

La base de données LUMIERE sur les entrées en salles des films distribués dans l'Union européenne. Possibilités d'exploitation pour une analyse de la circulation des films par genre : l'exemple des films relatifs à la musique.

Cette étude a fait l'objet d'une présentation lors des rencontres suivantes :

- ENIM 2017 7º ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA 7th CONFERENCE ON MUSICAL RESEARCH
9 - 11 Novembro 2017 / 9th - 11th November 2017
Universidade do Minho Organizado pela Sociedade Portuguesa de Investigação em Música em parceria com a Universidade do Minho (Braga)
- Journée d'étude du GREPs « Quand l'industrie du cinéma enquête sur ses publics » (16 novembre 2017, Université Paris Diderot-Paris 7)

Publié sur Academia.edu le 17 novembre 2019

L'ensemble des tableaux et graphiques réalisés pour ces présentations et plus complet que ceux repris dans le présent texte sont accessibles ici :

- <https://prezi.com/view/X22Xj0gZU9Qsfsz7OLPB/>
- <https://prezi.com/view/QiRouWa6C8bLA0MUD6tU/>

L'étude de la réception des films, en sociologie du cinéma, se base rarement sur des données quantitatives. La sociologie du cinéma peut même faire un usage minimaliste des statistiques, certains auteurs avouant leur méfiance à l'égard d'un indicateur jugé peu fiable (Sorlin, 2015). Sans surprise, l'esthétique du cinéma ne considère pas les statistiques d'entrées en salles ou de recettes au guichet d'un film comme critère de qualité. A l'époque de la diffusion multi-supports (salles, télévision, vidéo domestique, Internet) les statistiques d'entrées en salles ne peuvent servir de seul indicateur de visionnement d'un film (Jullier, 2012, 147).

Les données sur les entrées en salles, pour limitées qu'elles soient dans leur signification, restent cependant un indicateur indispensable pour l'analyse du marché du cinéma et l'analyse statistique des succès des films. Les données sur les autres modes de diffusion, lorsqu'elles existent, sont produites par des entreprises privées et leur accès, très coûteux, quasi impossible à la recherche universitaire ou aux organismes publics du secteur. Par ailleurs, même si l'on sait que les résultats en salles ne préfigurent nullement ceux qu'un film peut obtenir dans les autres modes de diffusion, ceux-ci restent un indicateur professionnel d'usage pour les négociations commerciales. Le « succès statistique », indiqué par le nombre d'entrées ne se confond ni avec le succès économique ni avec le succès esthétique, dont les modalités d'appréhension ne peuvent guère relever que du cas par cas. Les données recueillies ne sont que des indicateurs dont l'interprétation nécessiterait des investigations plus complètes, en vue de répondre à quelques questions de base

On notera enfin que lorsqu'elle est pratiquée dans la recherche universitaire, l'analyse des données de distribution et des entrées en salles des films est souvent menée à partir de seules listes nationales (telles que celles publiées, en France, par le CNC et *Le film français*) ou nord-américaines (telles que celles publiées par *Variety*) (Ethis, 2005, 2009, Forest, 2010, Sedgwick and Pafort-Overduin, 2012). Une telle approche limitée fait l'impasse sur la dimension internationale de la circulation et des entrées en salles réalisées non pas de tous les films, mais d'une proportion significative de ceux-ci.

Si une telle limitation de l'analyse a pu longtemps s'expliquer par la difficulté d'accès aux données – compilées pour les principaux marchés par une société privée et d'un coût souvent prohibitif pour les chercheurs universitaires – elle n'est plus complètement justifiable dès lors qu'existe une base de données pan-européenne, de service public, la base de données LUMIERE (<https://lumiere.obs.coe.int>)

La présente contribution illustre une des possibilités d'extraction de la base en vue d'analyser la circulation des films de genre, en l'occurrence ici les films relatifs à la musique.

1. La base de données LUMIERE – Richesse, limites et pistes pour des recherches futures

La base de données LUMIERE a été créée en 1998 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (organisme du Conseil de l'Europe), à la demande du Programme MEDIA de la Commission européenne et de la Fédération internationale des associations de distributeurs de films (FIAD). L'objectif était de créer un outil permettant d'évaluer de la manière la plus détaillée possible la circulation des films européens.

La base de données réunit virtuellement les entrées annuelles de tous les films distribués sur 33 marchés européens depuis 1996, soit plus de 50 000 titres. Les données sont fournies par les sources nationales qui, suivant les pays, sont les agences nationales de cinéma, les instituts de statistiques, les fédérations de distributeurs ou la presse professionnelle. La qualité de la couverture varie suivant les pays et suivant les années, mais est globalement très satisfaisante puisque l'Observatoire estime qu'en moyenne pour l'Union européenne, il est de 93 %.

Dans la base, les films sont identifiés par leur titre original et les titres dans les différentes versions linguistiques. L'origine des films est basée sur le critère de la nationalité de l'entreprise de production. En cas de coproduction, dans les traitements statistiques, la nationalité de la principale entreprise de coproduction est prise en considération. Les films produits par des filiales européennes d'entreprises américaines sont indexés avec la mention inc (pour « *incoming investment* »). Par exemple les films *Harry Potter* produits au Royaume-Uni par la Warner sont indexés GBinc.

La base LUMIERE est surtout utilisée par les experts de l'Observatoire pour produire des analyses de la circulation des films en fonction du critère d'origine (calcul de parts de marchés, analyse de la circulation des films européens sur le marché européen, analyse du succès des coproductions,...) (Kanzler, Newman-Baudais, Lange, 2008 ; Lange, 2013 ; Kanzler, 2016 ; Kanzler, 2018), et, de manière plus exceptionnelle à la circulation des films d'un genre particulier (tels qu'animation, films pour enfants,...) (Kanzler, 2014), la comparaison des succès en salles, en télévision (Lange, 2000) ou à l'analyse des films réalisés par les femmes (Talavera, 2014). La base par contre a, jusqu'à présent, peu été utilisée dans des travaux de recherche universitaires, si ce n'est la thèse de doctorat de Florence Levy-Hartmann sur la mesure de la diversité culturelle (Levy-Hartmann, 2010). Dans un contexte de recherche universitaire, des usages plus qualitatifs de la base pourraient être envisagés : interprétation des données statistiques par des collectes d'information de terrain (interviews d'agents de vente, distributeurs, exploitants ; analyse des stratégies de marketing) ; recherches comparatives européennes sur les genres, les réalisateurs, les thèmes ; recherches sur l'impact des instances de légitimation (festivals, académies, presse).

Un des obstacles à la mise en place de recherches plus qualitatives à partir de la base LUMIERE est la nécessité, pour de telles recherches, de constituer des corpus spécifiques, ce qui peut demander un travail d'indexation complexe. La présente note n'a d'autre ambition que d'esquisser, en prenant l'exemple des films

relatifs à la musique, le type d'exploitation des données de la base qui serait possible dans le cadre de recherches approfondies.

2. La circulation des films européens relatifs à la musique

2.1. Introduction

A partir de la base LUMIERE, nous avons reconstitué le « succès statistique » des films européens relatifs à la musique distribués en salles dans l'Union européenne sur une période de vingt ans (1996-2015). L'hypothèse de départ est que l'analyse des entrées en salles sur une période longue et sur l'espace géographique européen devrait permettre (dans le cadre d'une recherche plus approfondie qui reste à mener) devrait permettre de répondre à diverses questions. Les modèles de distribution et de succès sont-ils les mêmes par genres de films, genres de musique ? Qu'en est-il de la circulation transfrontière de ces films ? La domination du marché européen par les films américains influence-t-elle le succès des films européens relatifs à la musique ? Peut-on parler des films européens relatifs à la musique comme d'un genre et d'un segment de marché spécifiques ? Que nous dit le succès des films européens relatifs à la musique sur le statut actuel de la musique en Europe ?

La définition des genres au cinéma est un exercice favori de la critique cinématographique anglo-saxonne (Altman, 1999), alors qu'elle est moins pratiquée dans le domaine francophone (Moine, 2008, 2009). Non seulement les définitions de genre varient d'un auteur ou d'une source à l'autre, mais l'affectation individuelle de tel ou tel film à tel ou tel genre peut prêter à de longues discussions théoriques. Il n'est donc pas étonnant qu'une base de données à vocation statistique telle que la base LUMIERE fasse l'impasse sur cette question et ne propose pas d'identification du genre des films recensés. Pour constituer le corpus, il a donc fallu procéder à une indexation des « films relatifs à la musique » sur base de critères préalablement définis.

Les « films relatifs à la musique » constituent une catégorie intéressante pour une approche statistique de la notion de genre. Les films relatifs à la musique s'étant inscrit au cœur du débat sur la notion de genre au cinéma. Ainsi, un des principaux représentants de la théorie américaine des genres cinématographiques, Rick Altman, est-il également un spécialiste du *musical*, genre relativement cernable, malgré ses évolutions historiques (Altman, 1992). Une chercheuse allemande, Laura Niebling, a récemment proposé une typologie du film musical (*music film*) (Niebling, 2016). Nous avons préféré ici la terminologie de « film relatifs à la musique » à « film musical » qui est à la fois trop restrictive et ambiguë.

A la différence de l'analyse esthétique, qui peut pousser à l'infini la combinatoire de critères, l'analyse statistique, pour être opérationnelle, requiert une relative simplification des catégories.

Nous avons regroupé sous la dénomination de films relatifs à la musique sept catégories-type de films, qui sont assez facilement identifiables

- Le film musical proprement dit : film dont des séquences ou l'ensemble des séquences sont constitués de dialogues chantés. Cela inclut aussi bien les *musicals* à l'anglo-saxonne (*Evita, Les Misérables,...*) que les « films chantés à la française » d'Alain Resnais ou Christophe Honoré.
- Le film d'animation musical : film d'animation dont l'essentiel de la bande sonore est composée de musique. Il s'agit souvent de films pour enfants, mais pas seulement, comme l'illustre l'exemple de *Chico & Rita*, de Javier Mariscal et Fernando Trueba.
- Le *biopic* musical : film mettant en scène la biographie d'un musicien (compositeur, interprète, chef d'orchestre, etc.), d'un groupe musical, ou d'un proche d'un musicien (e.g. *Nannerl, la sœur de Mozart* de René Féret, France, 2010).
- Le film documentaire consacré à un musicien, à un groupe musical, à la scène musicale d'un pays donné, à un genre de

musique particulier, à l'industrie musicale ou à l'une de ses professions, etc.

- Le concert enregistré (à l'exclusion des captations diffusées en direct en tant que « programme complémentaire »)
- Le film de fiction relative à la musique : film dont au moins un des personnages principaux est un musicien, films de fiction relatant l'histoire d'un groupe musical, d'un professionnel de la musique ou focalisé sur les pratiques musicales d'un public.
- Le film d'opéra : film proposant la mise en scène d'un opéra conçue spécifiquement pour la captation cinématographique, à l'exclusion des captations de représentations enregistrées et des captations en direct.

Le point commun entre ces différentes catégories est la présence de musique diégétique dans le film, interprétée par les personnages. Sont donc exclus les films recourant à la musique comme pur commentaire du récit. Le repérage des films sur base de cette typologie a été fait par une compilation de différentes listes, bases de données (en particulier IMDB), ouvrages et articles spécialisés et connaissance directe des films.

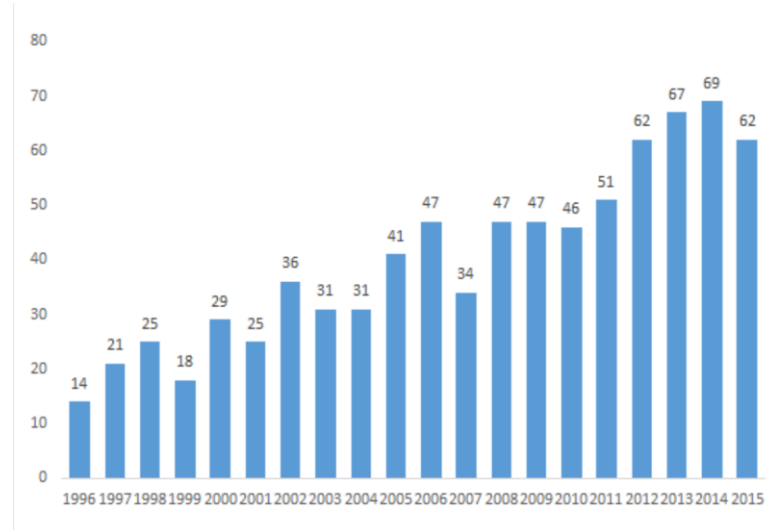
2.2. Premier aperçu de la population

La constitution du corpus a permis d'identifier 803 films relatifs à la musique produits dans l'Union européenne entre 1996 et 2015 et ayant fait l'objet d'une distribution dans au moins un des pays de l'Union. L'analyse par année de production indique une croissance significative de la production de films relatifs à la musique, puisque l'on passe de 14 films en 1996 à 69 en 2014 (G.1). Le léger repli enregistré pour 2015 n'est pas nécessairement significatif, dans la mesure où des films produits durant cette année-là peuvent n'avoir été distribués que les années suivantes, et donc non encore intégrés dans la base au moment de notre saisie des données (octobre 2017).

L'analyse par type de films (G.2) indique une nette prédominance

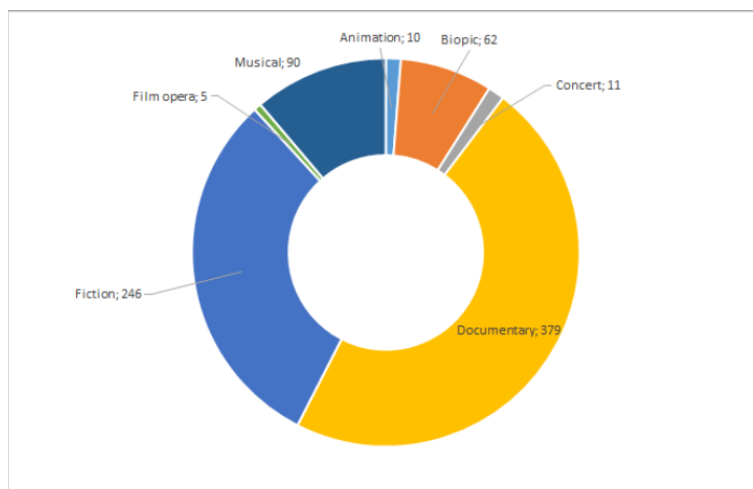
des documentaires : 379 films, soit 47,1 % des films considérés dans le corpus. La production et la distribution en salles de documentaires relatifs à la musique a augmenté à partir de 2001, probablement stimulée par le succès du film de Wim Wenders *Buena Vista Social Club* (1999), le développement des chaînes de télévision musicale et la baisse des coûts de production résultant des techniques numériques. Avec 246 unités, les films de fiction constituent la deuxième catégorie significative (30,6 %). 90 « films musicaux » et 62 *biopics* représentaient respectivement 11,2% et 7,7 % du corpus. Les films relatifs à des concerts (11) et films musicaux d'animation (10) constituent un segment très réduit, tandis que le film opéra (5) est un type de film en voie de disparition.

G.1. Nombre de films relatifs à la musique produits entre 1996 et 2015 dans l'Union européenne et ayant fait l'objet d'une distribution en salles.

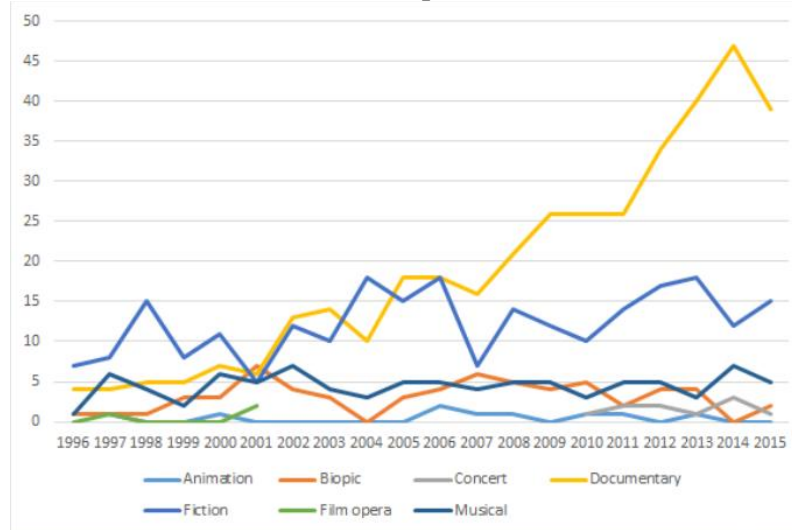


Source : Base de données LUMIERE.

G .2 Répartition par type des films relatifs à la musique produits dans l'Union européenne (1996-2015)



G.3. Nombre de films européens relatifs à la musique par type sortis en salles dans l'Union européenne (1996-2015)



2.3. Les succès des films

La liste des 10 films relatifs à la musique ayant réalisé le plus d'entrées dans l'Union européenne durant la période étudiée (T.1) est révélatrice de la diversité des succès. On y trouve trois « films musicaux » (*Evita*, *Les Misérables*, *8 Femmes*), cinq films de fiction et deux films biographiques.

T.1. Les 10 films européens relatifs à la musique ayant rencontré le plus de succès dans l'Union européenne en nombre d'entrées (1996-2015).

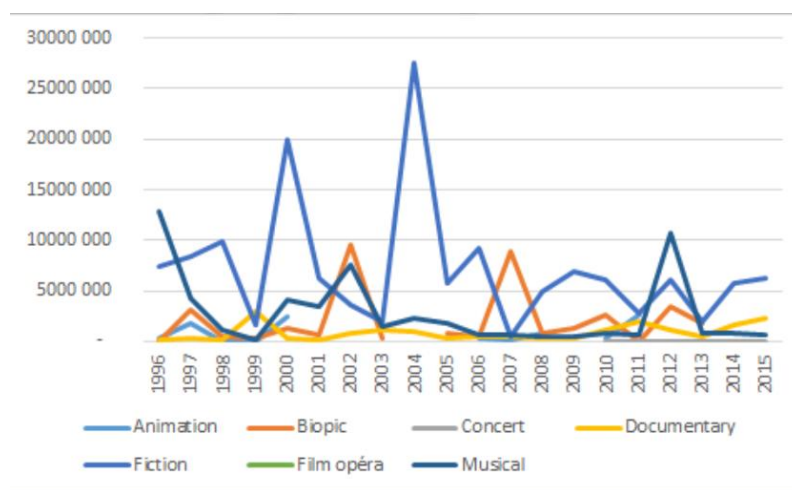
<i>Evita</i>	Musical	1996 GB[Inc] / US	Alan Parker	12 887 057
<i>Billy Elliot</i>	Fiction	2000 GB / FR	Stephen Daldry	12 434 482
<i>Les choristes</i>	Fiction	2004 FR / CH	Christophe Barratier	11 921 996
<i>Les Misérables</i>	Musical	2012 GB / US	Tom Hooper	10 254 259
<i>The Pianist</i>	Biopic	2002 FR / GB / DE / PL	Roman Polanski	8 232 129
<i>La Môme</i>	Biopic	2007 FR / CZ / GB	Olivier Dahan	7 720 804
<i>8 Femmes</i>	Musical	2002 FR	François Ozon	6 819 139
<i>Spice World</i>	Fiction	1997 GB	Bob Spiers	6 186 110
<i>La famille Bélier</i>	Fiction	2014 FR / BE	Eric Lartigau	4 545 701
<i>Podium</i>	Fiction	2004 FR / BE	Yann Moix	4 221 757

Les 803 films européens relatifs à la musique identifiés dans notre corpus représentent 4,3 % des 18 467 films produits dans l'Union européenne et distribués entre 1996 et 2015. Avec 5,4 milliards d'entrées, ils obtiennent 4,9 % des 262,3 milliards d'entrées réalisées par des films de l'Union européenne durant cette période.

Leur attractivité serait donc très légèrement supérieure à celle des autres films.

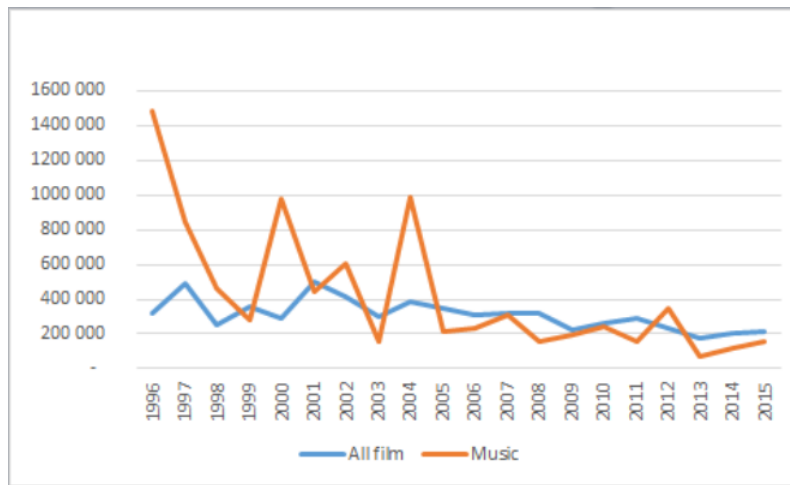
Cependant, en raison du succès de quelques films ayant obtenu un succès significatif, le nombre d'entrées moyen par film varie plus fortement pour les films relatifs à la musique que pour l'ensemble des films européens. Dans la mesure où, depuis 2005, il y a eu moins de succès significatifs (et une augmentation du nombre de films produits, les entrées moyennes pour les films relatifs à la musique tendent à diminuer (G.4). Les succès en termes de parts de marché des différents types de films n'ont rien de régulier (G.5). Les films de fiction constituent en général le type le plus populaire, mais l'on peut constater des exceptions notables : le *musical* a constitué le type le plus populaire en 1996 (*Evita*, d'Alan Parker) et en 2012 (*Les Misérables*). Il aurait pu l'être également en 2002 (grâce à *8 Femmes* de François Ozon) mais cette année-là c'est le *biopic* qui a eu les préférences du public (*Le pianiste* de Roman Polanski). De même en 2007 le succès de *La Môme* d'Olivier Dahan a assuré la prééminence du genre. Le documentaire n'a été le genre préféré qu'en 1999, avec le succès de *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders.

G.4 Nombre d'entrées en salles dans l'Union européenne réalisées par les différents types de films relatifs à la musique (1996-2015)

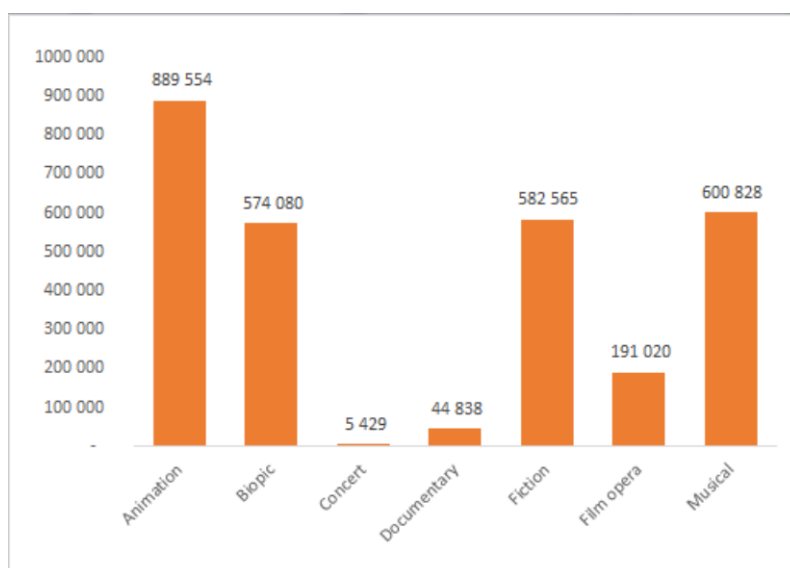


Les entrées moyennes par film sont cependant très différentes par type (G.6). Les films d'animation, les *musicals* et les films de fiction sont ceux qui obtiennent les plus hautes moyennes d'entrées, tandis que les films opéra et les documentaires musicaux et les films relatifs à des concerts obtiennent des moyennes assez faibles.

G.5. Entrées moyennes pour les films relatifs à la musique dans l'Union européenne (1996-2015)



G.6. Entrées moyennes dans l'Union européenne par type de films relatifs à la musique.(1996-2015)



Il est intéressant de constater qu'il n'y a pas de symétrie automatique entre les volumes de production par pays et le succès des films. (T.2) On peut ainsi remarquer que l'Allemagne, le Royaume Uni et la France sont trois gros producteurs de documentaires consacrés à la

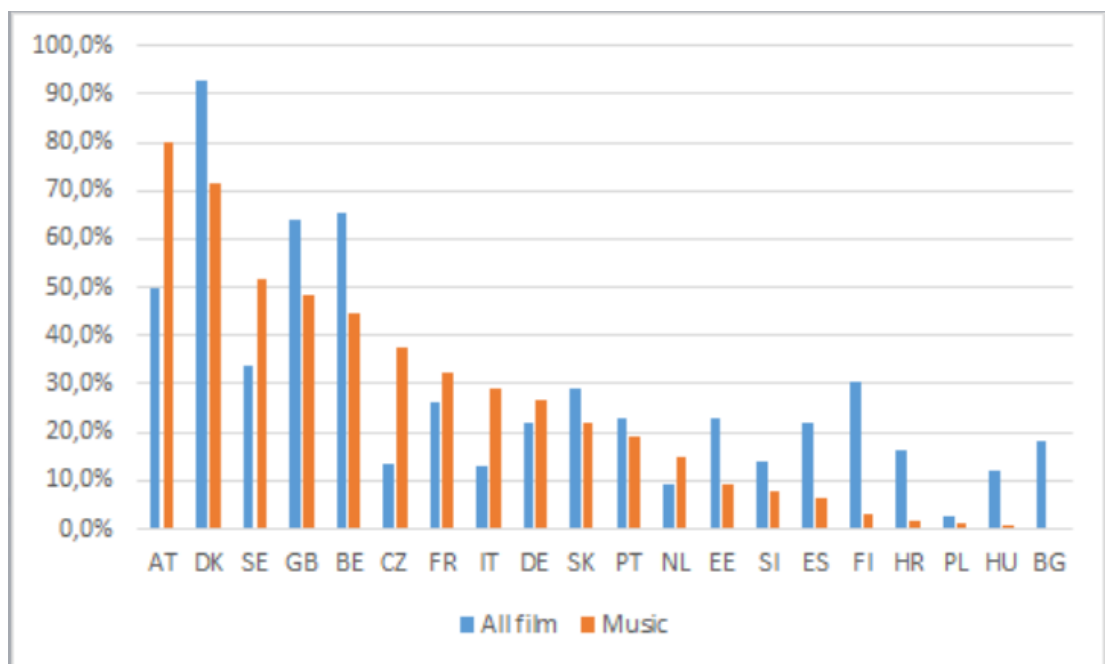
musique, mais les documentaires allemands ont deux fois plus de succès que les documentaires britanniques et huit fois plus que les documentaires français. L'Allemagne représente de fait plus du quart du marché de l'Union européenne pour les documentaires musicaux alors que la France en représente un cinquième et le Royaume Uni à peine un dixième. Des asymétries de même nature peuvent être constatées pour les autres types de films. Un traitement plus élaboré des données devrait permettre une cartographie des flux européens.

T.2. Principaux pays producteurs et principaux marchés des films européens relatifs à la musique (1996-2015)

	Principaux pays producteurs (Nombre de films)					Répartition des entrées par pays d'origine (% des entrées dans l'UE)					Principaux marchés (% des entrées)							
Documentaire	DE	65	GB	62	FR	53	DE	48,6%	GB	22,0%	FR	6,4%	DE	26,2%	FR	20,0%	GB	10,4%
Musical	FR	25	GB	15	IT	11	GB	48,8%	FR	24,4%	ES	8,5%	GB	29,9%	FR	20,9%	ES	12,9%
Biopic	GB	12	FR	12	DE	10	FR	57,4%	DE	13,6%	GB	8,8%	FR	31,5%	DE	18,1%	PL	9,9%
Fiction	FR	58	GB	49	DE	31	GB	37,8%	FR	34,5%	DE	5,8%	FR	31,6%	GB	19,6%	DE	14,7%

Le succès à l'exportation des films d'un pays donné peut se mesurer en calculant un « ratio d'exportation » (nombre d'entrées réalisées en dehors du marché national / nombre d'entrées réalisées dans l'Union européenne). Pour l'ensemble des films, ce ratio est logiquement élevé pour les films des petits pays qui bénéficient d'un accès au marché d'un grand voisin de même langue (Belgique, Autriche), pour un pays qui a réussi une opération de *branding* de films nationaux (Danemark) et pour le Royaume-Uni. Ces caractéristiques se confirment pour les films relatifs à la musique, mais l'on constate de meilleurs résultats à l'export pour les films relatifs à la musique en provenance d'Autriche, de Suède, de République tchèque, de France, d'Italie et, dans une moindre mesure d'Allemagne.

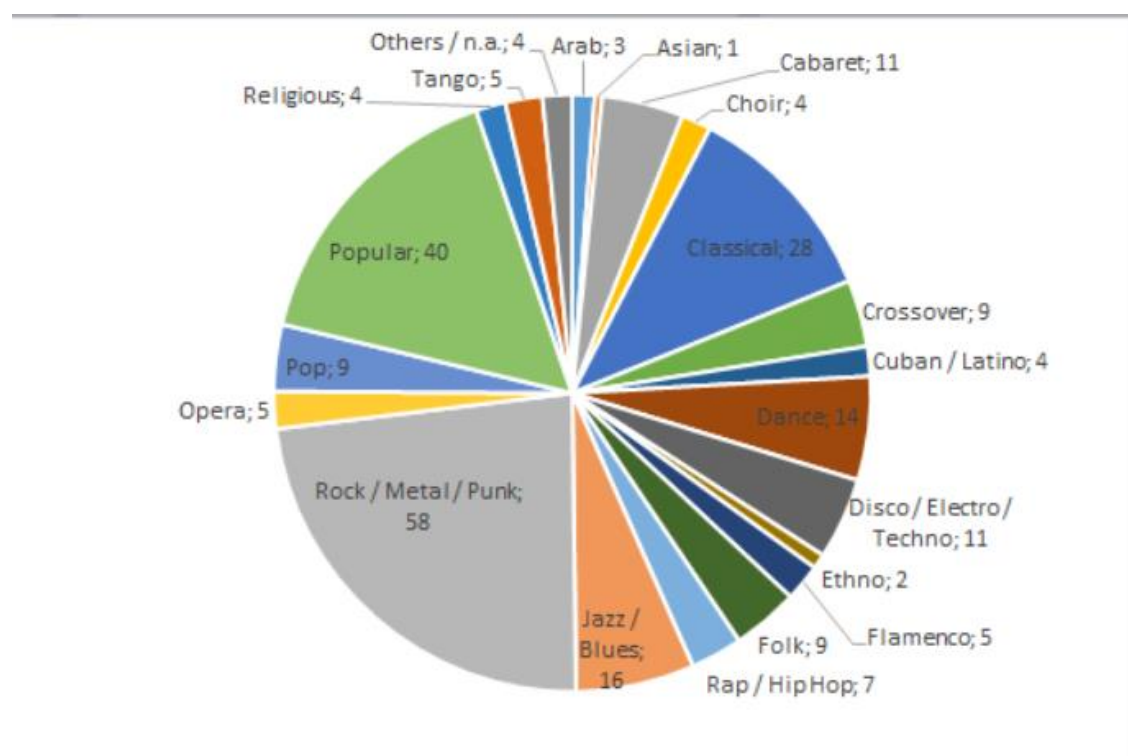
G.7. Ratio d'exportation des films européens (ensemble des films d'un pays et films relatifs à la musique d'un pays donné) (1996-2015).



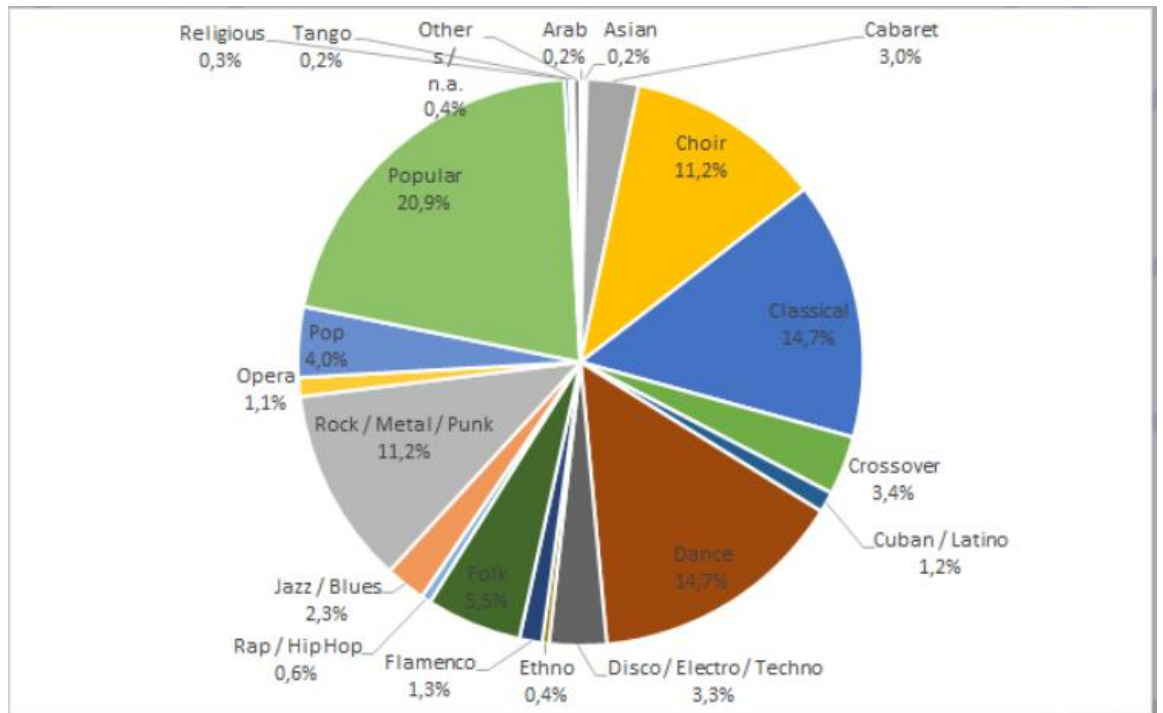
2.4. Production et succès par genre musical

Un deuxième niveau d'indexation des films par genre musical permet de constater de nouvelles asymétries entre production et succès. (G.7 et G.8)

G.7. Répartition des films de fiction relatifs à la musique par genre de musique (1996-2016)



G.8. Répartition des entrées dans l'Union européenne des films de fiction par genre musical (1996-2015)



La comparaison entre les deux graphiques permet de percevoir que la proportion des entrées pour les films de fiction centrés sur des musiciens de variété est relativement similaire à celle de leur importance dans le volume de production. Cette proportion est nettement meilleure pour les films consacrés à la musique classique et à la danse. En revanche, la part des entrées des films consacrés à

des musiciens de rock ou de jazz est inférieure à celle du nombre de films produits.

Les résultats observés ne sont cependant pas les mêmes en ce qui concerne les *biopics* et les documentaires. Pour les *biopics*, la part de succès des films relatifs à des musiciens de variété est nettement plus élevée que celle de leur volume de production. La part est relativement similaire pour les films relatifs aux musiciens classiques, mais est de nouveau inférieure pour les films relatifs à des musiciens de rock ou de jazz. En ce qui concerne les documentaires, le genre dominant dans la production est le rock/punk/metal (84 films sur 379, soit 22,7 %) mais ces films n'ont obtenu que 16,7 % des entrées pour les films de ce type. A l'inverse, avec seulement 11 films les documentaires consacrés à la musique cubaine et latino se taillent la part la plus importante des entrées, avec 19,3 % des entrées pour le type de films, qui s'expliquent essentiellement par le succès de *Buena Vista Social Club*.

3. Conclusions provisoires

Le type d'analyse que nous esquissons ici à propos des films relatifs à la musique pourrait être appliqué à des films relatifs à disciplines artistiques, notamment la peinture ou la littérature. Il est probable qu'une telle comparaison mettrait en évidence la relative préférence du public pour les sujets musicaux, en particulier dans les films de fiction et les *biopics*, préférence vraisemblablement perçue de manière plus intuitive que rationnelle par les producteurs. . Les films

relatifs à la musique bénéficient en effet de divers avantages intrinsèques : la musique est évidemment un complément immédiat à l'image ; elle constitue, selon un lieu commun qu'il conviendrait cependant de nuancer, un « langage universel ». La musique – plus que la littérature ou la peinture – s'intègre à l'univers perceptif des jeunes générations et surtout la vie – réelle ou fictive – des musiciens permet la mise en place de scénarios dont le caractère souvent conventionnel mériterait une analyse sémiotique : espoirs / débuts difficiles / efforts pour arriver à la réussite du concert déterminant / succès / et, dans quelques cas remarquables, effondrement.

Comme l'a montré Altman dans son analyse du *musical* hollywoodien, l'émergence de ce genre correspondait à la définition industrielle d'un segment de marché porteur. Une relation dynamique, évolutive, caractérisait l'évolution du marché et l'évolution des caractéristiques esthétiques des films du genre. Il est peu probable que l'on puisse identifier avec autant d'évidence un lien entre un supposé genre européen de film et le marché européen. Une analyse plus détaillée devrait en effet interroger l'existence réelle de genres européens de films relatifs à la musique. En effet, il ne paraît guère possible, même en travaillant sur un laps de temps et sur un ensemble géographique tel que l'espace européen, de dégager des régularités suffisamment fortes pour pouvoir diagnostiquer l'existence de genres aussi significatifs que la comédie musicale hollywoodienne. Au mieux pourrait-on identifier des « micro-genres » (tels que le film chanté français ou le documentaire rock).

Comme souvent en matière de cinéma européen, ce sont les films – entendons les quelques films qui ont eu un succès en salles – qui expliquent les statistiques et non les statistiques qui expliquent les films.

Références bibliographiques et corpus multimédia

Altman, Rick (1999), *Film / Genre*, London, BFI Publishing.

Altman, Rick (1992), *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press.

Ethis, Emmanuel (2005, 2009) *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin.

Forest, Claude (2010), *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Jullier, Laurent (2012), *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute.

Kanzler Martin, Newman Beaudais, Susan, Lange André (2008), *The Circulation of Co-production and Entirely National Films in Europe*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory.

Kanzler, Martin (2016), *The Circulation of films outside Europe. Key figures 2015*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory

Kanzler, Martin (ed.) (2018), *Focus – Trends of the World Film Market*, Paris-Strasbourg, Festival de Cannes / European Audiovisual Observatory

Kanzler, Martin (2014), *The Circulation of European Children Films*; Strasbourg, European Audiovisual Observatory.

Lange, André (2000), *European films on television*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory.

Lange, André (2013), "The Production and Circulation of Films from the New Member States (1996-2012)", Strasbourg, European Audiovisual Observatory.

Levy-Hartmann, Florence (2010), *Diversité des marchés cinématographiques et carrières des films. Les cas des films en salles en Europe et des vidéogrammes en France*, Thèse de doctorat, Institut de Sciences politiques.

Moine, Raphaëlle (2008), *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin.

Moine, Raphaëlle (2009), *Cinema Genre*, Wiley Online Library.

Niebling, Laura (2016): "The Category of Music Film". In: Heinze/Niebling (eds): *Populäre Musikkulturen im Film*. Wiesbaden: Springer VS. p. 29 - 45.

Sedgwick John and Pafort-Overduin Clara (2012), "Understanding Behavior Though Statistical Evidence: London and Amsterdam in the Mid-1930s", in Christie Ian (ed.) (2012), *Audiences*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Sorlin, Pierre (2015), *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck.

Talavera, Julio (2014), *Female Directors in European Films*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory.