans le quartier Montparnasse à Paris. Après le rachat par Pathé Gaumont des cinémas Les Montparnos et Le Bretagne appartenant à la famille Rytman (Huyghe et Chapuis, 2021), l'offre se répartit aujourd'hui entre des salles de circuit (UGC, Pathé Gaumont, MK2) et des salles AE (Les 7 Parnassiens ou L'Arlequin). En somme, l'AE devient progressivement synonyme d'exploitation indépendante.

Depuis les années 1990, on observe aussi, une disqualification des librairies dites traditionnelles, plus commerciales que culturelles, au profit de la catégorie de librairie indépendante (Ozanne, 2008). Ces dernières peinent à se conformer au modèle promu par le label LIR : ni grandes librairies de référence, comme Ombres Blanches à Toulouse, ni petites librairies à forte dimension culturelle, elles occupent un entre-deux traditionnel dévalorisé, et sont considérées comme peu à même de relever les défis de la vente de livres physiques à l'heure de l'Internet. Leur disparition progressive est vue comme inéluctable :

« On a des librairies qui ont vraiment pris des couleurs, qui ont remplacé des librairies un peu ternes. Je trouve que le périmètre des labellisées a plus fière allure. Ce n'est pas le label qui a fait ça, il ne fait qu'enregistrer cette évolution. Mais on a un modèle plus vivant, plus ouvert. »
(T. Auger, entretien avec l'auteure, Paris, 09/12/2019)

32 Chiffres issus des Bilans et des rapports Géographie du cinéma du CNC.

33 On a préféré retenir ici l'année 2019 du fait de la durée de fermeture des salles en 2020.

Derrière les labels, l'indépendance

C'est finalement en prenant en compte les enjeux spécifiques à chaque secteur que l'on peut comprendre le périmètre de chacun des labels : les luttes aux frontières par le haut – avec les acteurs dominants – et par le bas – les « petits » – dessinent les contours des structures considérées comme dignes d'être aidées par la puissance publique et, plus largement, comme des acteurs d'excellence pour la promotion de la diversité des livres et des films. Et c'est bien l'indépendance qui apparaît désormais comme l'enjeu déterminant dans la définition de l'offre culturelle alternative à défendre face aux structures dominantes de chaque secteur, avec toutes les nuances et les ambiguïtés que ce terme comporte (Noël et Pinto, 2018).

Ainsi, le choix de l'adjectif « indépendant » dans le titre du label LIR, même défini par des critères juridiques stables, a-t-il rapidement constitué un enjeu de luttes entre les adhérents du Syndicat de la librairie française, qui vont de la chaîne de librairies Gibert Joseph à la petite librairie de quartier, en passant par la librairie d'éditeur. Pour le syndicat ayant participé aux négociations pour l'établissement du label, l'enjeu est de préserver un front uni entre ses adhérents en célébrant « une manière indépendante d'exercer le métier » plutôt qu'une indépendance capitaliste stricte (G. Husson, entretien avec l'auteure, Paris, 10/10/2017). L'exclusion de certaines librairies appartenant à des éditeurs, comme Minuit ou Gallimard, est en effet difficile à justifier, comme l'explique T. Auger :

« Le label a pris tout de suite une dimension symbolique, personnelle même, extrêmement forte. Le label, c'est toute la foi qu'ils [les libraires] y mettent quotidiennement. Si on leur refuse, c'est un déni de la qualité de leur travail. On a beau expliquer que c'est dans un certain cadre... C'est une reconnaissance du ministère et de la profession. » (T. Auger, entretien avec l'auteure, Paris, 09/12/2019)

Le SLF fait ainsi campagne en 2011 pour la création d'un second label moins contraignant (Librairies de référence, LR), qui permet d'inclure les structures gérées par des groupes d'édition, les librairies de musées et les gros groupements de libraires, grâce à l'abandon du critère lié à la maîtrise du capital. L'argument est que si ces dernières ne sont pas indépendantes au sens juridique du terme, elles participent du maintien d'un fonds diversifié tout en étant maîtresses de leur assortiment. Bien que plus faibles sur le plan numérique (une trentaine), ces grosses structures génèrent un important chiffre d'affaires. Mais l'extension ne s'arrête pas là. Dans une tribune publiée dans le magazine professionnel *Livres Hebdo*, plusieurs responsables de chaînes (Furet du Nord, Decitre, Gibert Jeune), contestent l'attribution du label à une « minorité de 500 librairies ». Les signataires dénoncent une inégalité de traitement de la part du SLF et du ministère de la Culture et appellent à la solidarité des magasins physiques, quelle que soit leur taille, face à la concurrence des « grands acteurs de la distribution et des géants

du numérique³⁴ ». Face à cette attaque en règle contre le principe même du label, le choix est fait d'ouvrir une brèche en faveur d'acteurs traditionnels de la librairie particulièrement fragilisés par les modes de consommation en ligne : l'exonération fiscale est rendue possible pour les librairies non labellisées, au bon vouloir des collectivités locales.

Plutôt que l'indépendance juridique, c'est donc progressivement l'autonomie de gestion et d'assortiment qui est valorisée, véritable frontière symbolique entre les simples « vendeurs de livres » (Escarpit, 1992 [1958]) tels que les Fnac, Cultura et Espaces E.Leclerc, pilotés par la centrale d'achat de l'enseigne, et les « vrais libraires ». Le principal critère retenu par le second label (LR) le dit clairement : « le ou les responsable(s) de la librairie [...] doivent disposer d'une pleine et entière liberté de décision quant à la constitution et la gestion courante de leur assortiment, ce qui exclut toute centralisation ou pilotage des achats³⁵ ».

Le noyau des librairies prises en compte par le premier label, puis par le second, s'élargit ainsi par cercles concentriques afin de ne pas exclure des pans importants de la distribution physique. Les difficultés économiques des grosses et des très petites librairies, à chaque extrémité du spectre, ont pesé sur cet assouplissement progressif, qui contribue à rassembler les librairies physiques face à la vente en ligne.

De même, le label AE, dont la procédure de classement est plus rationalisée, voit régulièrement resurgir le critère sous-jacent de l'indépendance, que ce soit par les critères financiers et organisationnels progressivement mobilisés, ou par les aides associées au classement. Contrairement au mouvement d'intégration progressive au label des librairies adossées à des groupes, les réformes récentes du classement AE et les controverses qu'elles ont suscitées visent à contrôler l'accès des acteurs dominants, à l'image des circuits (UGC, Pathé Gaumont, CGR, MK2), par l'évaluation de leurs pratiques commerciales. L'ajout récent (2015) de lignes au questionnaire concernant les recettes annexes et autres charges vise ainsi à évaluer les revenus générés hors projection du film, comme la vente de confiseries et de produits dérivés, ainsi que la loyauté des pratiques envers les distributeurs (affichage payant dans les salles ou facturation du passage des bandes annonces).

Cette évolution fait écho aux débats autour des pratiques des multiplexes depuis les années 1990 dénoncées comme purement commerciales et utilisant les films comme simples « produits d'appel », contrairement aux salles dont les recettes correspondent avant tout à la diffusion de films. Ces nouveaux éléments, avant une réforme du questionnaire AE (2017), ont rencontré l'approbation de la

34 « LIR, un label qui n'est plus adapté aux périls qui guettent la librairie française », *Livres Hebdo*, n° 1154, 15 déc. 2017. Cette tribune est publiée dans le sillage de l'amendement sénatorial modifiant les critères d'attribution du label LIR.

35 Accès : <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/label-lir>, sous « Label : le mode d'emploi » (consulté le 23 sept. 2022).

plupart des salles, à l'exception de groupes comme MK2 au positionnement intermédiaire (puisqu'il compte des multiplexes non classés et des salles AE). Devant le refus du groupe de fournir ces éléments, au prétexte du « secret des affaires », deux salles de ce circuit ont été provisoirement déclassées³⁶. Selon le même principe, des aides spécifiques visent à soutenir les salles AE de grandes villes faisant face à une concurrence de plus en plus vive avec les grands groupes, du fait des cartes illimitées et de l'extension concomitante de l'éventail de leur programmation vers des films de plus en plus « pointus » (Pinto, 2018), à l'image de l'« [a]ide aux salles maintenant une programmation difficile face à la concurrence³⁷ » créée dans les années 2000 et renforcée en 2017.

L'enjeu de l'indépendance se donne ainsi à voir du côté des acteurs dominants comme des plus fragiles. En écartant du classement les structures dominantes du marché et leurs produits (du côté du cinéma, les œuvres les plus commerciales, *blockbusters* américains et comédies françaises, les salles appartenant à des circuits régionaux ou nationaux), la politique AE intègre à partir des années 1980 une politique d'aménagement du territoire en direction des petites salles (84,7 % des cinémas classés comptent moins de 4 écrans³⁸). C'est cette évolution que certains exploitants propriétaires de circuits critiquent pour contester l'exclusion de plusieurs de leurs salles et justifier le classement de multiplexes. Le directeur général de MK2, Nathanaël Karmitz, a ainsi déposé un recours auprès du Conseil d'État après le déclassé provisoire de deux de ses cinémas, évoqué plus haut. La décision rendue en décembre 2017 valide en partie les arguments défendus par MK2, selon lesquels une aide à une diffusion de qualité ne devrait pas dépendre de la position des opérateurs sur le marché, dès lors qu'ils poursuivent les objectifs de l'aide publique. Cela reviendrait sinon à « faire reposer sur [la] bonne volonté [des circuits] la réalisation des objectifs pour lesquels l'aide a été instituée à titre de politique publique³⁹ ».

Comme dans le cas des librairies, se font jour des frictions quand des lieux, bien qu'appartenant à des groupes pesant un certain poids sur le marché,

36 N. Karmitz : « Les aides du CNC sont détournées de leur objectif », cité dans l'article de L. Lutaud, « Nathanaël Karmitz : "Le romantisme autour des salles devient coûteux" », *Le Figaro*, 28 sept. 2015. Voir aussi l'article de C. Fabre, « Art et essai : déclassé, MK2 dépose un recours gracieux », *Le Monde*, 9 nov. 2015.

37 Accès : https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/aide-aux-salles-maintenant-une-programmation-difficile-face-a-la-concurrence_191108 (consulté le 14 sept. 2022).

38 CNC, *Géographie du cinéma 2020*, sept. 2021. Accès : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1389917/G%C3%A9ographie-du-cin%C3%A9ma-2020.pdf/78c30fd-e845-1644-79f2-3c22e6a7948c?t=1631725808788> (consulté le 14 sept. 2022).

39 Conclusions du rapporteur public, A. Bretonneau, n° 397305 et n° 397309, lecture du 15 décembre 2017, p. 6. Accès : https://www.conseil-etat.fr/fr/arianeweb/CRP/conclusion/2017-12-15/397305/download_pdf (consulté le 14 sept. 2022).

revendiquent l'excellence de leurs propositions artistiques⁴⁰. Les labels jouent donc sur un équilibre fragile entre un instrument d'incitation aux bonnes pratiques déconnecté de la position des acteurs et un instrument de soutien pour les structures fragilisées ou, pour le dire autrement, une politique de soutien à l'action culturelle ou une politique de soutien à l'indépendance.

Conclusion

Dans le sillage des travaux consacrés au rôle des politiques publiques dans l'accompagnement des industries culturelles face à l'exacerbation des enjeux commerciaux (Bouquillion, 2012 ; Moeglin et Tremblay, 2012 ; Bouquillion *et al.*, 2013), nous avons voulu montrer que les labels peuvent être considérés comme des outils qui orientent les pratiques des professionnels et « récompensent » les prises de risques, tant économiques que culturelles, des lieux de diffusion que sont les cinémas et les librairies. Le label apparaît aujourd'hui comme une forme euphémisée d'intervention de l'État dans des secteurs où le pouvoir de marché des acteurs du numérique affaiblit la possibilité de régulation à l'échelle nationale.

S'il est vrai que la montée en puissance de la forme « label » dans deux secteurs historiques peut être interprétée comme le signe d'un durcissement des contraintes économiques, à l'image des labels dans le secteur du patrimoine (Roux-Durand, 2012), il n'en reste pas moins que les qualifications AE et LIR ont des effets importants au sein des filières par la réaffirmation du caractère symbolique des biens considérés et par la perpétuation des valeurs communes qu'ils impliquent (diversité et indépendance). Au moment où l'accès dématérialisé aux biens culturels redistribue les cartes entre des acteurs historiques (« physiques ») aux intérêts et aux caractéristiques hétérogènes, ce *nomos* est repris par l'ensemble des acteurs, des plus fragiles aux plus puissants. Il permet ainsi la constitution d'un socle de mobilisations contre les plateformes, perçues comme des menaces particulièrement importantes pour l'équilibre des filières.

Les luttes autour des classifications institutionnelles internes à chaque filière agissent finalement comme des révélateurs de la structuration et des mutations au sein des espaces de production culturelle. La comparaison raisonnée du cinéma et de l'édition invite à réfléchir aux formes actuelles d'intervention publique qui, des politiques globales de réduction des inégalités, évolue vers le ciblage de bénéficiaires « d'excellence », à l'image des labellisations dans l'enseignement supérieur dans un contexte global de désengagement budgétaire de l'État.

40 MK2 se présente lui-même comme le « premier circuit AE en France », pesant 20 % de parts de marché à Paris. Accès : <https://mk2pro.com/mk2-cinemas/> (consulté le 14 sept. 2022).

Références

- Abrioux F., Spieth G. et Tanchoux P., 2019, « Labellisation et réseaux sociaux numériques dans le domaine du patrimoine : une stratégie d'attractivité incertaine ? L'exemple du Domaine national de Chambord », *Gestion et management public*, vol. 7/4, n° 2, p. 69-94. <https://doi.org/10.3917/gmp.074.0069>
- Acland C., 2003, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Durham, Duke University Press.
- Aïm O. et Lallement E., 2016, « Labels du patrimoine : une nouvelle dialectique entre art et économie ? », *Juris art etc.*, 41, p. 23-27.
- Benghozi P.-J., 2006, « Mutations et articulations contemporaines des industries culturelles », dans X. Greffe (dir.), *Création et diversité au miroir des industries culturelles. Actes des Journées d'économie culturelle*, Paris, Ministère de la Culture/DEPS, p. 129-152.
- Bergeron H., Castel P. et Dubuisson-Quellier S., 2014, « Gouverner par les labels », *Gouvernement et action publique*, 3, p. 7-31. <https://doi.org/10.3917/gap.143.0007>
- Bouquillion P., 2012, « 3. Les industries et l'économie créatives : transformations radicales des politiques publiques culturelles ? », dans P. Bouquillion (dir.), *Creative economy, creative industries : des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 241-258.
- Bouquillion P., Miège B. et Mœglin P., 2013, *L'Industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Bourdieu P., 1977, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, p. 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>
- Bourdieu P., 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Bourgatte M., 2012, « Le cinéma d'Art et Essai : un label de la qualité institutionnelle mis à l'épreuve de l'expertise ordinaire », *Communication et langages*, 174, p. 109-122. <https://doi.org/10.4074/S0336150012014081>
- Choukroun J., 2004, « Aux origines de "l'exception culturelle française" ? Des études d'experts au "Rapport Petsche" (1933-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 44, p. 5-27. <https://doi.org/10.4000/1895.303>
- Darré Y., 2000, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Éd. La Découverte.
- Dubois V., 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- Dubuisson-Quellier S. et François P., 2011, « Introduction. Institutions économiques et institutions marchandes. Nature, puissance et genèse », dans P. François (dir.), *Vie et mort des institutions marchandes*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 11-38.
- Duval J., 2020, « Une république mondiale du film », *CONTEXTES*, 28 [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/contextes.9222>
- Escarpiot R., 1992 [1958], *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- Gimello-Mesplomb F., 2014, « La "qualité" comme clef de voûte de la politique française du cinéma. Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films

À quoi servent les labels dans les industries culturelles ?

- (1953-1959) », dans D. Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, p. 85-102.
- Hesmondhalgh D., 2015 [2007], *The Cultural Industries*, Londres, Sage.
- Huet A., Ion J., Lefebvre A., Miège B. et Péron R., 1984 [1978], *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Huyghe A. et Chapuis A., 2021, *Rytman. L'aventure d'un exploitant de cinémas à Montparnasse*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Leblanc F. et Henry É., 2008, « Reconnaissance sociale et professionnelle du travail de libraire », dans P. Sorel et F. Leblanc (dirs), *Histoire de la librairie française*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 489-494.
- Lindon J., 1982, « Le livre comme risque », *Le Débat*, 22, p. 71-77.
- Lombardo P. et Wolff L., 2020, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, Paris, Ministère de la Culture/DEPS.
- Miège B., 1984 [1978], « Postface à la 2^e édition », dans A. Huet, J. Ion, A. Lefebvre, B. Miège et R. Péron (éds), *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, p. 199-214.
- Moati P., 2011, « Prospective du commerce physique de biens culturels », *Culture prospective*, 1, p. 1-16. <https://doi.org/10.3917/culp.111.0001>
- Moeglin P. et Tremblay G., 2012, « Industries culturelles, politiques de la créativité et régime de propriété intellectuelle », dans P. Bouquillion (dir.), *Creative economy, creative industries : des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 191-214.
- Noël S. et Pinto A., 2018, « Introduction. Indé vs *Mainstream*. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, 111, p. 5-17. <https://doi.org/10.3917/soco.111.0005>
- Octobre S., 2014, *Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la Culture/DEPS.
- Oldenburg R., 1989, *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, New York, Paragon House.
- Ozanne J.-M., 2008, « Évolution de l'identité professionnelle des libraires », dans P. Sorel et F. Leblanc (dirs), *Histoire de la librairie française*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 363-364.
- Péton G., 2014, « Décentralisation, politisation, pédagogie : l'activité cinématographique au sein des maisons de la culture, 1959-1973 », dans D. Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, p. 173-184.
- Pinhas L., 2008, « Évolution et diversité de la librairie "traditionnelle" », dans P. Sorel et F. Leblanc (dirs), *Histoire de la librairie française*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 596-614.
- Pinhas L., 2009, « La librairie indépendante française entre passé et devenir », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1, p. 109-118. <https://doi.org/10.3917/enic.009.0109>
- Pinto A., 2012, *Les salles de cinéma d'art et d'essai. Sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Picardie Jules-Verne.

- Pinto A., 2018, « L'indépendance comme position, vertu et stratégie. Observation de la programmation d'un cinéma parisien », *Sociétés contemporaines*, 111, p. 19-44. <https://doi.org/10.3917/soco.111.0019>
- Rouet F., 2007 [1992], *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française.
- Roux-Durand M., 2012, « Les labels du Patrimoine culturel », *La Lettre de l'OCIM*, 142, p. 28-37. <https://doi.org/10.4000/ocim.1095>
- Souillés-Debats L., 2014, « L'institutionnalisation des ciné-clubs. Du statu quo professionnel à l'uniformisation d'un mouvement (1957-1964) », dans D. Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, p. 163-172.
- Spence M., 1973, « Job Market Signaling », *Quarterly Journal of Economics*, 87 (3), p. 355-374.
- Surel Y., 1997, *L'État et le livre. Les politiques publiques du livre en France (1957-1993)*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Surel Y., 2008, « L'État et les libraires », dans P. Sorel et F. Leblanc (dirs), *Histoire de la librairie française*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 386-392.
- Thompson J. B., 2021, *Book Wars. The digital revolution in publishing*, Cambridge, Polity Press.
- Vezyroglou D. et Péton G., 2014, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », dans D. Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, p. 27-58.