



MANŒUVRER
RENCONTRES
DANS
SEMAINE ASYMMÉTRIQUE 2025
LA DIFFUSION

LE POLYGONE
ÉTOILÉ



FILM
FLAMME

Le Polygone étoilé, qui regroupe des artistes et cinéastes indépendants a souhaité, lors de sa Semaine asymétrique en février 2025, organiser deux sessions de rencontres-discussions consacrées spécifiquement au problème de la diffusion des films non-commerciaux. Une façon de faire le point collectivement sur un problème de fond ; s'il est toujours aussi difficile de faire des films « hors système » ou à la marge de celui-ci, il est devenu aujourd'hui presque impossible de les montrer de façon satisfaisante, hormis, parfois, lors de quelques avant-premières en festival, dont les publics sont souvent exclusivement professionnels, ou lors de projections la plupart du temps auto-organisées, sans moyens. Comment alors retrouver le contact avec le public en un moment où s'affirme la toute-puissance des plateformes et leur captation de la pensée et de la sensibilité communes ?

Dans les échanges ici retranscrits, ce qui s'est énoncé est d'abord le constat d'une situation très difficile qui cumule plusieurs facteurs : la disparition des réseaux de ciné-clubs et des lieux d'Éducation Populaire qui jouaient un rôle important dans la rencontre des œuvres avec le public ; la main-mise des gros festivals sur les films et le constat d'une normalisation visuelle dans les programmations ; l'hégémonie du cinéma commercial dans les circuits de distribution. Dans ce contexte, les tentatives de réinscrire certains films dits d'auteurs dans ce circuit semblent de faibles réponses qui laissent de côté un très grand nombre de films. Le label Art et Essai paraît plus que jamais galvaudé dans des commissions de classification des salles qui décident unilatéralement du type de film qui doit être montré dans tel ou tel territoire et où ce qui s'énonce, c'est surtout ce qu'on croit devoir montrer ou pas au public, en toute opacité d'un jugement surtout marqué par les préjugés de classe.

Comment retrouver et/ou redéfinir la relation avec le public ? C'est la première ligne de force de ces retours d'expériences et plusieurs réponses ont été apportées, chacune se faisant l'expression d'un contexte particulier. Par exemple, un film collectif créé dans le cadre politique d'un quartier autogéré en lutte se voit diffusé largement au sein d'un réseau militant international. Ou bien la création et la diffusion de films courts réalisés dans l'ambiance de fêtes populaires correspond aux attentes du public de ces fêtes mais ne fera pas l'objet de diffusion ailleurs. Plusieurs associations ou collectifs font

aussi le choix d'aller projeter des films dans des lieux qui ne sont pas spécifiquement dévolus au cinéma pour permettre la constitution éphémère ou durable d'un sentiment collectif dans des villages, bourgs, régions, etc, avec leur propre matériel et en pratiquant des séances à prix libre. Ces films sont soit produits au sein même du collectif qui les diffusent, soit ont été repérés par ladite association dans des festivals. Certains s'attachent même à faire de la projection d'un film le support d'un débat de société avec un intervenant et à intégrer l'expérience de la projection à celle plus globale d'une aventure collective conviviale telle que randonnée, repas collectif, etc. Pour d'autres encore, promouvoir des films à thèmes auprès du public est la porte d'entrée possible pour l'amener progressivement vers d'autres types de productions cinématographiques.

L'autre ligne de force qui a émergé des discussions est la réaffirmation de l'importance de la salle comme lieu du commun car elle est d'abord tout simplement cet espace que l'on invente pour « être ensemble » en l'absence de lieux collectifs dispensateurs de cette forme-là de liberté et de rencontre. Car le cinéma est de fait une expérience collective qui crée du collectif. La salle, elle, si elle permet encore parfois la continuité d'une relation cinéphile au cinéma, invente aussi progressivement d'autres formes, celles-ci allant de la relation avec le public au prix du billet et à la rémunération des cinéastes. Le prix libre est en particulier largement promu et plébiscité, s'accompagnant parfois aussi de nouvelles règles de répartition financière entre la salle et le réalisateur. Par ailleurs, l'existence de salles acceptant de projeter des films ne rentrant pas dans le champ de l'exploitation cinématographique au sens commercial du terme, est aussi précieuse pour la création (très) indépendante qu'elle est devenue rare.

Enfin, la question des festivals a été largement débattue. Il y a à la fois trop de films à voir pour celles et ceux qui sont censés les choisir et trop peu de films réellement « différents » diffusés dans les festivals, la question même du choix comme producteur de norme ayant été posée et soulignée. Ainsi, sur quelles nouvelles règles établir des festivals qui déjouent cette fabrication de la norme induite par le fait de choisir les films ? Parmi d'autres, la Semaine asymétrique du Polygone étoilé serait-elle un modèle possiblement reproductible ailleurs ? Mais aussi, comment faire accéder aux films pré-sélectionnés mais qui finalement

ne sont pas montrés, celles et ceux qui souhaiteraient les programmer, dans un contexte où les pré-sélectionneurs qui ont réalisé ce choix, se retrouvent finalement frustrés de leur travail ? On l'a redit ici plus d'une fois : comment capitaliser les expériences que nous faisons chacune et chacun en particulier, des salles, associations et festivals accueillants à notre production et en faire profiter nos collègues ? Comment être individuellement et collectivement moins démunis face aux temps rudes présents et à venir ?

De ce qui fut échangé se dégagent quelques pistes qui serviront potentiellement de base à une réflexion en cours que nous invitons celles et ceux qui le souhaitent à contribuer d'alimenter.

Film flamme

Conception et organisation des matinées

Estelle André, Clémence Arrivé Guezengar, Cyrielle Faure, Jérémy Gravayat, Pablo Hocq, Quentin Papapietro, Alix Tuliipe, Mario Valero

Merci à toutes les intervenant-es, par ordre d'apparition

Cyrielle Faure (cinéaste, monteuse / Polygone étoilé)
Clémence Arrivé Guezengar (sélectionneuse (États généraux du film documentaire (Lussas) et Cinéma du Réel) / Polygone étoilé)
Victor (pour le collectif Pirates des Lentillères)
Élisabeth Pawlowski (productrice / Baldanders)
Aurélia Barbet (cinéaste, productrice / ACID, 529 Dragons)
Pamela Varela (cinéaste / ACID)
Charlie Andriol (Videodrome 2)
Frédérique Lagny (cinéaste)
Jean-François Neplaz (cinéaste / cofondateur de Film flamme et du Polygone étoilé)
Anne-Marie Lallement (cinéaste)
Robyn Chien (cinéaste / Cinématrix)
Loïc Cloez (À bientôt j'espère)
Guilhem Brouillet (Réseau DOC Cévennes)
Jérémy Gravayat (cinéaste / L'Abominable, Polygone étoilé)
Alix Tuliipe (cinéaste, monteuse, sélectionneuse aux États généraux du film documentaire (Lussas) / Polygone étoilé)
Pablo Hocq (cinéaste / Polygone étoilé, collectif DÈTZ)
Cyril Hugonnet (À bientôt j'espère)
Marta Anatra (cinéaste / Polygone étoilé)
Claire Angelini (cinéaste / Polygone étoilé)
Perrine Lecerf (Synaps, Cinéma Voyageur)
Jean-Baptiste Fribourg (producteur / La Société des Apaches, Tangente)
Quentin Laurent (producteur / Les Films de l'œil sauvage, Tangente)
Claire Lasolle (sélectionneuse / Videodrome 2, FID)
Théo Delyannis (cinéaste / collectif La Vie plus belle)
Lo Thivolle (cinéaste / Polygone étoilé)
Quentin Papapietro (cinéaste)
Gaëlle Jones (productrice / Perspective films)
Violaine Harchin (distributrice / Les Alchimistes)
Julien Gourbeix (cinéaste / Dodeskaden)
Camille Degeye (cinéaste / La Clef)

**J1 / PREMIÈRE MATINÉE /
LUNDI 24 FÉVRIER 2025**

INTRODUCTION

CYRIELLE FAURE / CINÉASTE, MONTEUSE, POLYGONE ÉTOILÉ - MARSEILLE

Il y a quatre ans, nous avons organisé des matinées consacrées au problème de la diffusion lors d'un Week-end frénétique¹. À l'issue de la crise sanitaire, nous souhaitons mettre en discussion les schémas de diffusion imposés, le rôle des festivals et notamment la place grandissante des plateformes. Cette année, nous avons eu besoin de débattre à nouveau de ces questions, dans la mesure où le Polygone étoilé est un lieu qui traverse toute la chaîne du cinéma, de la fabrication à la diffusion et parce que le collectif qui l'anime évolue, à l'image peut-être de nos métiers qui nous amènent à cumuler les casquettes. À l'origine essentiellement composé de cinéastes et d'artistes, il intègre désormais des personnes qui sont également programmatrices, technicien·nes, comédien·nes, ce qui nous amène à réfléchir à la diffusion à travers de nouveaux angles et des problématiques différentes.

Ici nous accueillons des cinéastes pour terminer leurs films ou les projeter en cours de travail. Nous constatons qu'une grande partie des films qui se fabriquent dans ces murs peinent à être montrés, malgré la multiplication des festivals, malgré les plateformes et tous les espaces censés aider et accompagner la circulation des œuvres. Il devient de plus en plus difficile de montrer des films et de leur assurer une vie. Peut-être cela nous amène-t-il à nous poser la question : quelle est la vie idéale d'un film ? Les films qui se fabriquent ici s'inscrivent dans une économie qui n'est pas celle de l'industrie ou alors à la marge de celle-ci. En tout cas, les questions de diffusion que nous nous posons se font à l'intérieur de ce cadre économique-là. Et à partir de notre expérience de la Semaine asymétrique elle-même et de son organisation.

¹ Le Week-end frénétique est une forme courte de la Semaine asymétrique. Créée en 2004, une Semaine asymétrique n'est pas un festival mais une rencontre de cinéastes en public – sans sélection, avec un temps essentiel donné à la parole critique. Ainsi, les cinéastes ne viennent pas simplement pour présenter leur film mais pour s'engager dans cette intense semaine de débat et de pensée commune.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR / SÉLECTIONNEUSE AU CINÉMA DU RÉEL ET AUX ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE À LUSSAS / POLYGONE ÉTOILÉ - MARSEILLE

Le principe fondateur de la Semaine asymétrique, c'est la non-sélection. On montre les films tels qu'ils nous arrivent et sans les voir avant que la semaine ne démarre. Les cinéastes qui ont envie de venir ici montrer leur film nous écrivent et on leur dit : "Oui, venez, la seule condition, c'est d'être là pour le présenter et de rester en discuter."

Mais depuis quelques temps, nous sommes malheureusement contraint·es d'opérer des gestes de sélection. Je ne sais pas si ce sont les mots exacts, mais en tout cas, il y a "trop" de demandes. On atteint une limite, qui est celle du temps imparti à chaque film parce que notre engagement c'est d'avoir aussi le temps de discuter des films avec le ou la cinéaste et le public. On ne peut donc plus tout montrer. Nous devons faire attendre les films et à partir de là, nous avons mis en place des systèmes de priorités, de sélection donc, dont nous débattons sans cesse parce que cela nous pose des problèmes.

CYRIELLE FAURE – Nous allons d'abord questionner le fonctionnement des festivals. Il en existe de plus en plus, mais alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que cette multiplicité amène une plus grande diversité, nous constatons une normalisation des films montrés. Par ailleurs, les circuits établis, classiques, parfois institutionnels de diffusion ne permettent pas une grande circulation d'œuvres, ce qui est aussi à interroger. Enfin, comment faire face à ces changements d'échelle dans la diffusion ?

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – Nous avons donc un constat de départ commun : beaucoup de films ne sont pas vus. À partir de là, peut-on se demander collectivement, c'est-à-dire chacun·e depuis nos lieux d'expérience, quels problèmes cela nous pose, qu'est-ce qu'on en fait, quelles sont nos limites dans nos pratiques et au sein des structures où nous travaillons ? Mais aussi, quelles sont nos failles et nos frustrations ?

1/ FABRIQUER AUTREMENT, DIFFUSER AUTREMENT : SORTIR DES CIRCUITS CLASSIQUES

CYRIELLE FAURE – On aimerait commencer avec une première question pour Victor, membre du collectif Pirates des Lentillères. Est-ce que tu peux nous parler de votre geste de création et comment il s'est poursuivi dans la diffusion ?

VICTOR / POUR LE COLLECTIF PIRATES DES LENTILLÈRES

Pour commencer, précisons un peu ce qu'on a fait. Je vis au Quartier Libre des Lentillères, une sorte de zad en ville. C'est un lieu squatté, une terre agricole menacée par un projet immobilier. Au sein de ce lieu où j'habite depuis six ans, on a réalisé *Une île et une nuit*, un long métrage de fiction collectif tourné en 16mm, pendant deux ans, entre 2021 et 2023. On raconte par l'imaginaire et par la fiction notre réel, où tout un chacun, chacune, a participé. On a compté environ 300 participant·es, en incluant les chiens et les bébés. Toutes les étapes du film étaient ouvertes à participation en tentant une forme d'horizontalité et de partage des tâches beaucoup plus fluides qu'habituellement dans la fabrication de film. Il y avait une volonté de transmission et de partage des savoir-faire comme tout ce qu'on fait dans ce lieu, évidemment, au quotidien, dans tous les domaines, que ce soit le maraîchage, la construction de cabanes, la vie collective, l'autogestion.

Ce film parle de ce qu'on vit sur place. Il raconte comment les gens sont arrivés dans ce lieu et pour quelles raisons ils y sont arrivés. On transforme un peu tout ça par l'imaginaire, par la poésie, par les idées de chacun·e, mais le film reste très ancré dans le réel. Il y a aussi des incursions documentaires, parce qu'il y a des choses qui ont été filmées à la volée. On était en permanence dans la fabrication du film, qui s'est fait étape par étape et sans scénario. Un travail au long cours, au jour le jour presque, et avec des équipes différentes. On a signé collectivement Les Pirates des Lentillères, mais ce n'est pas un collectif formalisé.

Au départ, on n'avait pas du tout imaginé la diffusion du film. On a juste lancé un projet de film et il se trouve qu'au bout d'un certain temps, on a commencé à se dire : on pourrait peut-être le montrer. Main-

tenant, c'est devenu une sorte de porte-étendard des Lentillères. Cette volonté de diffusion, c'est aussi une manière de défendre les Lentillères, un lieu en lutte, toujours menacé. Que toutes sortes de personnes puissent entendre parler de ce lieu qui est vraiment unique. Et puis, avec une dimension non-marchande, évidemment. On vit en squat, on n'est pas du tout payé pour ce qu'on fait. Personne n'est rétribué ni pour la fabrication du film, ni pour sa diffusion, évidemment. On fait ça par jeu, par amour du lieu et par envie de partager ces idées et ces manières de faire. On est partis sur les routes, aujourd'hui, on est à 257 projections en un an et demi. Le film a été projeté environ une fois tous les deux jours et demi. En France surtout mais aussi dans le reste du monde. On est content-es parce que le film a permis de rencontrer toutes sortes de gens, de créer des liens avec des lieux plus ou moins similaires au nôtre, avec des sensibilités communes et des envies de constituer une sorte de famille. Une famille qui soit la plus grande possible, et puis qu'on la fasse cette révolution, toustes ensemble !

ÉLISABETH PAWLOWSKI / PRODUCTRICE À BALDANDERS FILMS - MARSEILLE

Comment avez-vous réussi à tisser ce lien avec l'ensemble des structures pour arriver à 257 projections ?

VICTOR – C'était un travail au long cours. Quand on a commencé le film, on ne savait pas que ça allait donner un long métrage d'1h40. On a commencé par montrer le film à Dijon puis dans les alentours. Comme on est un lieu militant, il était logique pour nous d'aller le montrer dans d'autres lieux militants, dans des événements et des festivals militants, c'était le premier cercle de projections. Et puis après, il y a tous les autres lieux : les lieux associatifs, les lieux autogérés, squats, cafés associatifs, les lieux collectifs. On l'a montré au Polygone étoilé, évidemment. Les projections sont aussi suscitées par des amitiés, nos liens avec des gens. Parfois des écoles, des fermes, des hangars, des chapiteaux, des salles des fêtes, des refuges de montagne, des colocs... Nous avons notre matériel, ce qui simplifie beaucoup les choses. On était une sorte de cinéma itinérant. On n'a pas fait ça en une fois mais par périodes d'un mois, deux mois, trois mois, en partant sur les routes. On est une cinquantaine à avoir accompagné le film en se relayant, dont les gens qui l'ont montré au cours de voyages qu'ils ont fait. C'est pour ça que le film a pu être projeté jusqu'en Amérique, parce qu'il y a des personnes chez nous qui

viennent d'autres pays et y ont amené une copie numérique du film. Il est parfois projeté en pellicule, mais il existe aussi des copies numériques. Chaque projection est accompagnée de quelqu'un-e du collectif pour en parler, pour contextualiser et puis créer des liens. Il y a aussi des cinémas : le film a eu trois semaines de séances quotidiennes dans le cinéma d'art et essai de Dijon, l'Eldorado² et une vingtaine de projections dans d'autres cinémas. Toutes les projections du film sont à prix libre ou gratuites, y compris en salles de cinéma ou en festivals, c'est important de le préciser.

CYRIELLE FAURE – Ça pose la question de l'économie du prix libre, mais peut-être qu'on pourra y revenir. En termes de chiffres, de coûts, de recettes, c'est un film non commercial, mais il y a tout de même une économie...

VICTOR – Pour la fabrication et la diffusion du film, on a eu 20 000 € d'une fondation privée qui s'appelle *Un monde par tous*, qui parfois finance des films, mais qui aide surtout d'autres types de projets militants de gauche. Recevoir cette somme était inattendu parce que jusqu'à ce qu'on reçoive l'aide, on finançait le film avec nos RSA respectifs. Et puis, c'est en pellicule, donc ça coûte un peu de sous. On a commencé le développement à l'Abominable³, donc à moindre coût puisqu'on fait soi-même. Mais quand le lieu a fermé pour plusieurs années de démenagement, on a dû se tourner vers un labo commercial, beaucoup plus cher. Mais quand on a eu la thune, on a pu tout rembourser ! Et finir le film. En gros, le film a coûté environ 10 000 € en production et 10 000 € en achat de matériel pour la tournée : véhicule et matériel de projection. Ensuite, ça a été juste un roulement avec les tournées, avec ce qu'on

² Où il est désormais projeté une fois par mois depuis janvier 2025 et pour une durée indéterminée.

³ L'Abominable est un laboratoire cinématographique partagé. Depuis 1996, il met à disposition de cinéastes et de plasticiens les outils qui permettent de travailler les supports du cinéma argentique : super-8, 16 mm et 35 mm. Un cinéaste peut y développer ses originaux, réaliser des trucages et des changements de format, faire du montage, travailler le son ou tirer des copies >> <https://www.editionscommune.org/2021/03/digital-e-l-argentique-a-l-heure-du-numerique.html>

rentrait comme prix libre qui nous permettait de payer la route et un peu de nourriture. Souvent, on est accueillis donc nourris et logés. Ça arrive qu'on doive quand même payer, mais quand on fait en général une projection par jour, on n'a quasiment jamais besoin de payer quoi que ce soit. J'ai calculé la moyenne de ce qu'on a touché comme prix libre par séance, cela représente 113 €. Il y a aussi eu des droits de diffusion pour des projections dans des lieux un peu plus institutionnels. On a projeté dans des écoles d'art et là, on n'a pas hésité à leur demander de l'argent. On a un site internet avec la carte de la tournée du film*, avec tous les lieux où on est allé et leurs liens internet. C'est comme une base de données pour aller chercher des lieux...

* <https://piratesdeslentilles.net/>

2 / L'ACID : CONSTRUIRE UN RÉSEAU POUR INTÉGRER LES CIRCUITS OFFICIELS

CYRIELLE FAURE – Maintenant, on vous propose d'aller d'un autre côté du spectre avec l'ACID. Là, ce sont donc des cinéastes qui prennent en charge la diffusion des films, mais dans des réseaux de salles existants – dans le réseau commercial pour le coup.

AURÉLIA BARBET / CINÉASTE, MEMBRE DE L'ACID, PRODUCTRICE À 529 DRAGONS - MARSEILLE

Je rappelle ce qu'est l'ACID pour celles et ceux qui ne connaissent pas. C'est une association de cinéastes qui existe depuis 32 ans maintenant et dont le conseil d'administration est constitué de cinéastes. Il y a une programmation cannoise chaque année de 9 films, 6 films français, 3 films étrangers. Ces films-là sont soutenus au moment de leur sortie par les cinéastes qui ont choisi de défendre ces films, parce que l'ACID repose sur ce principe-là : des cinéastes soutiennent des films d'autres cinéastes. C'est une espèce de chaîne solidaire qui marche bien. Ça ne se substitue pas au distributeur, c'est-à-dire qu'on intervient à la quatrième semaine de sortie d'un film pour gérer sa diffusion en salle. En dehors de ces 9 films de programmation cannoise, toute l'année, 6 ou 7 fois par an, les cinéastes se réunissent pour voir des films aux Ateliers Varan à Paris et maintenant au Polygone étoilé à Marseille. Il faut que ces films soient distribués, mais en sortie sur moins de 40 copies. En moyenne, on voit 4 films dans la journée, on en discute après autour d'un apéro le soir et on se positionne sur un soutien du film ou pas. Soutenir un film à l'ACID, ça veut dire rencontrer l'équipe des réalisateurs et réalisatrices, producteurs, productrices et distributrices, écrire sur le film et s'engager à l'accompagner lors de projections.

PAMELA VARELA / CINÉASTE, MEMBRE DE L'ACID - PARIS

Pour la sélection cannoise, l'année dernière, 550 films ont été envoyés. Pour 9 films sélectionnés, 8 d'entre eux n'avaient pas de distributeurs. La spécificité de la sélection cannoise, c'est d'accueillir des films sans distributeur. Cannes nous permet de trouver des distributeurs beau-

coup plus facilement. Malgré leur sélection cannoise, 2 films n'en ont pas trouvé. Ce qui signifie qu'ils sont restés sur le carreau et à ce jour n'ont pas pu être montrés. Ayant fait partie des programmeurs de cette sélection cannoise, j'ai vu à peu près 250 films et j'ai été très étonnée de ne pas voir beaucoup de diversité dans les films français qui se présentaient à cette sélection – les films étaient même extrêmement formatés. On se rend compte très vite, dès les premières quinze minutes de visionnage en général, que les films ont eu des aides à l'écriture, ou sont passés par certains laboratoires d'écriture. Ça en dit beaucoup sur la production, c'est quand même assez inquiétant, en fait, sur la liberté des cinéastes.

ELISABETH PAWSLOWSKI. – Vous parlez de formatage : est-ce que c'est quelque chose que vous voyez plus sur la fiction ? Comment travaillez-vous sur le documentaire ?

AURÉLIA BARBET – On programme beaucoup de films documentaires. J'ai fait 3 ans de programmation cannoise et pour répondre à ta question, c'est plutôt la fiction qui est très, très, très formatée. On rame un peu chaque année pour faire une programmation où il faut de la fiction française. Souvent il y a 3 documentaires parmi les 6 films français parce qu'ils sont nettement plus forts. Je voudrais ajouter quelque chose par rapport à cette histoire qui nous rassemble aujourd'hui. Ce que j'ai pu observer, qui est à l'œuvre à l'ACID, c'est qu'il y a sept, huit ans, on intervenait au bout de la quatrième semaine de sortie et là, maintenant, ça se réduit, on intervient en troisième, voire parfois en deuxième semaine, tant la vie des films en salles s'est durcie et raccourcie. Il y a, même avec les salles partenaires depuis longtemps, moins de temps d'exposition des films (dans la typologie de films défendus par l'ACID, petit nombre de copies, etc.) Il y a 450 salles partenaires à peu près. On intervient vraiment dans 250 villes sur tout le territoire français, pour prolonger la vie des films en dehors des grandes villes. Or, maintenant, les films qu'on soutient sont souvent absents des grandes villes. Ils ne sont pas à Lille, pas à Bordeaux, etc. Et cette tendance s'est vraiment dessinée, disons, ces 10 dernières années. Il y a un vrai durcissement de la situation.

PAMELA VARELA – Juste pour compléter, avec la réforme de l'Art et Essai, les films ACID sont considérés comme des films de recherche. Qu'est-ce

que ça veut dire ? Ça veut dire que pour les exploitants, dans leur demande de subvention auprès du CNC, ce sont des points supplémentaires, donc une augmentation sensible de leur subvention. Beaucoup de petites salles font l'effort tout au long de l'année d'organiser des séances avec des films classés Art et Essai (recherche, patrimoine...). Ils font un travail de fond auprès de leurs publics et c'est normal qu'ils puissent être encouragés. Par contre, on se rend compte que dans les grandes villes, les métropoles, certaines salles qui diffusent nos films, pas seulement ceux de l'ACID mais des films de recherche en général, vont les diffuser par exemple le matin, à la séance de 10h00. C'est-à-dire que les films Art et Essai apparaissent dans les grilles de programmation, mais souvent à des horaires difficiles, et pas forcément couplés avec des rencontres. On sait très bien qu'un film de recherche à 10h00 n'a aucune chance de faire beaucoup d'entrées. Les films sont montrés en multidiffusion dans la plupart des cas, c'est-à-dire qu'ils n'occupent que quelques séances par semaine, il faut prêter attention à ce que ces séances ne soient pas toutes des séances condamnées d'avance. Il faut être très vigilant sur ces programmations faites souvent dans le seul but d'augmenter les subventions. Le travail de l'ACID est aussi un travail de veille et militant. On participe à ces commissions Art et Essai pour avoir un peu l'œil sur ces programmations, ces façons de détourner la diffusion de nos films et de pointer les dysfonctionnements.

CHARLIE ANDRIOL / VIDEODROME 2 - MARSEILLE

Est-ce que ça ne concerne que le long métrage ? J'ai plutôt l'impression que concernant le formatage, la question de la longueur, de la durée du film, ça complique souvent les choses pour la diffusion. Alors que la liberté, ou en tout cas le non-formatage, on les voit plus souvent dans des formes plus courtes.

AURÉLIA BARBET – Oui, des longs métrages, hélas. Parce que c'est une sortie salle, donc pour des films de plus d'une heure.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – J'entends les chiffres de l'ACID qui ont fait réagir et je vais mettre ma casquette de programmatrice pour le festival *Cinéma du réel* : cette année on a reçu 2300 films suite à l'appel à films. On en montre 34 en compétition et une vingtaine dans les autres sélections et séances spéciales. Ce sont des chiffres qu'il faut dire. Il faudrait

être transparent là-dessus, c'est aussi ça qui crée ces sentiments de frustration. Ce n'est pas juste qu'on a envie d'en montrer peu parce qu'on n'aime pas ce qu'on visionne, c'est parce qu'on n'a pas la place d'en montrer plus.

FRÉDÉRIQUE LAGNY / CINÉASTE - MARSEILLE, PARIS

Là se pose la question de savoir pourquoi les festivals laissent les inscriptions ouvertes à hauteur de 2300 films et sans même annoncer leur thématique, ce qui permettrait éventuellement aux cinéastes de connaître l'orientation générale et de ne pas présenter certains films à certains endroits. Ma question s'adresse à l'ACID : à quel moment avez-vous réussi à vous rapprocher de Cannes et comment l'industrie perçoit-elle cet appendice ?

PAMELA VARELA – C'est une question qui se pose toujours à l'association : pourquoi êtes-vous à Cannes ? Pourquoi y allez-vous ? Les premiers cinéastes, il y a 32 ans, avaient leurs bobines dans les bagnoles, ils descendaient à Cannes et ils allaient dans les cinémas montrer leurs films parce qu'ils savaient qu'en fait, à Cannes, il y a toute l'industrie. Il y a des gens qui sont susceptibles d'acheter des films. Il y a les exploitants qui peuvent voir nos films de façon concentrée. Comment ça se passe à Cannes ? La sélection est montrée et les séances sont ouvertes au public. Mais l'idée, c'est qu'aux Arcades, ce sont les exploitants qui sont invités. Donc, le public, a priori, est essentiellement constitué de ces exploitants susceptibles de montrer les films ensuite dans leurs salles. Et l'équipe de l'ACID essaie de les convaincre de ne pas oublier ces films quand ils auront un distributeur...

3/ FORMATAGE ET INDIVIDUALISATION : DISPARITION DES RÉSEAUX ET DES FÉDÉRATIONS DE CINÉ-CLUBS

JEAN-FRANÇOIS NEPLAZ / CINÉASTE, FONDATEUR DE FILM FLAMME ET DU POLYGONE ÉTOILÉ

Je vais simplifier en disant que l'ACID, c'est le résultat d'une lutte. C'est un petit "coin" et il est absolument suicidaire de penser qu'en se précipitant tous à l'ACID, on va trouver des débouchés pour tous les films.

Aujourd'hui, je considère qu'en tant que festivals, cinéastes, productions ou réseaux de salles, nous ne faisons pas notre travail, en tout cas nous ne faisons pas bien notre travail. Et les cinéastes en sont les premiers responsables. Ce formatage dont vous parlez, vous êtes généreuses de ne le voir arriver qu'il y a 15 ans ou 20 ans. Il date des années 80. Il date de l'arrivée de l'argent dans le système, dans la politique culturelle. C'est paradoxal parce que les partis de gauche ont réclamé des budgets, ils les ont eus. Et quand ils les ont eus, on a vu immédiatement la disparition des réseaux de ciné-clubs. On a vu la disparition de ce que tu décrivais tout à l'heure, des réseaux militants. On a vu la disparition des engagements. On a vu le commerce envahir la totalité du champ cinématographique. Vous avez souligné le lien du formatage qui commence à l'écriture. On a vu l'invasion de l'écriture dans la préparation des films jusqu'au documentaire grâce à Arte. Je peux même nommer Thierry Garrel, qui en est l'apôtre et qui était invité à Lussas pour raconter comment on fait ce formatage à partir du texte, du cinéma de papier. Donc, il ne faudrait pas qu'on se vaccine contre les cas de conscience. On doit avoir des cas de conscience sur ce qui s'est passé et ne pas se satisfaire d'un mécanisme, même vertueux. Mais même ce mécanisme vertueux, il y aurait eu à dire, s'il n'y avait pas eu une subversion de ce qu'il était devenu. Après, on fait ce qu'on peut à l'intérieur. Mais il y a bien d'autres endroits à investir.

ANNE-MARIE LALLEMENT / CINÉASTE - PARIS

Est-ce qu'on essaie de gagner sa vie en faisant des films ? Est-ce qu'on fait des films comme passe-temps ? Est-ce qu'on fait des films en ayant l'impression de faire de l'art ? Je crois que chaque démarche de cinéaste est différente. Maintenant, commencer cette espèce de chemin insup-

portable à travers le CNC, les dizaines de commissions... Je ne sais pas, moi, j'aimerais beaucoup que vous, jeunes cinéastes, me disiez quelle intention vous avez quand vous faites un film aujourd'hui? Parce que c'est une question qui se pose à tout un chacun. Comment comptez-vous montrer vos films?

ROBYN CHIEN / CINÉASTE, CLUB CINÉMATRIK - MARSEILLE

Je montre un film ici durant cette Semaine asymétrique, qui s'appelle *Eva et le Merkaba*. Je précise que j'ai réalisé ce film avec une aide individuelle à la création de 6000 € et mon RSA. Du coup, j'ai mis quatre ans à le faire et j'ai eu deux diffusions pour l'instant, à Marseille où je vis : une au Videodrome et une ici. Je me suis dit que pour diffuser mon film et que les gens le voient, il fallait qu'il passe en festival. J'ai fait un tableau Excel pour noter tout ça et j'ai dépensé 700 €. Alors que le RSA, c'est 500 €. Sachant que 6000 € après, j'ai pris un taf alimentaire pour compléter et payer la monteuse. Peut-être que c'est ça qui a tué le cinéma, je ne sais pas, mais je pense qu'on peut peut-être s'inquiéter de ces coupes budgétaires aussi. Le SNAP-CGT, mais aussi d'autres syndicats camarades comme le STAS, CNT, SO, militent pour une proposition de loi qui s'appelle la continuité de revenus pour les artistes-auteurs. Parce que souvent, on est intermittent et artiste-auteur. Moi, je ne suis qu'artiste-auteur. Le revenu moyen des artistes-auteurs est de 5000 € par an. 5000 € par an, c'est avec ça qu'on vit. Et la continuité de revenus, c'est une proposition d'intermittence pour les artistes-auteurs. Déjà, ça nous sortirait d'une précarité extrême, et ne pas chercher tous les mois comment tu vas payer ton loyer – et ça permettrait d'avoir des idées de films non formatés peut-être.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – On vient de discuter longtemps de la façon de rentrer dans ces circuits très officiels ou officialisés que sont les festivals et les salles. Mais Victor, qui a démarré la discussion ce matin, nous a parlé aussi d'autre chose. Changer d'échelle, ça peut être, par exemple, une des solutions possibles. Est-ce que Loïc et Cyril, vous pourriez nous parler de votre travail avec *À bientôt j'espère*?

4 / SORTIR DE L'OFFICIEL, SORTIR DES SALLES : QUE LES FILMS VIENNENT AUX PUBLICS PLUTÔT QUE L'INVERSE

LOÏC CLOEZ / À BIENTÔT, J'ESPÈRE - GRENOBLE

L'association ne produit pas de films. On ne réalise pas de films, on n'en labellise pas et on n'en prime pas. On les montre. On programme des films à Grenoble et en Isère majoritairement. Puisque vous nous avez demandé quel était le point de départ, je vais commencer par le premier, il y a 13 ans, au moment où on a décidé de monter cette association. Ça faisait déjà longtemps, pour des raisons diverses, qu'on allait en festival, qu'on voyait des films et dans nos discussions, on voyait bien à quel point ces films nous bouleversaient. On était pris. Après les projections, au bar des festivals, on se lançait dans des grandes discussions qu'on arrivait rarement à trouver ailleurs avec nos ami-es. On arrivait à les décortiquer, à dire ce qu'ils avaient bougé en nous. Et puis, régulièrement, on se disait : "Ça serait génial de montrer ce film-là, à tel endroit" ou "J'aimerais bien qu'une telle voit le film"... Et puis, un jour, on s'est dit qu'il fallait qu'on s'en empare, de ces films, et qu'on les montre justement dans ces endroits, qu'on retienne cette idée, cette intuition-là. Et on a monté l'association avec l'idée qu'on allait tenter de partager un film, avec l'idée que le lieu où on va le montrer n'est jamais neutre et qu'il va entrer en résonance avec lui.

Et puis il y a un deuxième point de départ. Pour que chaque séance ait lieu, il faut une rencontre. Et l'idée a été de se dire qu'on n'allait pas aller dans des salles de cinéma, mais plutôt transformer des lieux en amenant notre matériel et en trouvant les personnes qui allaient nous permettre de choisir le bon film au bon endroit. Du coup, ça voulait dire s'arracher au flux des sorties en salles. Peut-être retenir des films, les montrer soit avant leur sortie, soit longtemps après. Et avec l'idée que nous, si on peut faire un boulot de médiation, il ne tient pas à grand-chose. Il va tenir, peut-être, à la fabrique d'objets comme les programmes et pour ça on va trouver des relais locaux. Ces contacts avec les personnes qui nous accueillent et qui ont une raison de le faire, proviennent soit d'une rencontre provoquée au préalable, soit d'un lieu ayant une histoire avec laquelle des films peuvent venir résonner. En gros, on fait à peu près 120 séances par an. Parfois, on investit un lieu pendant 10 jours,

parfois seulement pour une soirée. Ça représente à peu près 70 films différents. En tout cas, il y a cette tentative-là de multiplier les raisons d'être quelque part et de créer des tas de raisons pour venir voir un film. On organise des projections suivies de banquets. On accueille 18 personnes lors de ces séances. On a fait faire une grande table pour 18. C'est une petite séance, 18, mais c'est une grande tablée. Et après une heure et demie de film, on a une heure et demie de repas. Autour de ce repas, une discussion s'invente. Et ces films-là, c'est parce qu'on va les multiplier dans la même semaine et les montrer trois, quatre, cinq fois, qu'en fait, à la fin, on arrive à une centaine de personnes qui les ont vus. Il y a aussi des cabarets de cinéma où là, c'est l'idée de trouver une manière de montrer des films courts sans que ce soit des mises en bouche, mais plutôt de l'assumer jusqu'au bout. Et après, on a tenté des choses au fur et à mesure des avancées... On a tenté des parcours de cinéma pour 40 à 100 personnes. En se demandant : est-ce qu'on ne pourrait pas imaginer une programmation où l'ensemble du groupe ferait un parcours commun ? Et on fait comme ça des parcours de cinéma autour de sujets variés. Cette idée, on l'a amorcée d'abord dans des refuges en haute montagne. On avait 3h30 de marche et le principe était d'arriver pour midi, parce qu'à 14h00, on s'embarquait jusqu'à minuit dans une séance, une écoute sonore, un autre film. Et le soir, à 19h00, on avait une rencontre avec un·e invité·e, par exemple un grand témoin. L'invité·e, c'est peut-être un·e anthropologue qui explore un sujet de recherche depuis des années et qui vient éclairer les films vus avant. Et en fait, les participant·es se sentent complètement concerné·es parce qu'on partage un corpus commun, celui des films qu'on a vus ensemble.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – Où trouvez-vous les films que vous montrez ? En festival, en voyant des choses dont on vous a parlé ? Des films qu'on vous envoie, est-ce qu'on vous écrit, les cinéastes vous contactent ?

LOÏC CLOEZ – Oui, c'est un mélange. On va en festival, on se fait aussi des visionnages en ligne depuis chez nous pour les films qu'on a ratés, ou on se fait envoyer par les festivals des copies de visionnage. Et maintenant, oui, on nous écrit de plus en plus directement.

5 / SE FÉDÉRER, RÉINVENTER DES MODÈLES ET MUTUALISER : RÉSEAUX RÉGIONAUX ET REDISTRIBUTION DES PRIVILÈGES DES FESTIVALS LES PLUS SUBVENTIONNÉS

GUILHEM BROUILLET / COORDINATEUR RÉSEAU DOC CÉVENNES - LASALLE

On va se compléter alors je préfère enchaîner, avec peut-être un tout petit aparté sur l'édition précédente de notre festival. On avait fait une affiche un peu "provoc" avec une nageuse qui avait la tête dans l'eau en faisant le signe OK, mais il y avait des vagues qui semblaient la noyer. Ces vagues, c'était du texte sur l'État et les collectivités qui se désengagent de la culture. Ça nous a attiré les "amitiés" de certains de nos financeurs publics, mais au moins, ça les a un peu secoués. C'était le but. Ça a aussi secoué notre public qui, finalement, a été au rendez-vous et sans lequel il n'y aurait pas de festival en 2025, puisqu'on a fait un *crowdfunding* qui a rapporté pas loin de 15 000 €. Le festival a 24 ans, il est très implanté dans la région et il est non compétitif. Et ça, pour nous, c'est important dans l'esprit d'un festival.

Pour revenir au réseau DOC Cévennes : il a été créé en 2017 mais a réellement débuté son activité de manière régulière en 2018. Ça tombait bien parce qu'un organisme est né la même année : la Cinémathèque du Documentaire, qui nous a été d'un grand secours au démarrage. Les Cévennes, c'est un territoire éclaté avec plein de petites vallées. Les gens font leur programmation culturelle dans leur vallée, mais on ignore tout de la vallée d'à côté, et encore moins de la vallée d'après et ainsi de suite. Avec le réseau, on a réussi à fédérer des forces qui travaillaient chacune dans leur coin.

L'idée de départ, c'était de dire que pour que le réseau existe et pour que les gens travaillent en synergie, il fallait qu'ils aient envie d'une chose ensemble. On ne va pas fédérer tout le monde à chaque fois, donc on fédère à quelques-uns, à deux, trois, quatre, cinq. Ça nous permet d'organiser des mini-tournées de 3, peut-être 4 séances. Du coup, ce qui était inabordable pour une séance isolée au fin fond des Cévennes dans un village de 500 habitants devient possible. C'est ainsi qu'on s'est permis d'inviter une réalisatrice québécoise l'an dernier. Elle est venue faire une tournée dans les Cévennes hors festival, juste parce qu'on avait 5 séances-

programmées. Divisé par 5 programmations, le prix du billet d'avion devenait accessible. C'est vraiment comme ça qu'on construit notre programmation. Ça vient d'en bas, ce n'est pas nous qui décidons seuls. Ce sont les gens du terrain qui se retrouvent en petit groupe pour réfléchir à ce qu'ils voudraient faire ensemble. Je pense que cette envie de faire ensemble, c'est le moteur de tout. Jean-François disait tout à l'heure : les années 80 ont eu un défaut, c'est qu'il y a eu d'un coup plein d'argent. L'argent roulait dans un mécanisme qui a finalement emprisonné des acteurs qui au départ pourtant étaient libres. Je pense que cette liberté, elle vient de ne pas institutionnaliser trop les choses. Les gens font comme ils ont envie, ils s'agrègent ou se désagrègent en fonction des propositions. Aujourd'hui on est arrivés à quelque chose comme 100 séances par an organisées dans le réseau. Finalement, il y a maintenant plus de séances dans le réseau que dans le festival lui-même. Et on ne s'interdit rien.

JÉRÉMY GRAVAYAT / CINÉASTE, MONTEUR, DÉRIVES.TV, POLYGONE ÉTOILÉ & L'ABOMINABLE - LA COURNEUVE

Ce qui compte dans tous ces questionnements, c'est que, cinéastes comme spectateurs, on fait ça pour être ensemble dans des salles, dans des lieux, partager le cinéma qui nous anime. Mais il y a une grande frustration quant à la diffusion, et notamment en festivals, et vis-à-vis de la logique de sélection, pour la plupart des concerné-es. Il m'est arrivé régulièrement de montrer des films peu diffusés, les miens et ceux des autres, et j'ai souvent fait circuler de la main à la main des tableaux avec des listes de festivals, des infos sur les festivals ou sur des lieux. Mais on a un retard énorme sur des outils qui pourraient être relativement simples, pas trop chers à mettre en place, pour réellement mutualiser des expériences et des savoirs, et faciliter la diffusion en tous sens. C'est assez fou qu'il n'existe pas aujourd'hui d'outils gratuits, accessibles à tous, en ligne, qui aident à identifier des lieux de diffusion, autant que des films trop peu diffusés. Quelque chose qui créerait un pont direct entre les œuvres et les lieux et les publics. Qui permettrait aussi des formes d'auto-organisation, l'émergence d'autres logiques de diffusion, l'essor d'autres types de salles de cinéma, des façons de ne pas dépendre autant de ces logiques sélectives ou de normalisation des formes. Concernant les critères des salles Art et Essai et des distributeurs, les marges vis-à-vis de la liberté de création sont bien trop minimes, et le poids de l'économie et des logiques de l'industrie, encore plus grand.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – Je voulais raconter quelque chose qui concerne aussi Alix Tulipe et Nicolas Bole qui sont présent-es. Nous travaillons ensemble pour le festival de Lussas à la présélection des films programmés dans la sélection "Expériences du regard". Cette programmation est assurée par deux programmeur-ices qui sont des cinéastes ou technicien-es de cinéma et qui ont des mandats de trois ans pour programmer ces séances. Nous, au contraire, on est une équipe fixe. On est là depuis déjà au moins cinq ans, un peu plus pour Nicolas, qui a été aussi le coordinateur général du festival. On est ce qu'on appelle un comité de présélection. On regarde des films chez nous, ceux qui sont inscrits via un appel à films. Et on se retrouve trois fois par an pour regarder des films ensemble à Lussas et en discuter. À partir de là, on compose un corpus qui sera celui à partir duquel les programmatrices travailleront et montreront les films qui se retrouveront dans la sélection. Depuis quelque temps, on est très frustré-es dans notre travail parce qu'on a l'impression qu'on voit des tas de choses remarquables, et qu'à la fin, très peu se retrouvent sur les écrans de Lussas pendant le festival. On reçoit entre 900 et 1000 films chaque année, on en présélectionne environ 200 et à la fin, entre 25 et 30 films sont programmés. C'est un travail qu'on aime : regarder ces films et les accompagner en discutant et en écrivant des textes pour les soutenir auprès des programmatrices. Alors on s'est posé une question : qu'est-ce qu'on fait de ces 200 films que nous, on a trouvés formidables et qu'on a eu envie de montrer ? S'il n'y a pas la place pour les montrer à Lussas, est-ce que d'autres personnes pourraient avoir envie de les montrer ?

On pense à mettre en place un outil qui serait hyper simple, avec juste un mot sur le film, un contact, le titre du film, sa durée, son année, peut-être des mots-clés, même si on n'aime pas ça. Il faut qu'on réfléchisse. Ça pourrait être un simple tableau partagé. Et je pense que ça servirait les films mais aussi les structures qui n'ont pas les moyens des gros festivals. Les festivals subventionnés peuvent se permettre de faire un appel à films, de payer, certes mal mais quand même, des gens pour les regarder et derrière, de faire leur sélection. Les plus grands festivals ont accès à de précieuses informations : ils connaissent toute la production de l'année d'un pays. Ils savent littéralement tout ce qui se fait, ils connaissent les structures de production et leurs productions les plus récentes. On pourrait capitaliser ce savoir énorme, pas forcément en faisant tout circuler mais en partageant des films même refusés, ce

qui permettrait qu'ils soient tout de même défendus par ces gros festivals et qu'ils soient valorisés. C'est quand même la mission des festivals, ils ont été créés pour soutenir des films. Et puis ça casserait peut-être cette logique en circuit fermé où on voit circuler toujours les mêmes films. En fait, je trouve que ça permettrait de "rendre", c'est-à-dire de rééquilibrer quelque chose, dans le sens où les gros festivals ont l'argent pour faire ce travail-là, ce qui leur donne une sorte de monopole sur les films, alors que beaucoup de structures manquent de subventions.

On devrait sans doute avant tout commencer par valoriser la présentation des films à plus petite échelle, de façon horizontale, entre nous. Se valoriser nous-mêmes. Changer d'échelle, c'est casser la logique qui fait qu'on va vers les lieux officiels tels que les salles ou les festivals, parce que ce sont les plus subventionnés ou rémunérateurs et revaloriser les plus petites structures. Il faudrait évidemment mieux financer toutes ces structures mais en attendant, ce serait bien d'imaginer la mise en réseau entre les gros et les petits, pour les films, pour les cinéastes, pour les publics. J'ai l'impression que ça ferait du bien aux festivals de changer un peu d'échelle mais aussi aux cinéastes, j'imagine, de savoir que leurs films ne sont pas juste pris comme des objets qu'on veut mettre en compétition les uns contre les autres, mais qu'ils sont soutenus par des gens qui ont envie de montrer des films. Changer d'échelle, c'est aussi changer de valeurs.

ALIX TULIPE / CINÉASTE, MONTEUSE, SÉLECTIONNEUSE ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE (LUSSAS) - POLYGONE ÉTOILÉ

En fait, les films refusés sont perdus. Nous, au Polygone, pendant la Semaine asymétrique, on ne les refuse pas, on les met sur liste d'attente. C'est ça qui est différent et qui est chouette de ne pas être un festival parce qu'on n'est pas pris par cette logique des films produits pendant l'année ou que sais-je, qui les périmé. On se retrouve quand même avec une somme de films importante. Comme pour les Nuits étoilées (les projections qui ont lieu tous les premiers vendredis du mois), où sont projetés 3 courts métrages de la même façon que lors de la Semaine asymétrique, c'est-à-dire sans sélection. Des écrans libres. En ce moment, il faut attendre cinq mois avant de passer son film. C'est super et en même temps, comme Clémence l'évoquait, ça nous fait faire des gestes de sélection un peu compliqués.

Ce que je voulais dire, c'est qu'effectivement, on est très mal payés pour ce travail de sélection, voire bénévole selon les festivals. En revanche, ce travail, on le fait de toute manière et c'est vrai que de le communaliser sous forme de tableaux Excel, ce serait important d'y réfléchir. On parlait de ces films formatés, mais on est comme une sorte de pivot : il se trouve qu'on en fait remonter 200, on pourrait en faire remonter 400 ou 20. On n'a pas à remplir de quotas, on n'a pas de chiffres qui nous sont imposés. On est très libres dans nos choix et dans nos discussions, dans ce qu'on peut aimer ou pas. On peut aussi dire, par exemple, la manière dont on fonctionne à Lussas : s'il y a une personne sur les quatre qui adore un film et que les autres n'en voient pas l'intérêt, on le fait quand même "remonter" parce qu'on n'a pas de restriction...

6 / DÉHIÉRARCHISER, S'ÉCHAPPER DES ESPACES ÉLITISTES : LES LIEUX NON INSTITUTIONNELS ONT DE LA VALEUR

JEAN-FRANÇOIS NEPLAZ – Ce qui a disparu dans les festivals, avec les invitations aux auteurs – tu viens pour la journée de ton film, tu fais ta promo et après, tu te casses parce qu’il faut laisser la place à quelqu’un d’autre – ça a été la disparition de la confrontation entre cinéastes. Montrer le meilleur du cinéma, personne n’en a rien à fiche, l’idée devrait être abandonnée définitivement. Ce qu’il faut c’est montrer ce qu’il y a de contradictoire dans le cinéma, ce qu’il y a de contradictoire dans les œuvres. Parmi les effets pervers, il y en a un auquel il faut être très attentif, c’est l’effet sociologique. Jean Douchet me disait un jour que les films ont un succès d’abord pour des raisons sociologiques, et quelquefois ça correspond à des raisons artistiques. Quand je dis sociologique, c’est par exemple ce que j’entends à partir d’une Zad, à partir d’un groupe social, etc. Ce n’est pas du tout à rejeter. Il faut juste faire attention que tout l’affect et l’engagement qui l’entoure ne prennent pas le pas sur la perception critique indispensable d’une œuvre.

PABLO HOCQ / CINÉASTE, POLYGONE ÉTOILÉ & COLLECTIF DÈTZ - OCCITANIE

J’aimerais essayer de faire le lien avec mon expérience, au sein du collectif DÈTZ⁴, de diffusion des films en Occitanie et en langue occitane, et répondre sur ces questions de diffusion, de festivals, de création, et sur cet effet sociologique dont tu parles. Nous, à DÈTZ, on diffuse beaucoup nos films dans des festivals qui ne sont pas des festivals de cinéma, ce sont des festivals qui sont comme des carnivals, des fêtes de villages, des bals. Il en existe énormément en France. Dans ces festivals, il y a des écrans, un public et des gens qui ont envie de voir des films. Par exemple, juste après la Semaine asymétrique, il va y avoir le carnaval béarnais de Pau. Le carnaval nous a appelés en nous disant : “Vous êtes des cinéastes, on vous accueille, on vous loge et vous filmez pendant le

⁴ DÈTZ signifie “10” en occitan. Fondée en juillet 2010, à l’occasion de l’Estivada de Rodez (12), l’association est composée d’une dizaine de professionnel·les de l’audiovisuel dont le point commun est la culture et la langue occitane.

festival, vous êtes totalement libres et on fait une projection à la fin du festival.” Notre collectif n’arrête pas d’être invité et de faire de la création cinématographique depuis des festivals. Ça a ses limites, mais c’est aussi une temporalité de fabrication très nourrissante. En général, il y a beaucoup de monde pour les projections. C’est à l’échelle du festival, souvent en plein air, devant 200, 300, 1000 personnes.

Il y a peut-être un effet sociologique, mais à la fin, les gens sont contents de voir des films qui leur ressemblent et qui représentent des événements qu’ils connaissent. En fait, on a commencé à faire ça parce qu’il y avait un vrai désert et très peu de films produits en langue occitane. À l’intérieur de ces événements-là, il y a une vraie demande. Ces endroits qui nous appellent nous disent : “Venez montrer vos films, on en a besoin.” Et une fois qu’on y va, ils nous rappellent. Après, il y a la fête du Pois Chiche à Montaren, la Pantouflade à la Soulane, en Bigorre... La fête du Pois Chiche, c’est 12000 personnes. On y fait deux séances. On filme et on monte en trois jours. Comme on revient chaque année, on commence à avoir un bon paquet de créations qu’on peut assembler pour faire une séance. Ça finit par faire un film mosaïque et collectif sur le temps long de cet événement qui fait vivre le village. Ces gestes, ces chroniques vont du documentaire à la fiction. On essaie de produire une variété de formes qui correspondent aux habitudes audiovisuelles des gens, tout en répondant à des attentes différentes. Ça nous sort complètement de notre zone de confort, artistiquement parlant, et ça produit quelque chose d’hyper stimulant, parce que les gens nous font confiance dans notre recherche.

On parlait de cercle vicieux, ici je vois carrément des effets vertueux, puisque nous qui venons filmer, nous montrons qu’on est un collectif ouvert, ce qui inspire ensuite les plus jeunes dans leur pratique. Ça permet aussi de donner confiance à ces jeunes qui veulent faire du cinéma et ne sont pas du sérail, ils ont là un public qui leur ressemble, ça leur permet de se sentir légitime, ce qui est important. Et ça, ça vient aussi du fait qu’on ne peut pas séparer la diffusion de la création puisqu’elles sont de fait liées, le lieu du tournage étant celui de la projection.

VICTOR – Je voudrais dire pourquoi on n’avait pas envoyé le film dans des festivals. Évidemment, il y avait la question de l’exclusivité, ça nous paraissait absurde d’attendre un an alors qu’on s’était dépêché de le finir, pour la Fête de Printemps, qui est notre festival à nous, chaque année, où des centaines de personnes viennent pour faire la fête, mais aussi pour

défendre le lieu. Il fallait le montrer pour la première fois à cette date-là. Ensuite, comme je le disais, on a commencé à le montrer à l'échelle locale, Dijon, puis les bleds autour, puis la région. Ça n'avait aucun sens d'attendre que les sélectionneurs veuillent bien nous programmer. La tournée, au contraire, ça a permis à plein de gens de voyager, des gens qui n'ont pas l'occasion de le faire par manque de moyens financiers ou par peur des contrôles policiers, par exemple, dans les transports en commun. Nous, on partait en voiture et ça facilitait les choses. On ne l'a pas envoyé en festival parce qu'on est un peu prétentieux, on se dit qu'on peut tout faire tout seul. C'est une logique d'autonomie. On n'a pas besoin des institutions pour exister. Finalement, il y a des festivals de cinéma qui sont venus nous chercher, qui ont eu envie de montrer le film après l'avoir découvert dans une projection ici ou là. Des festivals non-compétitifs bien sûr, vraiment intéressés par le film, son contenu, sa fabrication... et qui ont accepté de jouer le jeu du prix libre.

On ne pouvait pas l'envoyer dans les festivals aussi car aujourd'hui on n'envoie pas de copies mais des liens internet. Nous, on ne veut pas mettre le film sur internet pour des raisons de protection contre le fichage et la surveillance des lieux militants, parce qu'on est très surveillé-es et que tous les visages et gestes peuvent être scannés par des IA dans le but de reconnaître plus facilement les gens en manif par exemple. Il y a des gens qui ne sont pas du tout à l'aise avec le fait de mettre le film en ligne, parce qu'il y a vraiment plein de gros plans dedans. La plupart des gens y sont reconnaissables et liés à ce lieu qui est totalement illégal et pointé du doigt par le gouvernement comme un des quatre lieux de l'écoterrorisme en France. Il est arrivé qu'on envoie des clés USB en disant de ne pas copier le fichier et en faisant confiance. Mais plein de festivals nous auraient dit : "Non, ça ne marche pas comme ça". D'ailleurs, je ne sais plus à qui on a voulu le proposer et qui nous a dit : "Si vous n'avez pas de lien, ça ne sert à rien". On nous a dit aussi « Moi, je veux pouvoir visionner le film dans mon lit à l'heure que je veux » ! Et donc de zapper dès que ta paupière se ferme ? Ça ne concerne pas beaucoup de monde ici, mais c'est quand même une question que je me pose, le fait que de manière hégémonique, il faut avoir son film sur internet. Nous, on l'a fait en 16mm, mais on ne l'a pas envoyé en copie 16. A une époque, on envoyait des copies, il y avait l'objet, il y avait quelque chose de précieux, d'unique parfois, qui circulait...

CYRIL HUGONNET / À BIENTÔT J'ESPÈRE - GRENOBLE

En entendant l'histoire de la Fête du pois chiche, ça m'a rappelé de très beaux moments qu'on a traversés avec *À bientôt j'espère*. Par exemple, on a transformé des cabanes à légumes en minicinémas pour 8 personnes : il y avait le marché qui était à côté et on a fait le plus petit cinéma du monde, une sorte de jukebox. Tu viens faire tes courses et tu te retrouves à regarder un film. Et si en plus, tu découvres que l'endroit est beau, alors, même si tu ne pensais venir que pour un seul film, finalement tu appelles tes amis et tu leur dis que tu vas arriver plus tard ou bien tu vas chercher des gens au bar pour continuer de regarder avec eux. On parlait de la transformation des années 80, c'est vrai qu'il s'est passé quelque chose où on a laissé aux festivals et aux salles privées la diffusion des films.

La manière dont les participants et participantes pourraient vivre une soirée, un moment autour des films, cet imaginaire-là, s'est réduit et ce n'est pas évident à recréer. Il y a des moments où les gens créent des lieux, mais ces lieux, surtout dans les villes, ne durent pas. Je ne réalise pas de films mais j'ai longtemps fait partie du 102 à Grenoble⁵, un lieu de diffusion de cinéma expérimental et documentaire et de musiques improvisées, autogéré depuis 40 ans, sans subvention ni salarié-es et j'ai passé autant de temps à m'occuper des évacuations des toilettes qu'à montrer des films. Parce que pour que des gens voient des films il faut qu'à un moment donné, on s'occupe de la manière dont on va les partager. Et ça fait partie aussi de devoir faire que le lieu tienne, de changer les tuiles, de consolider les murs... Mais qui est prêt-e à faire ça en parallèle de ses projets artistiques ?

⁵ Le 102 [Rue d'Alembert] est un espace autogéré qui occupe des locaux appartenant à la Ville de Grenoble. Depuis 1983 des associations y organisent concerts, séances de cinéma expérimental, expositions, théâtre, danse, rencontres, débats... : <https://le102.net/>

7/ SE FÉDÉRER ENTRE CINÉASTES : PRENDRE EN CHARGE SA DIFFUSION, INVENTER SES OUTILS

MARTA ANATRA / CINÉASTE, POLYGONE ÉTOILÉ

Je voudrais partager avec vous une réflexion qui m'est venue en vous écoutant. J'ai été spécialement touchée par ce qu'a dit Clémence, j'ai eu une espèce de déclic en me rendant compte que l'argent que les festivals investissent dans la présélection des films, c'est un capital de connaissance par rapport à ce qui est fait année par année dans le cinéma. Alors, en fonction de la taille du festival, tu peux avoir une vision presque mondiale ou en tout cas nationale ou régionale de la création. Évidemment, les présélectionneur·euses font une sélection très large des films, à tort ou à raison, et indiquent une direction très large. Je me demandais quels étaient les droits d'utilisation de ces données sur les films qu'ils et elles voient ?

CLAIRE ANGELINI / CINÉASTE, ARTISTE, SECRÉTAIRE DU POLYGONE ÉTOILÉ

Je vais rebondir sur ce que tu dis, Marta, parce que c'est un paradoxe intéressant que du monde des programmeurs et programmatrices survienne ce questionnement sur : que fait-on des films qu'on a aimés et qui ne vont jamais être vus ? Puisque, comme vous venez de nous le dire, chiffres à l'appui, sur les 2500 films proposés au Réel, 34 seulement sont sélectionnés, ce qui veut dire que 2266 sont laissés sur le carreau, ce qui est énorme. Que deviennent-ils ? Pareil pour l'ACID. Vous en recevez 550, il y en a donc 541 qui passent à la trappe. Or, ces questionnements sur le fonctionnement de ces festivals et de ces structures, c'est de votre côté qu'il a lieu. Votre proposition de refaire circuler autrement les films non-sélectionnés, c'est une idée tout à fait intéressante. Mais depuis l'endroit où vous êtes, depuis l'intérieur de la machine en quelque sorte, est-ce que vous avez vraiment le moyen de mettre ce circuit en place ? De même, est-ce que vous avez les moyens de lutter pour d'autres types de sélection, voire d'autres règles de programmation ? Dans la société actuelle où plus personne ne peut plus bien faire son travail et dans la situation de précarisation où vous êtes, à la fois financière mais aussi temporelle, vous n'avez sans doute pas le temps de bien regarder les films et il y a quelque chose qui vous échappe à vous aussi et qui doit vous frustrer énormément.

Le paradoxe, c'est que c'est vous qui proposez ça et que nous cinéastes nous n'en ayons pas eu l'idée. Parce que nous, cinéastes, nous continuons de jouer le jeu des festivals en allant individuellement au casse-pipe. C'est-à-dire que comme chacune et chacun a évidemment envie de montrer son film, donc de le proposer à un festival, finalement, on finit tous par accepter leurs règles en pensant : espérons que je serai dans un festival de catégorie A. Et si je ne suis pas dans un festival de catégorie A, peut-être serai-je dans un festival de catégorie B. Etc. Avec tout ce que cela implique aussi, de pression sur les cinéastes quant à l'exclusivité du film, avec des jeux de pouvoir sans fin de la part des festivals qui exigent la première mondiale ou internationale. Et avec "l'obsolescence programmée" des films qui se retrouvent aussi vite périmés avec ce système, alors qu'on a mis parfois des années à les faire. Mais finalement, comme c'est un système qui fonctionne sur lui-même, les films qui sont montrés en festival de catégorie A sont montrés dans le festival de catégorie B, etc. Si on calcule, finalement, il y a un nombre extrêmement restreint de films qui circulent sur la planète alors qu'il n'y a qu'une place ou deux octroyées à un film différent. Imaginez ça pour l'ensemble de la production, c'est invraisemblable. Pourquoi sommes-nous toutes et tous tellement individualistes, que nous ne réussissons pas à trouver comment résister à ces diktats et à devenir une force collective alors même que c'est avec nos films et par eux que les festivals existent. Pourquoi ne réussissons-nous pas à devenir cette force collective qui permettrait de poser nos conditions aux festivals ?

ANNE-MARIE LALLEMENT – Je voudrais un peu parler ici de la joie parce que je trouve qu'on est sous une chape de plomb. J'ai vraiment envie d'aller vous voir vous, les deux Grenoblois et puis à la fête du Pois Chiche, dans ces lieux où on respire, où on ne parle pas de festival, où on invente. Comment dire ? J'ai l'impression que c'est pire de faire un film aujourd'hui que d'entrer au couvent. Il y a un désir très fort et en même temps une douleur qui vient assez vite. Il faut des lieux comme aujourd'hui où on parle, on discute, où ça respire et le Polygone étoilé, je vais vous dire, parce que je voyage pas mal à travers la France, c'est le seul lieu où ça se passe comme ça. Il y a des lieux alternatifs où on discute, mais à ce point-là, non.

CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR – Je voudrais rappeler ici que le CNC finance beaucoup de films, pas tous, évidemment, mais il en finance beaucoup.

Et le paradoxe, justement, c'est que cette question de la diffusion est très peu prise en charge par cette institution et c'est vraiment étonnant ça, de ne pas aller jusqu'au bout, c'est-à-dire de ne pas se demander où vont les films qu'ils subventionnent. Ils peuvent se la poser, d'autres institutions peuvent se la poser également. Évidemment, ce qui les en empêche aussi, c'est parce que ce sont ces institutions également qui subventionnent les festivals et les salles et qu'ils soutiennent ces jeux d'exclusivité et que donc, à partir de là, la non-visibilité des films, ça n'a plus l'air d'être leur problème. Ou du moins, ce n'est plus problématisé.

JÉRÉMY GRAVAYAT – Le CNC ne pourrait-il pas avoir une plateforme de visionnage des films aidés ? Citons l'exemple de DÉRIVES.tv⁶, qui est une plateforme gratuite et alternative. On n'a pas du tout abordé les plateformes, mais quand elles rendent visibles en ligne des films invisibles, ça crée un cercle vertueux qui les aide ensuite à revenir vers les salles et les festivals. Ça nous est souvent arrivé avec des films qu'on nous envoie en désespoir de cause, et qui trouvent une vie ensuite...

⁶ DÉRIVES.tv permet une libre circulation de films, sons, textes, images et documents. Sa consultation est entièrement gratuite et sans publicité. Les auteurs y diffusent leurs films et textes gracieusement. DÉRIVES.tv est mis à jour bénévolement et ne dépend d'aucune subvention : <https://derives.tv/>

8 / LE VIDEODROME 2 : NOUVEAUX ESPACES DE DIFFUSION, SOUTIEN À TOUTES LES FORMES

CHARLIE ANDRIOL – Il y a des lieux complémentaires du Polygone Étoilé à Marseille et le Videodrome 2 en fait partie. Je ne sais pas si je peux citer des chiffres, mais en 2024, on a réussi à faire 400 séances dans l'année. À prix libre, oui, et c'est bien de le rappeler. Initialement, le lieu est une Scop, ce qui permet d'avoir un bar et donc d'avoir un espace pensé pour la convivialité et pour le dialogue autour des films après, avant, pendant. Vous parlez de vos listes d'attente, mais on a le même problème, entre les projections qui sont organisées par notre association et le nombre de personnes qui nous proposent des programmations, avec un nombre de films vraiment conséquent. On accueille également une très grande partie des partenaires marseillaises et marseillais. On en est à 70 partenaires à l'année. Donc, je pense qu'on accueille plus ou moins tous les plus gros festivals. Ce sont quand même les festivals, les assos et les collectifs militants qui permettent de passer des films plus récents.

Concernant les programmations, je ne sais pas quoi dire, mais le terme "sociologique", moi ça me parle parce qu'en fait, on assure la projection de films de festivals qui montrent des films queer, autoproduits, fait par et pour une communauté ou un groupe donné.

Cyril, tu parlais de l'attention portée au lieu tout à l'heure, nous aussi on est constamment là-dedans. Notre préoccupation au quotidien, c'est comment on va faire tourner ce bar situé sur Le Cours Julien, qui lui-même, avec sa salle, est un lieu d'accueil pour le plus de monde possible avec toutes les problématiques que ça pose, très concrètes, très pratiques. Et puis, bien sûr, on se pose des questions par rapport à notre présence qui participe de la gentrification du quartier. Toutes ces questions-là, elles traversent notre lieu. On pourrait en parler longtemps. Mais en tout cas, je pense que le non-commercial, en termes de cinéma, ça permet énormément de choses. Et d'ailleurs, si je peux reciter des chiffres, concernant l'année 2023, sur les plus de 500 films qu'on a projetés, presque 300 d'entre eux étaient des courts. Il y a des moyens métrages aussi, mais je pense que c'était moins de 100 films. C'est aussi une question, ça : qu'est-ce qu'on fait du court et du moyen métrage ? Vraiment, ces limitations de temps, pour la salle, sont vraiment compli-

quées à articuler. Nous, en tout cas, nous essayons de donner le maximum d'énergie pour qu'on puisse passer le maximum de films et qu'il y ait toujours quelqu'un pour accompagner ces films. En tout cas, notre ligne directrice c'est ça, avec le souci que ça soit accessible au plus grand nombre, même si comme ici, on dépasse souvent la jauge !

9 / SYNAPS ET CINÉ VOYAGEUR : INVENTER SON CATALOGUE ET SA LIBERTÉ

PERRINE LECERF / SYNAPS, LE CINÉMA VOYAGEUR - MONTREUIL

Je fais partie d'un collectif qui s'appelle Synaps, basé à Montreuil, qui existe depuis 2007. Synaps a été monté par des techniciennes et des techniciens qui avaient envie de mutualiser du matériel et d'imaginer des manières de faire des films hors des schémas commerciaux. Ce collectif s'est aussi constitué autour d'enjeux de licences libres, avec les logiciels libres, parce qu'on se demandait comment faire pour sortir des enjeux de licence et de labellisation. C'est-à-dire : comment préserve-t-on sa liberté via ces enjeux d'auto-organisation ? Moi, à Synaps, je ne produis pas de films, mais je fais partie d'une des branches de notre association qui s'appelle *Le Cinéma voyageur*. Cette branche du collectif a été montée en 2010 pour diffuser des films. J'y suis investie par intermittence depuis 6 ans.

Au départ, nous avions ces films fabriqués avec "de la bidouille". On s'est dit : qu'à cela ne tienne ! Puisqu'on a réussi à faire tout ça, on va réussir à les montrer. On a embarqué des chaises de camping dans le camion, des ventilateurs et une vieille tonnelle et on est partis pour une tournée. Petit à petit, les films qui étaient fabriqués au sein de Synaps ont rejoint une espèce de catalogue qui a grossi au fil des ans. Aujourd'hui, on ne montre plus seulement des films produits à Synaps : il y a plus de 200 films dans le catalogue. Ce qui les réunit, c'est surtout la licence libre et l'idée que ce sont des films qui ne sont pas produits et qui ne trouvent pas d'espaces de diffusion. Des films qui ne rentrent dans aucun de ces circuits dont on a déjà parlé. Depuis 2010, tous les étés, on organise une tournée du *Cinéma voyageur*, chaque année dans un coin différent de la France. Les projections ont lieu la plupart du temps sur les places de village. De temps en temps, elles peuvent avoir lieu dans des espaces gérés par des collectifs, dans des MJC ou des maisons de quartier. Dans notre collectif, on se répartit les départements. On se dit : "Moi, je vais programmer sur cette semaine-là." On tape "association" sur Google, on clique sur n'importe quoi, on contacte n'importe qui et puis on voit où est-ce qu'il y a moyen de venir se poser. Toutes les projections sont à prix libre. Chaque été, il y a entre 20 et 50 projections.

GUILHEM BROUILLET – On n’a quand même pas beaucoup parlé du fait que la majorité des documentaires sont faits pour la télévision. Et ça, ça pose plein de questions, notamment celle du formatage aussi, parce qu’on parlait des commissions, des festivals, etc. J’ai été lecteur dans plusieurs commissions et j’ai le sentiment que la première forme de censure vient d’abord du fait que vous ne pouvez pas produire un film si vous n’avez pas un diffuseur. Il y a donc plein de films qui n’arrivent même pas en commission. Et quand vous avez un diffuseur, souvent, vous allez trouver une chaîne, un peu de seconde zone, qui va essayer de vous diffuser, qui n’a pas d’argent, pas de préachat, que de l’apport en industrie, donc il n’y a pas d’argent. Et, dans le meilleur des cas, quand vous trouvez enfin un diffuseur qui met un peu d’argent, généralement, c’est pour une case du type 23h50 le vendredi soir en diffusion unique. Avec, éventuellement une rediffusion à 4h00 du matin, deux semaines plus tard. Et puis voilà, c’est fini. C’est la fin de la vie de votre film. Est-ce que c’est mieux ? Est-ce que c’est plus enviable ? Oui, ça permet de nourrir, de remplir le porte-monnaie pour quelques mois et de faire son intermittence éventuellement, mais ça ne fait pas vivre le film. C’est pour ça que je trouve extrêmement important que, dans le réseau non commercial, dans ce qu’on fait à l’année, il y ait aussi cette possibilité de dire : “Il existe des films qui ne sont pas des grands films de cinéma mais que l’on peut quand même montrer”. On a beaucoup de demandes de films “à thèmes” qui vont intéresser des collectifs dans des villages. Même si ce n’est pas, à proprement parler, du grand cinéma, ce genre de film a un vrai écho et cette première diffusion peut parfois être une porte d’entrée pour proposer ensuite d’autres types de films documentaires de création à ce même collectif.

Il y a cette envie d’ouvrir, on garde l’idée généraliste de pouvoir tout diffuser pourvu qu’il y ait une circulation, et que les gens créent une dynamique autour de ça. Mais je trouve que l’on n’a pas assez parlé de la télévision dans tout ça...

J2 / SECONDE MATINÉE /

MARDI 25 FÉVRIER 2025

INTRODUCTION

ALIX TULIPE – Le point de départ de ces discussions est venu de l'organisation de cette Semaine asymétrique. On reçoit beaucoup de demandes pour passer des films et vous le savez peut-être, mais le principe ici, c'est de ne pas sélectionner. Sauf qu'on se retrouve de plus en plus à devoir "refuser" des films. On ne les refuse pas vraiment puisqu'on propose évidemment qu'ils soient montrés à la suivante, mais en tout cas, on a la sensation d'un embouteillage. Le Polygone étoilé n'est justement pas, à proprement parler, un lieu consacré à la diffusion. C'est un lieu créé par un collectif de cinéastes, c'est un lieu de fabrication de films. Il y a des salles de montage, une salle de numérisation pellicule, et la salle de cinéma est intégrée à toute cette chaîne de création, c'est aussi une salle de travail puisque les cinéastes l'utilisent pour leurs projections au cours du montage et qu'on peut la transformer en salle de mixage.

En dehors des Semaines asymétriques, on a également beaucoup de demandes pour projeter des films. Donc on sent que cette question de la diffusion, qui n'est pas au départ le cœur du projet du Polygone, se pose à nous, avec de plus en plus d'insistance.

JÉRÉMY GRAVAYAT – L'idée, c'est vraiment de chercher ensemble à nommer un certain nombre de symptômes de la crise. Qu'est-ce qui s'invente pour essayer de la dépasser? On a beaucoup insisté hier sur la grande solitude des cinéastes. Mais c'est sans doute le cas dans tous les corps de métier du cinéma, avec tous ces écueils multiples et ces difficultés à travailler, vis-à-vis de la liberté de la création, de circulation, etc. Mais là, la tentative c'est peut-être de se dire : est-ce que ce n'est pas en regroupant les forces d'un certain nombre de pôles de diffusion, considérés comme marginaux, qu'on trouve finalement des solutions pour faire levier vis-à-vis des structures plus établies et donc plus affiliées à certaines normes? En écoutant ces expériences de diffusion un peu hors cadre, on comprend à quel point c'est positif, en terme d'efficacité de rencontre entre les films et les publics, qu'il y a du monde, que c'est économiquement viable, que cela permet d'aller dans des endroits où le public est plus diversifié, voire de combler certains manques, là où les salles font défaut. En fait, tout cela donne envie de faire encore plus, et surtout, de faire remonter ces expériences de terrain vers les institutions,

pour qu'elles s'en rendent mieux compte, et qu'elles nous soutiennent mieux. Car ce sont aussi des viviers d'énergies qui peuvent leur être utiles pour continuer d'inventer d'autres modèles. Donc, évidemment, ça exige de penser comment être plus combatifs pour que ça bouge de ce côté-là, que les diffuseurs assouplissent leurs cadres, le CNC aussi. Qu'on laisse plus de marges aux cinéastes et au public pour fabriquer ce qu'ils veulent, comme ils le veulent, depuis ces expertises...

Pour lancer la discussion, je vais poser une première question à Jean-Baptiste Fribourg et à son acolyte, Quentin Laurent, qui sont respectivement producteurs pour la Société des Apaches et pour Les Films de l'Œil sauvage. Deux sociétés de production qui font partie de Tangente, une fédération de sociétés de production qui ont créé un partenariat pour mutualiser leurs moyens, afin de créer une société de distribution, pour diffuser par eux-mêmes, des films qui sinon, peineraient à accéder à ce type d'exposition, mais aussi, pour impulser d'autres logiques de diffusion. On aimerait vraiment que vous nous racontiez comment vous en êtes arrivés là et quels premiers bilans vous pouvez dès à présent partager...

1 / TANGENTE : SE FÉDÉRER ENTRE PRODUCTEURS POUR DISTRIBUER LES FILMS EN SALLE

JEAN-BAPTISTE FRIBOURG / PRODUCTEUR À LA SOCIÉTÉ DES APACHES - LYON

Tangente est une association fondée par 5 sociétés de production : La Société des Apaches, Les Films du Bilboquet, Cinéphage Productions, Films de Force Majeure et Les Films de l'Œil sauvage, qui ont pour point commun de produire des documentaires de création. La forme associative n'est pas un détail, nous y reviendrons plus tard.

L'idée était de mutualiser de la ressource afin d'offrir une plus grande visibilité à nos films. Nous nous confrontons au marché sinistré du documentaire en salle, mais l'idée est de trouver des interstices, de tirer notre épingle du jeu en dépensant le moins d'argent possible, car la sortie en salle coûte très cher. La diffusion et la distribution représentent un coût du travail. Nos films sont considérés "hors-marché", soit "avec peu de potentiel commercial". Tangente nous permet de partager la prise de risque, puisqu'elle est répartie entre 5 sociétés.

La structure coûte environ 45 000 € par an, dont 32-33 000 en salaires. L'activité de Tangente génère environ 30 000 € de chiffre d'affaire auquel chaque société ajoute 3 000 € de ticket d'entrée. En échange de cet investissement, un film par société est travaillé chaque année. La sélection au sein de Tangente est opérée par la personne salariée, à partir des propositions des productions associées.

En France, nous avons un écosystème de production qui permet de financer des films sans se poser la question de la réception du public, ni de la diffusion. Ça peut être déresponsabilisant pour les sociétés de production. Nous avons eu envie de nous demander : comment on honore cet argent public, une fois que les films sont financés, et fabriqués ?

Nous cherchons à amener nos films sur les chemins de la salle de cinéma, alors que nos premiers financeurs sont des télévisions locales. Cette passerelle "audiovisuel-salle" est facilitée quand le film obtient un agrément (ce qui suppose des salaires minimums ou une sélection en festival de catégorie A). Sachant que les associations sont non-éligibles à la quasi totalité des aides à la distribution du CNC (excepté Images de la diversité), il nous arrive de collaborer avec un distributeur pour organiser une co-distribution.

L'idée est d'inventer pour chaque film une diffusion sur mesure. Pour Tangente, il faut trouver l'équilibre dans la diversité des films que nous accompagnons. Nous travaillons la diffusion de 5 films (un par production associée) sur une saison de septembre à juillet. Ça génère une économie, même très modeste, et surtout les films continuent de circuler. Pour le film *Commune commune* par exemple, la diffusion s'est étalée sur un an et demi : en salles, en médiathèques, dans des comités d'entreprise même, et aussi pour des projections beaucoup plus informelles organisées par des collectifs, etc. Nous proposons également des éditions DVD pour que les films puissent exister en médiathèques.

QUENTIN LAURENT / PRODUCTEUR À LES FILMS DE L'ŒIL SAUVAGE - MONTREUIL

Pour aller vite, nous nous appuyons sur deux stratégies. Premièrement, nous accompagnons des films à sujets concernant des actualités citoyennes. La Société des Apaches est particulièrement porteuse de cela. Un film sur la démocratie participative à travers *Commune commune*, un film sur un scandale d'État avec *La chanson de Jérôme*. D'un autre côté, ce qui, à mon sens, est une aberration, c'est la captation d'aide à la distribution. Je vais prendre mon exemple. On a sorti *La base* de Vadim Dumesh, qui a obtenu le prix du public Ciné+ au Cinéma du Réel il y a deux ans, qui est une aide à la distribution pour le distributeur, à hauteur de 15 000 €. C'est-à-dire que Ciné+ vous donne un achat de droits de 15 000 €, mais il faut respecter la chronologie des médias pour pouvoir le toucher. Donc, c'est 15 000 € pour le distributeur, dont il fera ce qu'il veut. Ce film est un film d'auto-documentation de chauffeurs de taxi parisiens sur la base de Roissy. Ces chauffeurs sont pour la majorité de nationalité étrangère ou d'origine étrangère. Le film a donc obtenu Image de la diversité du CNC, 15 000 € aussi. Donc nous avons 30 000 €. Cette somme a été utilisée largement pour les frais généraux de la structure, pour l'embauche d'une programmatrice et d'une salariée à plein temps, mais aussi, évidemment, pour faire la programmation précise du film.

JEAN-BAPTISTE FRIBOURG – Ce que ça implique, c'est que l'équilibre de Tangente est évidemment structurellement fragile et tangué, de manière structurelle. Chaque année, il faut veiller à cet équilibre et c'est vraiment au fur et à mesure qu'on s'en est rendu compte. Cette année nous proposons *La chanson de Jérôme* qui correspond à la typologie des films qu'on

défend, il est potentiellement notre locomotive, c'est-à-dire qu'on va faire le plus de séances possibles, ce qui va donc générer pour nous des recettes. Et effectivement, avant ce film il y avait eu *Commune commune*. C'est un film qui, de mémoire, avait rapporté plusieurs milliers d'euros. Je crois que *Commune commune* avait permis d'engranger 8 000 € de recettes pour Tangente, c'était une année faste ! Il y a eu aussi *Holy Family*, produit par les Films de Force Majeure, qui a eu un prix Ciné+ lui aussi. C'est-à-dire que ce prix est revenu à Tangente. Il y a *Trans-mémoria*, avec lequel on a ouvert un nouveau chapitre potentiellement porteur, parce que c'est l'expérimentation d'un film codistribué avec Outplay Films, et pour lequel Tangente fait de la prestation de services : Tangente facture toute l'organisation des avant-premières et des séances pour faire "monter la mayonnaise" avant la sortie nationale qui elle, est ensuite pilotée par Outplay. Et puis, il y a *La Marseillaise des ivrognes*, dont tu veux peut-être nous dire un mot, parce que le film semble parti pour faire une belle tournée avec, là aussi, un potentiel de recettes à la clé.

CLAIRE LASOLLE / VIDEODROME 2, SÉLECTIONNEUSE AU FID - MARSEILLE

Est-ce que vous pensez qu'il y a 10 ans, ces films seraient sortis en salle avec une distribution classique ?

QUENTIN LAURENT – Écoute, ce qui est fou c'est que moi j'avais 30 000 € et que je n'ai trouvé aucun distributeur alors que j'avais mis cette somme sur la table. En disant ça, je pense qu'on a un élément de réponse...

2 / VIDEODROME 2 OU FID : LES LIMITES DANS LE SOUTIEN AUX FILMS

ALIX TULIPE – Claire, je voulais enchaîner en te posant une question. Peux-tu revenir sur les deux aspects de ton parcours, à la fois, comme on l’a dit, le fait d’avoir cofondé le Videodrome 2 et de faire partie du comité de sélection du FID et du FIDLab. Comment ces deux expériences cohabitent-elles ? Que peut-on montrer, et comment, avec quels moyens ? Pourrais-tu déployer cette économie au V2 ? Comment vous débrouillez-vous avec les droits de diffusion par exemple ? Comment est-ce qu’on joue avec les contraintes de grilles, de temps ?

CLAIRE LASOLLE – Pour le Videodrome, ce qui compte, c’est moins l’idée de la salle de cinéma que le principe même de montrer un film. Choisir un film pour le montrer, c’est toujours une forme de sélection arbitraire qui est celle d’une subjectivité, quelle que soit la façon dont on la cache ou on l’habille. On parlait de tremplin tout à l’heure au sujet des festivals. Comment est-ce que tout ça cohabite ? Je ne sais pas très bien. Ou bien ça ne cohabite pas ? En tout cas, ces deux expériences, dans le rapport au cinéma, à la cinéphilie, sont complètement différentes. Disons que pour moi, il y a un cadre, que j’appellerais un cadre de “conviction”. Et puis, il y en a un autre qui est celui d’une profession. Et je crois qu’on pourrait parler aussi de ces enjeux entre, par exemple, ceux du cinéma commercial et du non commercial. Il y a une sorte de dichotomie.

Au Videodrome, les droits de diffusion sont payés pour chaque film diffusé, sauf accord avec les réalisateur·ices. C’est un coût à peu près de 25 000 € de droits annuels sur un budget global de 180 000 € dans notre système associatif. En sachant que pour la grande part des films qui sont montrés, les coûts de diffusion sont assumés par les structures ou les collectifs qui montrent ces films, puisque c’est l’enjeu de ce principe du non commercial, qui est de multiplier les instances de programmation. Il faut alors dire que si on part de l’idée de la salle de cinéma, il faut tout de suite définir ce que c’est que le cinéma : or c’est justement contre ça que le Videodrome s’est affirmé. Je veux dire qu’il y a énormément de films, parmi ceux qui y sont projetés, qui ne seraient pas appelés “cinéma” par les professionnels des salles. Or je crois que c’est vraiment

important à dire parce que nous permettons de faire voir des films qui ne rentrent pas dans le champ de l’exploitation cinématographique au sens commercial du terme, tout simplement, qui ne trouvent pas leur place dans les circuits de distribution.

Du côté de la sélection en festival, on reçoit à peu près 3 000 films au FID. Ces 3 000 films sont ceux qui se sont inscrits sur une base de données en acquittant des droits d’inscription, et que l’on visionne avec un ensemble de personnes liées à la programmation. Et ensuite, il y a la prospection, c’est-à-dire le travail aussi de programmeur·ices qui partent dans d’autres festivals et vont dans les *labs*. On pourra parler aussi des *labs* et des marchés aujourd’hui qui sont aussi des espaces devenus absolument essentiels dans la question de l’accès des films en salle*. Il y a donc aussi ces films-là qui sont potentiellement appelés à faire partie de la programmation. Sur ces 3 000 films, je parle pour le FID, seuls 120 films environ seront présentés durant le festival et en compétition, avec une cinquantaine environ dans les différentes sections compétitives. Vous vous imaginez déjà les ratios 50-3 000, et 70-80 avec les films qui sont hors compétition. Et parmi ces films-là, il y a ceux qui viennent effectivement de la base de données, avec des personnes qui nous contactent en nous disant que tel film a été inscrit et qu’il faut absolument le voir, etc. Sur 70 films, c’est peut-être un tiers qui est signalé de cette façon. Bref, et pour en finir avec les ratios, c’est un système qui est violent pour tout le monde...

* Il faudra interroger, lors d’une prochaine rencontre, les effets de ce déplacement des festivals du côté de la production des films.

3 / PENSER UN FESTIVAL DES FILMS REFUSÉS ?

REPARTIR DES CONSTATS COMMUNS

LOÏC CLOEZ – J’aimerais bien revenir là-dessus, cet entonnoir très resserré de la présélection, qu’on a déjà évoqué hier, et ces films qui ne passent pas l’étape de la sélection, auquel on pourrait rajouter l’entonnoir du prix. Puisqu’on a ici plusieurs présélectionneuses, je voudrais dire que là, il y a peut-être un nœud à dénouer. À partir des constats et en dépit des regrets, peut-être qu’on devrait se dire que vous avez toute légitimité à le faire. En tout cas, moi, je le ressens comme ça.

Vous avez eu entre vos mains des films. Vous avez été parmi les rares personnes, non liées à la production, à les voir en premier. Et après, ces films partent sur le chemin de la programmation. Moi, je ne suis pas sûr que ce soit notre combat de nous dire que les institutions doivent doubler leur nombre d’accueil de films. Ce n’est pas que je m’en fous, c’est que ce n’est pas mon combat et je pense que ce n’est pas celui du Polygone.

Par contre, ces 200 films, 100 films ou 300 films que vous avez présélectionnés et qui ne passent pas le cap, je me dis qu’on pourrait peut-être imaginer là, quelques minutes, un peu de science-fiction. Et que finalement, le festival dont on aurait besoin, devrait se faire à partir de ces films non choisis. Et je me demandais si ça ne valait pas le coup, peut-être, de reprendre des choses abordées précédemment, et de se dire que pour éviter de voir les mêmes films partout, peut-être que ce festival dont on aurait besoin, en tant que cinéaste ou programmateur comme moi, ce serait celui où on verrait des films qui ne seraient pas passés dans des festivals de catégorie A. C’est-à-dire, qu’il faudrait exclure les films passés dans ces festivals, puisqu’ils ont déjà été montrés ailleurs et ils ont déjà peut-être une vie. Peut-être que ce festival dont on aurait besoin, c’est un festival où personne, parmi les programmeurs, ne serait intervenu en amont sur la production, puisque d’autres le font ailleurs et que ce n’est pas la peine de le refaire. Un festival différent, ce festival dont on aurait besoin, ça pourrait être un festival qui refuse les exclusivités, qui dit que ce film-là a le droit de circuler et qu’on va participer à sa circulation et pas créer un empêchement. Et puis, peut-être, ce festival dont on aurait besoin, il ne primerait pas les films. Il serait non

compétitif. Ce serait juste une occasion de montrer les films. Et puis, un dernier point, peut-être, ce festival-là ne demanderait pas d’argent pour déposer un film puisque c’est vous qui avez déjà fait cette présélection, et voire même, il oserait donner un petit forfait pour la venue du réalisateur invité !

4 / LES FESTIVALS INFLUENTS : COMMENT S'ÉMANCIPER D'UNE CERTAINE CENSURE DE L'INSTITUTION ET DE LA FABRIQUE DES CANONS

THÉO DELYANNIS / CINÉASTE, COLLECTIF LA VIE PLUS BELLE - SAINT-ÉTIENNE

Je me disais justement l'inverse. Que finalement les appels à films ne servent pas à grand-chose. On pourrait alors imaginer des festivals sans appel à films, vu que, comme ça a été dit avant, environ un tiers des films sélectionnés le sont via les appels à films (et on peut imaginer que dans d'autres festivals le ratio est encore plus faible). C'est un peu cynique, mais ça pourrait clarifier la dynamique qui est en jeu dans les festivals, qui est quand même liée à un milieu, à un écosystème professionnel, donc à un réseau. Ça éviterait aussi, dans le cas des appels à films payants, de demander aux cinéastes de refuser de subventionner en partie un festival qui ne leur est pas dédié. Aussi, dans cette discussion, lorsqu'on parle de la diffusion de films, on met au même niveau le festival et la salle de cinéma. Il ne faut pas oublier que l'utilité principale des festivals, et c'est ultra-important, c'est la fabrique du canon. Les festivals, c'est le premier lieu où on va fabriquer de la norme.

Si on prend en charge cette question de la diffusion, il faudrait se demander : est-ce qu'on prend en compte cette norme ou pas ? Et qu'est-ce que ça veut dire ? Je remarque que les festivals ont pris énormément d'importance par rapport aux années 70, 80, où il y avait beaucoup moins de festivals, en général on envoyait notre film à un festival et puis c'était fait. En plus, ce n'était pas le but principal des cinéastes. Or aujourd'hui, tout le monde a l'air obsédé par ça. Il y en a qui sont totalement déprimés parce qu'ils se font refuser partout, notamment à cause des appels à films existants qui perpétuent le mythe de l'égalité des chances. Et s'il n'y avait pas d'appel à film, il n'y aurait aucun déçu puisqu'il n'y aurait aucun film refusé. Ça serait peut-être mieux. Et comme ça, après, les gens qui ne connaissent pas suffisamment de programmeurs, etc, ils seraient diffusés dans les salles de cinéma où finalement, leur travail aurait peut-être plus de public que dans les festivals.

LO THIVOLLE / CINÉASTE, POLYGONE ÉTOILÉ - MARSEILLE

Dans la continuité, j'ai une interrogation. Depuis 20 ans au Polygone étoilé, on travaille cette question de montrer des films sans les voir au préalable : on travaille la question de ne pas choisir, de ne pas avoir de critères de sélection pour déterminer ce qui serait un bon ou un mauvais film. En 20 ans, cette expérience, je ne l'ai jamais vue exister ailleurs. Comment se fait-il qu'elle n'existe pas ailleurs, et pourquoi les seules expériences qui existent ailleurs ont toujours à voir avec le fait de regarder les films avant, et donc d'être amené à choisir, sélectionner, hiérarchiser. Je trouve qu'elle est assez singulière, notre position : on essaie d'accueillir les films qui nous arrivent dans une forme d'hospitalité la plus ouverte et totale possible. Et quand on voit la quantité de films qui ne trouvent pas de liberté pour s'exprimer, exister... ça me rend triste et en colère...

QUENTIN PAPAPIETRO / CINÉASTE

Il faudrait un Polygone dans chaque ville plutôt qu'un festival pourri dans chaque ville, non ?

JEAN-FRANÇOIS NEPLAZ – Je souhaiterais revenir sur une phrase que j'ai entendue tout à l'heure. La situation en France fait qu'on peut toucher 150 000 € pour faire un film "raté" et que cet argent ne nous est pas "dû". Je ne le prends pas simplement au niveau de la production, mais sur l'ensemble du processus. Je ne vais pas le restreindre à l'argent, même si on en arrive toujours à cette question-là, alors que la question n'est pas celle de l'argent. Oui, il y a une responsabilité publique, et cet argent, parmi d'autres choses, nous est dû. Que le film soit raté ou pas, qui établit qu'il est raté ? Ici, au Polygone étoilé, on s'est toujours placé sous cette bannière : il y a une responsabilité publique à la défense de la création dans sa diversité. Et on a toujours renvoyé nos partenaires publics devant cette responsabilité, et une fois encore, quand vient le moment du rachat du bâtiment, je ne vois pas pourquoi on cesserait⁷. Si on cesse de le faire, on tresse la corde pour se faire pendre.

⁷ Le bâtiment du Polygone étoilé est mis en vente par sa propriétaire et un débat a porté au sein de l'équipe d'un achat collectif ou d'une négociation avec la ville de Marseille pour son rachat. C'est ce choix qui a été fait dès lors que la ville a témoigné de son intérêt pour notre action... et pour la valeur foncière du bâtiment.

On ne peut cesser de mettre les collectivités, la puissance publique, devant ses responsabilités. Il lui appartient de faire respecter dans une République... une démocratie, je ne sais pas, mais dans une République... la liberté de création. Et la diffusion des films en fait partie. Je m'étonne simplement que cette exigence de protéger et de faire respecter la liberté de création ne soit pas le fait des festivals aujourd'hui, qui sont tout à fait, comme le dit Théo, des fabricants de canons⁸. Et ce n'est pas d'aujourd'hui, c'est depuis plusieurs années. Lussas en fait partie, de cette fabrique de canons, dès lors que créé par la Bande à Lumière, ils ont choisi le camp, très vite, de s'adresser aux chaînes de télévision pour déterminer leur programme. N'oublions pas que dans les statuts du CNC, cet organisme existe pour pallier les dérives du marché. C'est une des raisons d'être du CNC. Réclamer un engagement public pour la diversité de création, c'est important. Mais si les cinéastes, si les festivals ne sont pas eux-mêmes engagés dans cette lutte, parce que jamais rien n'est définitivement acquis, si on ne le défend pas, tous les espaces de liberté se restreignent, et à ce moment-là... je n'ai plus de dialogue à avoir avec les responsables de festivals. Je n'ai plus à envoyer des films dans des festivals, s'ils ne sont pas engagés sur ce terrain-là.

Actuellement, la façon dont on déploie la liberté de création est vraiment tout à fait insatisfaisante. Au Polygone étoilé, on prenait comme élément de réflexion, le Salon des Refusés, *Mon Salon*, la publication de Zola, où il est écrit: "Moi, public, je veux qu'on me cache rien. Moi, public, je veux connaître dans sa totalité le moment artistique." C'est de ça dont il s'agit. C'est un combat qui est de toujours et ne finira jamais. Mais je ne me sens pas en solidarité avec les festivals depuis déjà quelques années sur ce terrain-là.

⁸ Canons esthétiques bien sûr...

5 / SE RÉAPPROPRIER LE CNC, UN OUTIL DE SOUTIEN QUI NOUS ÉCHAPPE

GAËLLE JONES / PRODUCTRICE À PERSPECTIVE FILMS - PARIS, MARSEILLE

Oui, le CNC a été créé après-guerre pour pallier le fait que le cinéma américain et les studios envahissaient le pays. Le CNC est un outil de diversité. Il faut rappeler que l'argent du CNC, ce n'est pas de l'argent public. C'est l'argent qui est prélevé sur les tickets de salles de cinéma et qui remonte dans un pot commun, ensuite redistribué pour le cinéma. Donc, c'est notre argent. Je fais un grand "Nous" qui ne veut rien dire, mais nous, ici, on va dire "tous" : le cinéma finance le cinéma. Ça, c'est très important parce qu'on entend tout le temps, les parasites, l'argent public, on mange sur le dos, etc. Je ne suis pas d'accord avec ça non plus, mais c'est une autre histoire. C'est une fausse idée de croire que notre argent public serait gaspillé pour des films que personne ne voit car je crois que le cinéma est d'intérêt général et doit être, tout comme les autres arts, soutenu par les politiques publiques, que cela devrait être une obligation pour les collectivités.

Je pense notamment aux gens plus jeunes qui ne savent pas que cet outil, le CNC, nous appartient et qu'il faut le défendre, il faut se battre pour le conserver et le transformer. Le CNC n'est plus du tout un allié, c'est devenu un outil de contrôle ces dernières années, on le sait. Je fais du cinéma de recherche exclusivement, et c'est très compliqué. Autant vous dire qu'on n'est pas toujours les bienvenus, au-delà de ne pas être forcément soutenus, mais ce n'est pas que ça. On est très contrôlés et très surveillés. C'est très douloureux, très pénible, très chronophage et très injuste. Donc, juste un petit cri pour dire que le CNC doit être cet outil qu'on doit récupérer et qui nous appartient. Sans parler des services culture qui disparaissent dans les régions et les collectivités aussi. Défendre tout ça est hyper important. Là, c'est de l'argent public. Ce sont les impôts des territoires qui sont reversés. La culture doit en faire partie impérativement.

CLAIRE LASOLLE – Concernant le modèle français, il s'agit vraiment de ça. Je pense à L'AFCAE, l'Association Française des Cinémas Art et Essai, qui a été créée en 1955 par des directeurs de salles. De quoi s'agissait-il ?

D'un organe conçu pour défendre le cinéma d'avant-garde, que ne prenait pas en compte la question du marché, mais par contre s'inscrivait dans l'histoire des ciné-clubs. C'était vraiment un moment important parce que cette question des ciné-clubs est à nouveau en jeu aujourd'hui, avec le débat commercial *versus* non commercial. Il faudrait également parler de la salle de cinéma aujourd'hui, qu'il va falloir aussi défendre. En Allemagne c'est une catastrophe : les films ne sont faits que pour la télévision et les plateformes. Je veux dire, vous regardez Mubi tranquillement chez vous parce que c'est génial d'avoir un catalogue d'Art et d'Essai. Mais c'est en train de tuer complètement la salle de cinéma.

VIOLAINE HARCHIN / DISTRIBUTRICE AUX ALCHEMISTES - MARSEILLE

Effectivement, je pense que c'est important. Parce que c'est certainement mon cœur de métier et ma vocation de continuer à essayer de chercher à défendre cet espace politique qu'offre la salle et qui est un espace nécessaire. Je pense en termes citoyens, en termes artistiques : montrer des films dans de bonnes conditions. Mais c'est vrai qu'il y a un problème qui se joue à cet endroit-là. Ça fait 12 ans que je fais mon métier et que je vois à quel point cet endroit se détériore, en termes de diversité. J'étais il y a quelques jours avec des personnes, notamment de l'ACID, autour d'une table dans une commission régionale de classification Art et Essai des salles. Et cela permet de voir comment les choses se passent aujourd'hui dans certains territoires, notamment ruraux. On nous rétorque qu'il n'est pas question de diversité, parce que ça ne correspondrait pas à ce que souhaitent voir les gens, que dans les territoires ruraux, le cinéma de recherche, c'est un non-sens. Il y a une personne qui décide que dans les territoires ruraux, par exemple, le cinéma de recherche, c'est un non-sens ! Ça n'intéresserait visiblement pas les gens qui vivent à la campagne ! C'est quand même fou de prendre conscience de cette orientation de la politique culturelle !

CLAIRE ANGELINI — De fait, il aurait fallu inviter aussi des exploitants à nous rejoindre. L'expérience qu'on fait, c'est que des salles ferment, même à Paris, tandis que dans des territoires dits ruraux, il y a encore des exploitants qui essaient de faire vivre leurs salles comme ils peuvent. En fait, la question de la salle pose la question du public qui est une question politique. Dans les territoires X ou Y de notre République, lorsqu'on propose une séance spéciale avec débat, portée par une association, on

constate que la moyenne d'âge du public se situe entre 60 et 80 ans. Ce sont des personnes qui ont été cinéphiles, ont sans doute fréquenté des ciné-clubs dans leur jeunesse, et qui continuent d'aller voir des films "différents", mais il n'y a pas eu, ou trop peu, de transmission et de renouvellement générationnel. Tandis que dans les circuits alternatifs tels que celui des Lentillères, c'est tout à fait différent, ce qui pose une vraie question. Dans 10 ans, il n'y aura peut-être plus personne pour voir des films qui n'auront pas été réalisés dans des contextes spécifiquement militants, et qui ne sont pas non plus des films commerciaux, mais des films, disons, porteurs d'une recherche esthétique et politique hors marché. Pourtant, il faut à tout prix défendre la salle comme lieu unique d'expression collective générant de l'intelligence collective. Et ce, d'autant plus qu'on ne peut pas laisser le public avoir pour choix unique les blockbusters américains proposés dans les petites salles qui sont leur fond de commerce pour vivre et survivre. Et parfois, c'est un véritable acte militant que d'aller montrer les films que l'on fait dans ces petites salles, avec ce que cela implique de temps de trajet, et de confrontation à un public clairsemé.

Par ailleurs je voulais revenir sur la question du CNC qui a été brièvement abordée par Gaëlle. Quand j'ai appris que l'État venait de ponctionner le CNC de 450 millions d'euros, pris dans sa réserve, j'ai eu quelques échanges avec mon producteur et avec la SRF, mais finalement, j'ai dû me rendre à l'évidence que ça n'avait fait bouger personne, alors que ça devrait tous nous concerner diablement. Tout le monde s'est dit : on a sauvé les meubles puisqu'ils n'ont pas touché à l'argent du fonctionnement. Et alors ? Quand ils vont recommencer la prochaine fois, qu'est-ce qu'on va devenir ? Je crois qu'il faut vraiment être extrêmement conscient de la situation politique dans laquelle nous sommes. Quant à la situation en Allemagne, c'est effectivement une catastrophe. Et aujourd'hui plus que jamais. En fait mon sentiment est qu'il s'est joué quelque chose comme un accord avec les plateformes au niveau européen. Je ne peux pas le prouver mais ça m'a fait penser aux accords Blum-Byrnes, signés à Washington le 28 mai 1946, qui ont permis la libre pénétration du cinéma américain en France en échange d'importants avantages financiers. Je suis sûre qu'il y a eu des accords européens facilitant la pénétration des plateformes en Europe. Ce serait intéressant à creuser, et aussi comprendre comment, dans ce contexte particulièrement difficile, les plateformes avancent et déplacent toute l'économie

du cinéma. La question est donc : comment reprendre la main ? Et c'est l'objet de notre réunion collective. Qu'est-ce qu'on va faire ? Comment peut-on vous aider, vous exploitants, distributeurs, producteurs, programmeurs, etc, à travailler autrement dans ce système ? Comment peut-on s'entre-aider tous et toutes ? Nous sommes toutes et tous dans ce même bateau du cinéma indépendant et nous devons agir pour le préserver. Rapidement.

6 / LES FÉDÉRATIONS DE CINÉ-CLUBS : OFFICIALISER, DÉMOCRATISER LE NON COMMERCIAL

JULIEN GOURBEIH / CINÉASTE, COFONDATEUR DE DODESHADEN - MARSEILLE

En fait, c'est bien d'être ici, parce qu'on se repose des questions qu'on se posait il y a 10 ans, il y a 15 ans, il y a 20 ans. Et c'est très positif parce que ce n'est pas la répétition du même, évidemment, c'est une perpétuelle réinvention et une tentative de réactualiser ces problématiques. Mais il y a quand même des lignes historiques qui sont à peu près les mêmes. Il faudrait redire ce qu'était l'AFCAE, ce qu'était l'ACID, ce qu'étaient les premiers festivals dans les années 70... Nous, par exemple, on s'est intéressé à une histoire qui a suscité beaucoup d'espoir et de désir : celle des ciné-clubs. La Fédération des ciné-clubs, c'est quelque chose qui permet de déplacer l'opposition entre les circuits alternatifs et les salles d'exploitation. Un ami qui m'est cher nous racontait lors d'un colloque comment dès ses débuts, le cinéma avait investi des petits espaces, des boutiques, etc.

La prédominance de la salle, telle qu'elle existe de manière industrielle, n'est pas pertinente d'un point de vue historique. Ça, c'est déjà un point intéressant. Et puis au fond, je crois que tous ces lieux alternatifs sont quand même des salles, mais qui ne rentrent pas dans une économie, qui ne participent pas à ce circuit de la redistribution. Tu parlais de démocratie tout à l'heure et je pense que c'est le mot redistribution que tu avais sur le bout de la langue. Et là, c'est une vraie question qui nous est posée. C'est-à-dire que tous les efforts que nous faisons dans tous les lieux qui existent, qui sont relayés à l'échelle européenne avec *Kino Climates*⁹, ne sont pas opérants par rapport à ça. Comment peut-on inventer un autre système de redistribution, de liens ? Vous le faites, vous, entre vos sociétés, mais ça pourrait se faire à l'échelle des lieux qu'on investit.

⁹ Kino Climates est un réseau européen de cinémas indépendants soutenant la liberté de programmation et la diversité de la culture cinématographique. Son objectif est de générer de nouvelles méthodes de travail tout en préservant le patrimoine.

Et l'autre question qui est posée, c'est peut-être d'amener les salles au public et pas les publics dans les salles. Il ne faut quand même pas oublier que les dispositifs d'éducation à l'image qui ont complètement englouti ce qu'était le cinéma d'éducation populaire et les ciné-clubs, ont été ré-encadrés dans les années 80, d'ailleurs avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, ce qui est dramatique, en les réorientant vers les salles d'exploitation et que ça représente aujourd'hui 40% de leurs frais de fonctionnement.

JÉRÉMY GRAVAVAT – Pour prolonger, on pourrait se demander comment se mobiliser pour faire entrer dans des formes de reconnaissance voire de soutiens institutionnels, ou économiques, tous ces lieux qui ne sont pas considérés comme des salles, qui ne peuvent pas entrer dans le système de la billetterie CNC, etc. mais qui pourtant sont vivaces et font que les films sont vus par des publics diversifiés et souvent nombreux. Tout un tas d'initiatives de diffusion qui ne rentrent pas dans la norme. On parle souvent, de "vieillesse" du public... Mais par exemple, il me semble que ces dernières années, des lieux comme le Videodrome 2 à Marseille, ou La Clef à Paris, sont vraiment la preuve d'une dynamique totalement inverse. Et sont des lieux où s'inventent d'autres formes de rapport à la diffusion, et portent des façons d'ouvrir concrètement des brèches dans ces limitations de billetterie, notamment vis-à-vis du prix libre, comme on l'a déjà dit. Peut-être que les personnes de La Clef ici présentes voudraient en parler aussi ?

CAMILLE DEGEVE / CINÉASTE, LA CLEF REVIVAL - PARIS

La Clef est un cinéma à Paris, dans le 5^e arrondissement, qui en 2008, appartenait à une banque. En 2018, la banque a décidé de cesser l'activité du cinéma. Donc, un groupe s'est formé qui a initié une occupation citoyenne du cinéma entre 2019 et 2022. On a été expulsé·es du cinéma en 2022 et on s'est demandé comment pérenniser cet outil qu'on avait rodé et comment trouver un moyen pour qu'il perdure. Il y a plein de choses à dire, mais je pense que la question intéressante, c'est vraiment celle de l'argent, qui a été essentielle, puisqu'en voulant racheter un cinéma dans Paris dans un quartier comme celui-là, la question du foncier a été centrale dans notre lutte plus globale, à la fois pour le cinéma et pour toutes ces questions. Mais ce qui a été focal, en effet, c'était la question du prix libre c'est-à-dire comment, en tant que propriétaire rentrant dans

un système de billetterie, donc de diffusion et de distribution, on pourrait faire reconnaître ce prix libre sur lequel on n'allait pas lâcher, auprès du CNC ? Et c'est quand même quelque chose qui a été notre plus grande réussite, on a réussi à créer un système de comptabilité complètement indépendant sur le billet de cinéma à prix libre avec une rétribution à parts égales entre le lieu et les cinéastes.

La lutte a été menée principalement autour du rachat du cinéma et du rodage de sa gestion, dont celle de la billetterie. J'ai l'impression que la marginalité que nous tenons à défendre dans le cinéma n'est pas à l'endroit de l'argent. Je crois vraiment que le cinéma est une industrie dans laquelle on est en réalité tout à fait inclus, nous aussi, indépendant·es, et qu'il n'est pas question non plus de parler de dû. Il y a beaucoup d'argent et c'est notre responsabilité d'aller le chercher. Je crois qu'on a massivement déployé cette stratégie à La Clef et que ça a fonctionné. On a racheté le cinéma à 2,5 millions d'euros et on fait actuellement d'énormes travaux. On est tous·tes, soit au RSA, soit pour les mieux loti·es, intermittent·es. La question aussi, c'est de savoir comment on redistribue cet argent qui est à nous dans le militantisme, dans les endroits collectifs. Et le collectif est évidemment au centre des choses. En tant que cinéaste, j'y crois énormément.

7 / S'ÉMANCIPER DE LA QUESTION DU PUBLIC, FABRIQUER DES ESPACES PUBLICS POUR SE RETROUVER ET VOIR DES FILMS ENSEMBLE

PABLO HOCQ – Je ne sais pas si c'est le bon endroit pour l'aborder, mais... j'ai fait beaucoup de projections dans des associations, souvent en dehors des villes. Et je n'ai jamais vu de salles vides de ma vie. C'est ce rapport d'échelle où on a du mal à se comprendre les uns les autres...

Je me demande à quel point les cinéastes veulent remplir les salles ou s'ils préfèrent avoir des récompenses. Ça, ce n'est pas clair pour moi. Et je me demande s'il faut avoir un prix pour remplir une salle. J'avoue que je me sens fier de vouloir faire des films pour remplir des salles, pas pour être complaisant avec des spectateurs ou choisir un public à caresser dans le sens du poil, mais j'ai vraiment envie de faire rire des gens. Je ne sais pas si ça s'appelle le cinéma de divertissement, mais parfois, en tentant une forme de divertissement, ça remplit les salles. En tout cas, c'est ce que j'ai remarqué lors de ces tentatives-là.

Quant à la différence avec ce cinéma de recherche qui, apparemment, a du mal à trouver son public, j'aimerais bien voir du divertissement local, du divertissement d'auteur. Et puis, j'ai l'impression que quand on commence à se poser ces questions-là, on en vient à la question du public et on se dit: "Ah oui, public cible..." etc. Qui sommes-nous pour savoir à quel public correspondra un film? Si ce n'est en donnant au public les moyens de produire son propre divertissement? Voilà, ce sont des pistes. Mais peut-être que je me trompe parce que je ne suis pas producteur et que j'ai encore peu d'expérience. Je toque à des portes...

THÉO DELVANNIS – Avec *La Vie Plus Belle*¹⁰, il y a vraiment un esprit de télé locale. Ce qui m'intéresse dans la télé, ce n'est pas le fait que ça soit sur un petit écran. Là, on diffuse au cinéma le Méliès à Saint-Etienne, un

¹⁰ *La Vie Plus Belle* est un remake stéphanois de la série marseillaise *Plus Belle la Vie* réalisé collectivement et sans argent avec un casting géant permanent dans toute la ville.

épisode toutes les deux semaines. J'ai juste l'impression qu'on se réunit collectivement devant une grande télé. Ce qui compte pour moi, c'est qu'on soit plusieurs à voir des trucs ensemble, dans un même espace. En tout cas, en ce moment, mon expérience de la ville, puisque que j'ai plutôt vécu en ville, c'est qu'il y a de moins en moins d'espaces où on est autorisé à se réunir à chaque fois et à pouvoir parler, pouvoir rire ensemble, pouvoir picoler ensemble, sans se faire tous virer à 1h00 du matin.

GAËLLE JONES – Je voudrais répondre sur recherche et divertissement. C'est très important parce que moi, je suis une caricature. Je n'arrête pas de dire que je produis du cinéma de recherche et j'y tiens beaucoup. Donc c'est vraiment drôle, puisque c'est l'inverse de ce que tu viens de dire et c'est important. Mais nous ne sommes pas en contradiction. Je défends le terme de recherche dans son premier sens, c'est-à-dire le fait de "chercher". Je défends cet endroit-là parce que je dis toujours que je ne produis pas des films, mais je produis des gens, c'est-à-dire que j'accompagne des gens, des auteurs et des autrices. Pour moi, ce qui compte, c'est justement de fabriquer des films qui peuvent expérimenter, même être ratés, parce que quand on cherche, on ne trouve pas toujours. Et c'est une revendication très importante dans ma vie. Juste dire aussi que divertissement et/ou recherche, c'est ce qu'on n'arrête pas de se dire, c'est la diversité et que c'est ce qu'on défend. Nous, on ne veut pas tuer les gros, on veut coexister avec eux là où eux veulent nous tuer quand même. Il y a un rapport tout à fait étrange entre le marché qui décide qu'il y aurait trop de films et qui n'arrête pas de nous le dire et comme par hasard, ce seraient les nôtres. Pour moi, il n'y aura jamais trop de films. Jamais.

Je ne suis pas en train de dire que tu parles d'*entertainment*, justement. Moi, je ne crois pas que mes films soient destinés à un public érudit, surtout pas. Je viens d'un milieu prolétaire et je veux que le cinéma soit pour tous et toutes, tout le temps. Et pour répondre sur la salle de cinéma, ce n'est pas un culte de la technique, c'est le lieu du commun. C'est comment partager une expérience ensemble. Évidemment, on fait des films dans des conditions techniques merveilleuses et tant mieux s'il y a un bon son, une bonne image. Mais ce n'est pas l'enjeu principal. L'enjeu, c'est d'être ensemble et c'est le commun. C'est ce qui différencie l'expérience du *streaming* ou de la plateforme ou de la télé-

vision ou du téléphone portable. En tout cas, des écrans, quels qu'ils soient. Je travaille pour ça et je refuse toute forme de deal financier et/ou artistique avec autre chose que la salle de cinéma ou le grand écran. C'est mon combat, c'est ma place depuis 30 ans. Et ce n'est pas par passion ou obsession de la salle de cinéma, c'est vraiment pour défendre l'endroit du commun. C'est un choix politique, ferme.

CLAIRE LASOLLE – On était plusieurs au moment de la fondation du Videodrome 2, à s'être moqué de savoir s'il y avait 2, 3 ou 4 personnes dans la salle ou qu'elle soit pleine. L'enjeu, c'était qu'il y ait quelqu'un. Et il y a toujours eu quelqu'un. Je crois que ce sont les questions de tissus qui sont extrêmement importantes et qu'il faut aujourd'hui réfléchir. La question du lieu, pas seulement la salle de cinéma, mais la question du lieu et combien c'est difficile de tenir un lieu, c'est-à-dire pour qu'il soit habité et en fait c'est moins la question des films que la culture cinéphilique, la culture collective qui est travaillée dans ces lieux, qui les portent et en font la qualité. Quand je parle de lieu, je ne parle pas forcément uniquement du lieu physique. Je parle de ce que fabriquent et tissent des gens ensemble. Et je crois que la salle de cinéma doit s'interroger là-dessus. Il faudrait parler de tout ça avec des exploitants et des exploitantes. Encore une fois, on va vers la mise en danger de la salle, d'un tissu de salles qui aujourd'hui sont des poumons démocratiques.

La question des ciné-clubs s'inscrivait dans un cadre de pensée très puissant qui s'appelait en effet l'éducation populaire, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, avec l'idée de "plus jamais ça". Aujourd'hui, on a un cadre structurel qu'il faut remettre en question, qu'il faut bousculer pour qu'il survive. On a toutes ces magnifiques expériences alternatives qui remettent en cause l'autorité de ce cadre structurel, mais il manque encore une façon de penser toutes ensemble, ces alternatives. En effet, il y avait l'éducation populaire et aujourd'hui, qu'est-ce qu'il y a ? On voit une floraison de ciné-clubs, mais ce sont des personnes qui veulent proposer leur vision du cinéma. Il y a vraiment beaucoup de choses à réfléchir, à repenser dans un espace commun.

C'est cette façon aussi de programmer avec l'autorité de qui programme. Des lieux où ce sont des pluralités de personnes qui programment, c'est peut-être comme ça qu'on invente les publics ?

JEAN-FRANÇOIS NEPLAZ – Quand nous avons installé le Polygone ici, ce qui me paraissait le plus flagrant, c'est que n'importe quel gamin, là en bas, avait vu plus de films que moi. Alors que quand je suis rentré à l'IDHEC, par rapport à n'importe quel Jean Douchet ou autre qui avait vu à l'époque toute la production cinéma, peut-être pas les films indiens, mais qui, en tout cas, pouvait parler de tous les films du monde, quelque chose a quand même basculé, qui fait que la culture populaire et sa puissance, ça ne peut plus s'aborder de la même façon. Donc, le rapport au cinéma a complètement basculé. On a changé d'époque. Ce que nous, nous avons voulu essayer d'appréhender ici en faisant des films avec les habitants, sans formation, sans faire de pédagogie, c'était pour voir ce qui allait émerger de cet endroit-là et pas l'inverse. Ceci pour dire qu'il faut qu'on fasse attention. On a choisi dès le début la salle de cinéma. Chaque salle de montage était reliée à la salle de projection pour que les films se regardent sur le grand écran à tout moment du montage. C'était bien un choix de la salle. Et ce choix, je ne le regrette pas et il continuera. À mon avis, là, ça donne la possibilité de maintenir l'inquiétude sur le cinéma qu'on appelle de recherche. Pour moi, c'est juste le langage cinématographique qui se déploie, c'est tout. Et qui engage notre responsabilité d'auteur. Je crois que si nous ne défendons pas l'existence d'un cinéma que moi, j'appelle de langage, une langue cinématographique qui n'est pas une grammaire, mais qui est un langage qui s'invente à chaque film, si nous, cinéastes, nous ne le défendons pas, oui, il n'y aura bientôt plus que du divertissement, sans contradictions.



Enregistrement des rencontres

Alexandre Rameaux

Transcription

Pablo Hocq

Introduction, réécriture et corrections

Claire Angelini, Clémence Arrivé
Guezengar, Cyrielle Faure, Jérémy
Gravayat

Relecture

Anaïs Pic

Logo des 25 ans

Raphaëlle Paupert-Borne

Mise en page et illustration

Martine Derain
2026

Film flamme et le Polygone étoilé sont soutenus en fonctionnement par la Ville de Marseille, le Département des Bouches-du-Rhône et la Région Sud

Fondé en 1996, le collectif de cinéastes Film flamme soutient les films et les démarches artistiques qui ne trouvent pas facilement, ou pas du tout, les moyens de leur réalisation dans le contexte de la production industrielle.

En 2001, la décision de disposer des outils de la création cinématographique s'est traduite par l'ouverture du Polygone étoilé à la Joliette, au centre de Marseille (trois salles de montage, une salle de projection pouvant accueillir 76 personnes) et en 2020, par la mise en œuvre d'un équipement de numérisation vidéo et pellicule.

En 2011, Film flamme s'est associé aux éditions commune pour lancer la collection de livres-DVD Cinéma hors capital(e), qui considère le cinéma dans l'histoire du langage et non celle du spectacle.

**Film flamme/Polygone étoilé**

1, rue Massabo 13002 Marseille
facebook & insta Polygone étoilé
www.polygone-etoile.com