



HAL
open science

Les festivals : un espace privilégié pour accueillir les films sans distributeur ?

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Les festivals : un espace privilégié pour accueillir les films sans distributeur ?. Cahiers de Champs Visuels, 2021, Les Films sans distributeur, 20-21, pp.17-34. <halshs-03341332>

HAL Id: halshs-03341332

<https://shs.hal.science/halshs-03341332v1>

Submitted on 10 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Taillibert, Christel. « Les festivals : un espace privilégié pour accueillir les films sans distributeur ? », *Cahiers de Champs Visuels*, Les Films sans distributeur, n°20-21, 2021, Paris, L'Harmattan, pp. 17-34.

Les festivals : un espace privilégié pour accueillir les films sans distributeur ?

Interview avec Antoine Leclerc, coordinateur de l'association Carrefour des festivals et délégué général du festival de cinéma d'Alès, Itinérances

Dans l'après-Seconde Guerre mondiale, sur la base du modèle initialement proposé par la Mostra de Venise, se développent dans tous les pays dont l'industrie cinématographique est conséquente de grands festivals internationaux appelés à constituer des vitrines des productions nationales prestigieuses – ou considérées comme telles –, à rendre compte sur la scène internationale de la vitalité culturelle et économique des pays représentés : Cannes, Venise, Berlin, Locarno... accueillent des manifestations qui sont avidement fréquentées par les cinéphiles, formés à l'école des ciné-clubs et des revues spécialisées, et qui se réjouissent de la consécration dont y bénéficie l'art cinématographique, de la possibilité de découvrir des films provenant du monde entier et de côtoyer les professionnels. Mais cet engouement est de courte durée pour ces amoureux d'un cinéma esthétiquement et moralement exigeant, engagé sur la route de l'innovation, de l'expérimentation de formes et des modèles de narration. À Cannes, dès 1958, des critiques s'élèvent. Guy Allombert et François Chevassu, dans les pages d'*Image et son*, critiquent l'académisme de la manifestation¹, qualifiée « d'académique », « accusé[e] par tous les participants d'être terne, monotone, lassant[e] »... Et pour expliquer ce peu d'engouement, les deux chroniqueurs font un constat implacable : « Si le Festival fut décevant, c'est surtout aux films qu'il le doit. (...) Leur conformisme esthétique et intellectuel fut la chose la plus attristante et la cause de l'ennui poli qui régna à Cannes pendant ces quinze jours ». Cette amertume ne fait que se renforcer au cours des éditions suivantes. « Qui nous en voudrait

¹ Allombert, Guy ; Chevassu, François. « Le festival de Cannes », *Image et son*, n°113, juin 1958, pp. 11-14

si nous prenions ici la précaution de passer sous silence des films qui, par leur extrême médiocrité, ont réuni contre eux l'unanimité ? »² concluait Philippe Durand trois ans plus tard.

Est-ce à dire que le cinéma n'a, alors, plus rien à dire ? Qu'il est condamné à une reconduction des formes, des recettes, des récits éprouvés et validés par le box-office ? Non, bien entendu. Que ce soit au niveau national comme international, l'innovation fourmille, elle aussi alimentée par les appétits nés du formidable engouement cinéphile propre à l'époque. Mais ces films ne trouvent pas forcément une place dans les rouages de la distribution en salles. Leur format, leur genre, leur origine, leur mode de production, leur contenu les écartent souvent de cette « voie royale » constitutive du modèle économique traditionnel autour duquel s'est historiquement construite la filière cinématographique.

Parce que ce sont dans ces productions, souvent exclues de la distribution, que les cinéphiles trouvent une émulation esthétique, d'autres typologies de festivals de cinéma, sous l'influence croisée de la cinéphilie montante et du renouveau des moyens d'action des groupements d'éducation populaire, commencent à voir le jour au cours de cette même période. Sur un modèle plus local, plus éditorialisé, moins médiatisé, des manifestations empruntant aux festivals internationaux leur modèle événementiel vont ainsi se proposer comme de nouvelles interfaces de découvertes de productions filmiques qui, par nature, ne trouvent pas forcément leur place dans le panorama de la distribution, leur offrant ainsi une visibilité nouvelle.

Le court métrage, forme propre à l'innovation par nature, est au cœur de ce renouveau festivalier. Car comme l'écrivait Jacques Barrault, « tout est possible avec le court métrage qui sert le vrai cinéma, dans la mesure où il se révèle l'école de la vision et de la compréhension »³. Les Journées Internationales du film de court métrage⁴, créées en 1955 à Tours, ouvrent le bal des multiples manifestations qui, par la suite et jusqu'à aujourd'hui, vont exclusivement se consacrer à ce format spécifique. Ces festivals spécialisés dans le format court vont ainsi, inversement proportionnellement, accompagner la place de plus en plus faible consacrée au court métrage dans les séances de cinéma en salles, après l'élan occasionné dans les années cinquante par le « Groupe des trente »⁵. À la disparition du festival de Tours, en 1971, une autre manifestation d'envergure prend le relais avec l'ouverture du court métrage de Grenoble (avant

² Durand, Philippe. Le roi Soleil aussi était quatorzième... Cannes 61 », *Image et son*, n°142, juillet 1961, pp. 29-33.

³ Barrault, Jacques. « Court métrage. Chef-lieu Tours », n°127, janvier 1960, p. 3-5.

⁴ Voir : Mazany, Donatien. *Tours, capitale du court métrage*. Tours, Anovi, 2015.

⁵ On désigne sous cette expression un groupe de réalisateurs de courts métrages qui s'est opposé publiquement à la loi du 21 août 1953 qui abolissait une loi datant de l'époque vichyssoise et qui obligeait les directeurs de salles à projeter un court métrage lors de chaque séance.

de migrer à Lille). Le Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, créé en 1982, devient par la suite, et jusqu'à aujourd'hui, la manifestation la plus emblématique de cette attention festivalière portée à ce format singulier – au milieu d'une multitude d'événementiels festivaliers de tailles diverses qui font vivre cette intention sur l'ensemble du territoire, offrant au court métrage des espaces de diffusion inespérés.

Certains genres, parce qu'ils ne bénéficient en salles que de fenêtres d'exposition très réduites, constituent des créneaux particulièrement prisés par ces cinéphiles, souvent liés à des ciné-clubs, qui souhaitent investir le modèle festivalier pour renouveler les modes d'action éducative en direction du public. C'est le cas du film d'animation, qui trouve avec les Journées internationales du film d'animation (à Cannes en 1956 et 1958, et à Annecy ensuite) un lieu d'expression sans équivalent. Comme l'écrivait Henry Moret en 1962, « plus encore que le court métrage, le film d'animation est un inconnu »⁶. S'insurgeant contre l'incompréhensible absence de la plupart de ces films sur les écrans des salles de cinéma, Jacques Chevallier écrivait trois ans plus tard : « À qui fera-t-on croire qu'il y a, à Annecy, un public pour le cinéma d'animation, mais qu'il n'y en a pas à Paris, à Lyon, à Marseille ? À qui pourra-t-on expliquer qu'un programme complet de films image-par-image ne puisse trouver place sur les écrans français, à l'heure où les exploitants, en mal de crise, déclarent se battre les flancs pour trouver des formules inédites ? »⁷. Cette dichotomie entre des calendriers de distribution centrés autour d'un modèle très normatif, et les attentes d'un public avide de découvertes est au cœur du pari festivalier, ces manifestations devenant, sur un certain nombre de créneaux atypiques, un des rares moyens à l'époque pour découvrir un certain nombre de films.

De façon assez précoce aussi, les Rencontres internationales du film pour la jeunesse, créées elles aussi à Cannes mais en 1960, poursuivaient les mêmes objectifs autour d'un autre genre, celui des films jeune public – ou comme on le disait alors « pour la jeunesse » - afin de donner à voir des productions de qualité, en provenance du monde entier, mais qui n'avaient que rarement la possibilité d'une sortie nationale⁸.

Plus globalement, la fronde festivalière contre une industrie du film qui décourageait le renouvellement des formes et des contenus, qui fermait les portes de la distribution aux œuvres atypiques, s'est sémantiquement ancrée dans une lutte en faveur d'un cinéma qualifié

⁶ Moret, Henry. « Petite histoire du festival d'Annecy », *Image et son*, n°150-151, avril 1962, pp. 39-40.

⁷ Chevallier, Jacques. « Sixième Annecy pour le septième Art bis », *Image et son*, n°187, octobre 1965, pp. 23-28.

⁸ Ce festival fonctionna à partir de 1969 en alternance avec le Festival de Gottwaldov (ville qui a pris en le nom de Zlín) qui avait été créé la même année que la manifestation cannoise.

d'« indépendant ». L'histoire du Festival du jeune cinéma de Hyères est emblématique de cette volonté de favoriser une expression libre, multiple, hors norme dans le domaine des images animées. Les comptes-rendus que Hubert Arnault a publiés dans les colonnes d'*Image et Son* à propos de cette manifestation sont particulièrement éloquentes sur ce point. Il décrit en effet une manifestation désireuse « d'œuvrer pour faire connaître des films que les *a priori* stupides du grand commerce cinématographique refoulent automatiquement »⁹, de « donner à des premières œuvres ou à des réalisateurs qui cherchent à trouver place dans le rang encombré des gens qui font des films, une tribune et une audience »¹⁰. Ce « jeune cinéma » vanté pour son indépendance était souvent un cinéma amateur. Très tôt, ce qui va devenir un créneau majeur pour le monde festivalier constitue un choix d'éditorialisation privilégié pour les animateurs de ce réseau. Le fait que, par définition, ce type de production ne soit pas appelé à bénéficier d'une distribution en salles, contribue largement à cet engouement¹¹.

Notons enfin que l'intérêt porté par les festivals pour les films issus de la diversité est lui aussi très ancien, et complète ce panorama d'un secteur qui s'est totalement pensé en complémentarité avec la distribution en salle. Le succès des « Journées de Poitiers », créées en 1963, et qui se consacraient tous les ans à une cinématographie nationale (visant « la connaissance d'un pays par son cinéma, par son art graphique et par de fréquents entretiens avec une délégation importante de ce pays »¹²), augure de ce qui va constituer tout un créneau éditorial pour les festivals : combler la faiblesse de la représentation dans les salles des films provenant des cinématographies du monde entier – y compris bien souvent de pays mitoyens.

Fidèles à la ligne directrice proposée par ces manifestations pionnières, les festivals de films, aujourd'hui, en France, forment un réseau particulièrement dynamique, vivant, en constant renouvellement, et qui entretient avec le public une relation de confiance apte à conforter cette volonté d'explorer les marges, de donner à voir ce que l'on ne peut pas découvrir ailleurs, d'offrir des vitrines privilégiées à des expressions filmiques variées. Que ce soit pour défricher l'actualité du cinéma documentaire, pour donner la voix à des œuvres engagées, pour donner à découvrir la scène expérimentale, pour valoriser la richesse de la production amateur, pour

⁹ Arnault, Hubert. « Hyères : Festival du jeune cinéma, An 2 – Rencontres Art et Essai, An1. », *Image et son*, n°196, juillet 1966, p. 6.

¹⁰ Arnault, Hubert. « Hyères 1967. 3^{ème} Rencontres du jeune cinéma », *Image et son*, n°207, juin/juillet 1967, pp. 3-5

¹¹ Citons à titre d'exemple les Rencontres du jeune cinéma non-professionnel, la Semaine internationale du film 16 mm d'Evreux, etc.

¹² Lefèvre, Raymond. « Les 6^e Journées cinématographiques de Poitiers », *Image et son*, n°216, avril 1968, pp. 3-4.

aller à la rencontre de cinématographies variées à travers le monde, ou tout simplement pour valoriser l'art comme unique instrument de mesure cinématographique, les festivals de films aujourd'hui sont des acteurs incontournables en faveur de la circulation des films « sans distributeur » à la recherche d'un public.

Afin d'aller plus loin dans la réflexion relative au rôle joué, aujourd'hui, par ces manifestations à travers la France, nous proposons à la suite de ces notes liminaires la retranscription d'un entretien mené avec Antoine Leclerc¹³. Il s'agit dans le cadre de ce sujet d'un interlocuteur privilégié au regard de sa double casquette, de coordinateur de l'association Carrefour des festivals d'une part (association qui « facilite les échanges entre les festivals de cinéma en France et œuvre à la reconnaissance du travail important de ces structures »¹⁴) et de délégué général du festival de cinéma d'Alès, mieux connu sous son titre, « Itinérances ».

L'objet de cette interview est de sonder le rôle joué par les festivals au regard des « films sans distributeur ». Êtes-vous d'accord avec l'idée que ces manifestations représentent aujourd'hui un terrain privilégié pour l'exposition de ces films particuliers ?

Oui, les festivals de cinéma sont historiquement un des endroits où les films sans distributeur trouvent des audiences, et parfois d'ailleurs des audiences plus significatives que dans le cadre de sorties nationales : certains films ne font que quelques centaines d'entrées en sorties nationales, quand parfois des films « sans distributeur », par exemple issus de cinématographies peu diffusées, peuvent avoir des audiences supérieures lors d'une seule séance, a fortiori en cumulant quelques séances en festivals. Donc, oui, historiquement, les festivals ont joué un rôle d'exposition d'œuvres peu, ou pas, ou plus exposées, ou émergentes, des œuvres parfois fortes, sans distributeur. Ils jouent un peu le rôle, officieux ou pas, de second marché - alors est-ce qu'il est second, est-ce que c'est un marché, ce sont des questions complexes... En tout cas, c'est une réalité. Y compris pour des vendeurs internationaux d'ailleurs, qui trouvent auprès des festivals une économie de location et une manière d'exposer des films pour ceux qui n'ont pas trouvé de distributeur, qui n'ont pas de sortie nationale. Néanmoins, cela peut donner lieu à des espaces de diffusion plus ou moins importants, à des audiences plus ou moins importantes, et une économie plus ou moins importante, mais quoi qu'il en soit, pour un vendeur

¹³ Cette interview a été réalisée par téléphone le 26 novembre 2019.

¹⁴ Site de Carrefour des festivals, onglet « Présentation de l'association », consulté le 6 décembre 2019 <http://www.festivalscine.com/>

international, ce n'est pas négligeable, cela finance en général allègrement un poste de responsable des festivals.

Pour ces vendeurs internationaux, est-ce qu'une diffusion en festival est une fin en soi, ou bien cette étape est-elle envisagée comme un tremplin pour trouver un distributeur et espérer une véritable distribution en salles ?

À part quelques festivals qui sont des vraies plateformes d'exposition, peu de festivals jouent aujourd'hui ce rôle. Et d'ailleurs, c'est un paradoxe... À Cannes par exemple, 90 % des films arrivent avec un distributeur, car la sélection à Cannes fait que les films trouvent des distributeurs. Aujourd'hui, les contrats sont signés plutôt avant. Ce n'est pas tout à fait vrai dans les sections parallèles... Je pourrais dire pratiquement la même chose pour la Berlinale. Globalement, il y a quelques festivals qui peuvent avoir un rôle déterminant pour l'accès à un distributeur, il peut y avoir des miracles aussi, il peut y avoir des encouragements, il y a des prix ou autres, mais honnêtement, ce n'est pas une tendance lourde. Il y a peu de festivals à travers la France, à vocation culturelle, même s'ils bénéficient d'audiences parfois importantes, qui peuvent se prétendre déterminantes pour le sort de beaucoup de films chaque année. Ce n'est pas vrai. Ce qui n'enlève rien, en revanche, c'est qu'il peut y avoir un effet cumulatif : le fait que plusieurs manifestations se soient penchées sur un même film, cela peut nourrir un *a priori* favorable en direction des distributeurs. Les festivals constituent un terrain d'exposition des œuvres qui est intégré par les vendeurs. Cela pose par ailleurs la question du lot d'autoproductions, la facilité apparente qu'il y a aujourd'hui à faire des films, et parfois les festivals sont le seul espace espéré pour trouver une diffusion auprès du public. Cela peut aussi être valorisant, et encore une fois pas moins valorisant que certaines sorties extrêmement modestes. Donc il y a quelques manifestations qui peuvent avoir un rôle déterminant dans le parcours d'un film, qui peuvent avoir un rôle d'accélérateur - ce qui est différent d'un festival qui cherche à accompagner la promotion d'un film, son exposition, lorsque le distributeur est souvent déjà là. Et c'est à mettre en perspective avec le fait qu'un grand nombre de films maintenant – les films français en particulier – ont des distributeurs très en amont.

Ceci est lié au système spécifique du financement des œuvres en France ?

Oui, en préachat, en coproduction, en déclaration d'intention dès l'étape de la production... J'ai vu passer en commission des films présentant des lettres d'intention très courtoises, destinées à les soutenir lors de passage à des guichets – cela concerne évidemment des valeurs très sûres, des auteurs confirmés, mais pas seulement, parfois aussi des premiers longs. Et c'est là où les

festivals jouent un autre rôle, celui d'accompagner en amont, par le biais d'ateliers, de bourses, et en particulier de bourses d'aide au développement, de bourses d'aide au scénario... C'est valable en France mais aussi dans plein de festivals à l'étranger où ces ateliers professionnels, ces bourses, deviennent décisifs. Mais on se place là plutôt en amont que dans le cadre du « film sauvage ». Il faut être honnête, même s'il y a quelques surprises – et je mets de côté le court métrage –, on voit bien qu'il y a des films plus ou moins produits, accompagnés, écrits... Bien sûr, il y a des surprises régulières et possibles. Dans le documentaire en particulier, il y a des films autoproduits intéressants. Mais quand on parle de longs métrages de fiction... Au festival d'Alès, on se pose la question. On travaille beaucoup avec des distributeurs, avec quelques vendeurs, on n'a pas vocation à prétendre à l'exclusivité, mais néanmoins on reçoit aussi des films spontanés, et c'est normal qu'on se décarcasse pour les visionner. Mais il faut être honnête, il n'y a pas de miracle, le taux de sélectivité est inversement proportionnel à l'accompagnement du film, à son financement. Je ne parle pas de son financement en volume, il y a des films produits avec très peu d'argent qui sont le fruit d'une démarche, avec des gens identifiés qui ont bossé dessus, le film peut être sous-financé et néanmoins intéressant. Mais c'est vraiment très rare qu'un film spontané, que personne n'a vu venir, s'impose...

Et pour un deuxième film, est-ce que le fait d'avoir bénéficié d'une bonne exposition en festivals pour le premier permet plus facilement de trouver un distributeur, en amont de la production ? Est-ce que cela joue sur la « carte de visite » ?

Ce qui est sûr, c'est qu'en France, il y a une attention particulière sur les premiers films, qui se vérifie à Cannes par exemple. À Cannes, c'est la guerre sur les premiers films ! Et il y a des festivals dédiés aux premiers, aux seconds longs métrages. Globalement, il y a un accompagnement qui est positif, une attention, y compris du CNC. Le paradoxe, c'est que le plus difficile, ce n'est pas le passage du premier au deuxième, mais surtout le passage du deuxième au troisième ! En général, lorsqu'un premier long métrage identifié a fait un beau parcours, notamment en festivals, souvent à la suite de courts qui ont pu eux aussi circuler en festivals avant, il y a une communauté qui s'est mise en place autour de la production, il y a des signaux avant-coureurs. Un premier long remarqué peut faciliter le passage au second. Si le second ne marche pas, là, ça peut devenir plus compliqué, même si le premier était prometteur. Les premiers longs métrages, considérés comme ayant une certaine fraîcheur, induisent une sorte de bienveillance - consciente ou pas - du sélectionneur, du programmateur... Il y a tout un tropisme autour des premiers films, et d'ailleurs il y a un taux de premiers films assez important en France, et après il y a le passage au second. Et le gap, il est du deuxième au

troisième... C'est tout le problème actuellement, où un discours néo-libéral tend avancer l'idée qu'il serait bon de faire tout de suite les deuxièmes ou troisièmes films qui marchent ! Les nouveaux postulats économiques tendent à négliger le fait qu'au cinéma, on parle de prototypes à chaque fois, qu'il ne peut pas y avoir de garantie de bonne fin ni de garantie de résultats à la hauteur des attentes... C'est dans ce sens que l'écosystème des festivals est aussi intéressant en termes de valorisation des premières œuvres : les films du milieu qui font le marché, qui font les sélections internationales en festivals, ont souvent été précédés d'un premier long remarqué dans un festival. Ce film n'a peut-être fait « que », 40.000 ou 50.000 entrées, mais ce n'est pas rien : c'est un accueil modeste pour un film qui était construit sur une architecture modeste avec une sortie modeste, mais il n'empêche que le film a pu être remarqué, et que derrière, il y a pu y avoir un deuxième ou un troisième film qui cartonne. Si on coupe, si l'on n'a pas l'effet premier film, c'est idiot d'espérer le second, c'est un raisonnement absurde.

Et sur la base de ce constat, quel rôle peuvent jouer les festivals pour pallier un système qui peut s'avérer déficient dans l'accompagnement des films, éventuellement sans distributeur, réalisés par des jeunes réalisateurs en début de carrière ?

Pour répondre à cette question, il faut vraiment distinguer les films français et les films étrangers. Il y a beaucoup de films étrangers intéressants qui n'ont pas de distributeur. Même si beaucoup de films sortent en France, il n'y a pas nécessairement l'espace nécessaire pour en montrer davantage en salles. Les manifestations à l'image du Festival du film italien de Villerupt, ou de Cinemed (Festival du cinéma méditerranéen) à Montpellier, présentent des films qui ont un distributeur, et d'autres qui n'en ont pas - et qui n'en auront vraisemblablement pas - ce qui n'empêche pas, dans ce contexte, de bénéficier d'une audience et d'une circulation internationale. Pour les films français, ce sont surtout les avant-premières qui rassemblent les audiences les plus significatives. Ensuite, même si les producteurs renoncent à une distribution en salles, le film peut multiplier les séances en festivals. Donc ne pas être distribué ne signifie pas que le film ne sera pas vu, il y a vraiment un distinguo.

Le fait pour un réalisateur d'entretenir des relations privilégiées avec tel ou tel festival constitue-t-il un atout, même s'il n'a pas de distributeur, pour que ses films soient vus ?

Oui, cet accompagnement se vérifie dès le court métrage : certaines manifestations généralistes qui accueillent des réalisateurs de courts métrages, accompagneront leur passage vers le long métrage. Il y aura une attention particulière, qui fait que quand bien même en l'absence de distributeur, le festival pourra avoir le souhait d'accompagner le réalisateur. Cependant, en

France, la réalisation d'un long métrage s'inscrit souvent dans un modèle - l'avance du CNC, l'aide d'une région, peut être un distributeur, parfois très en amont, parfois à la fin du process...

Donc il y a, en réalité, peu de films de long métrage qui, en France, sont produits en l'absence d'un distributeur...

Oui, et cela pose tout un tas de questions, sur lesquelles ne n'ai pas un avis tranché : est-ce que tous ces guichets n'entraînent pas un formatage, etc. ? Je ne suis pas pessimiste, je pense qu'il y a malgré tout de la diversité, de jeunes producteurs intéressants, de la matière, des gens qui savent naviguer entre des projets personnels de long métrage et par ailleurs travailler sur les séries, qui sont attentifs au contexte qui évolue, au rôle joué par les plateformes... C'est vrai qu'il y a un terrain qui est mouvant, mais je reste assez optimiste sur la présence de talents et la qualité des films. Mais il est vrai que, globalement, faire un film totalement sauvage dans le registre du long métrage de fiction, c'est quand même très dur... Mais il peut quand même y avoir des choses intéressantes, ça existe, mais c'est rarement montré... C'est vrai aussi qu'il y a des tensions dans le secteur de la distribution, c'est aujourd'hui un maillon faible : on observe qu'il y a des distributeurs qui ne s'engagent plus aussi facilement qu'avant, qui sont plus regardants. Cela peut sembler paradoxal car, parallèlement, il y a beaucoup de films qui sortent, mais il faut être attentif parce qu'on observe des tensions réelles sur l'accès au marché, l'accès aux salles, des phénomènes de concentration... Ce dernier point est assez étonnant, cette concentration de l'engouement, qui n'est pas nécessairement anticipable. Il y a beaucoup de films qui vont connaître une sortie, être rapidement digérés par le marché – et globalement mal digérés en générant peu d'entrées -, et pour lesquels des festivals, des manifestations souvent modestes, pas nécessairement en recherche de première exclusivité ou d'avant-première, offriront l'occasion d'une nouvelle exposition quelques mois après la sortie, avec des rencontres. C'est l'effet « seconde fenêtre ». On peut donc distinguer deux fonctions pour ce qui concerne les festivals : constituer une fenêtre alternative pour des films qui ne connaîtront pas de sortie commerciale, même modeste – et ça c'est assez notable sur les cinématographies étrangères – et l'effet « seconde fenêtre » qui se joue sur la durée, sur un temps plus long, avec des programmations thématiques, avec un travail sur les auteurs.

Le concept « d'inédit » – qui suppose de montrer un film pour la première fois à un public – a toujours accompagné l'histoire des festivals : reste-t-il constitutif aujourd'hui de la politique de programmation des festivals ? Et de ce fait favorise-t-il aussi l'exposition de films sans distributeur ?

Oui, avec une vraie ambiguïté entre « inédit » et « avant-première ». Par exemple, à Alès, on présente beaucoup d'avant-premières - parfois des choses très pointues, parfois des choses beaucoup plus larges, c'est un équilibre à trouver - mais aussi quelques inédits, quelques fictions qui n'ont pas de distributeur au moment où on les programme. Il peut s'agir de documentaires, qui n'ont pas de sortie salle prévue, qui n'ont pas nécessairement un diffuseur. Et ensuite, certains films peuvent avoir eu une sortie, mais rester inédits sur un territoire. Certains festivals jouent de cette ambiguïté... Dans l'idée de « seconde fenêtre », il y a aussi ça. Par exemple, les Rencontres cinématographiques de Cannes présentent des avant-premières, mais aussi des films qui ne sont pas sortis à Cannes, qui n'ont pas trouvé le chemin des salles, qui n'ont pas été exposés, et se posent donc comme fenêtre complémentaire. Certains festivals sont assez jaloux de leur compétition, et font en sorte qu'il y ait beaucoup d'inédits. Certains en sont revenus aussi, parce que parfois, les sélections compétitives d'inédits purs et durs, jamais vus ailleurs, sans distributeur, etc., pouvaient s'avérer le maillon faible de la manifestation, alors que les rétrospectives marchaient très bien. Il ne faut pas être plus royaliste que le roi autour du concept d'inédit. Un inédit, ça n'empêche pas que le film puisse avoir été montré dans un festival ailleurs : il reste un inédit parce qu'il n'a pas de sortie salle prévue. Et puis enfin, le statut des films évolue : on peut visionner un film qui n'a pas de distributeur au moment de la sélection et qui en aura trouvé un au moment où il est montré au public pendant le festival. Ça arrive, peu sur les films français, mais plus sur des films qui seront montrés avec un petit décalage entre un festival de rentrée d'une part, et le binôme Mostra / Toronto d'autre part, c'est un grand classique : le contrat est signé un peu plus tard parce que le vendeur, au départ, demandait trop cher pour qu'un distributeur s'engage, mais cela se fait par la suite. Donc le film peut changer de statut et être un inédit au moment où il suscite ton intérêt et le moment de son exposition, ce qui engage parfois des changements d'interlocuteurs, voir des écueils possibles. Car la négociation, au départ, se fait avec le vendeur, ou le producteur lui-même, et soudain il y a un distributeur... Donc il faut réussir à renégocier, mais l'accord initial peut être possiblement remis en question. Et pour compléter ce cas de figure - et ça, c'est plutôt nouveau -, j'ai vécu cela cette année avec un film français sans distributeur - au grand désarroi de la production - que j'ai décidé de programmer, en accord avec le producteur : à ce moment-là, des négociations ont été amorcées avec Netflix, et tout a été gelé. On a dû renoncer, la mort dans l'âme, alors que rien n'était signé, qu'ils n'en étaient qu'au stade de la négociation... Mais cela constituait une grosse pression sur le producteur, d'autant plus qu'aucun distributeur ne voulait de son film, il était obligé d'en tenir compte. J'aurais sûrement eu plus de chance si l'accord avait été

conclu quelques mois plus tôt, on aurait peut-être pu avoir une autorisation spéciale avec le logo Netflix, alors que là, en phase de négociation, tout se gèle.

L'arrivée des plateformes modifie donc à la fois le panorama de la distribution, en chuintant l'étape du distributeur, mais aussi le panorama de la diffusion ?

Oui, c'est tout le débat relatif à la chronologie des médias, sauf que pour l'instant, comme la plupart des films se font sur la base de construction qui prennent en compte la présence de fenêtres en contrepartie des investissements des différents guichets, cela reste minime. Beaucoup de gens disent, y compris dans le milieu, que la chronologie est un peu caduque, sauf que si on la met à bat, on met aussi à bat les financements qui vont avec... C'est très compliqué, les intérêts des uns et des autres divergent, on veut bien un nouveau co-financeur mais personne ne veut renoncer à la fenêtre Canal +, à la fenêtre « diffuseur hertzien » (on dit encore ça !). Voilà, on en est là. Par ailleurs, il y a des « têtes chercheuses » au sein des plateformes, qui repèrent des films aussi parce qu'ils circulent en festivals, cela joue beaucoup. Comme elles cherchent à s'alimenter en « produits locaux », elles sont attentives à ce qui tourne en festivals. Et certaines plateformes savent digérer certains films qui ont des difficultés de financement, de parachèvement de financement, ou en manque de distributeur... Elles sont attentives à la notion de genre par exemple : le genre est une curiosité, même au-delà du territoire d'origine. C'est la double entrée des plateformes : chercher à la fois des produits locaux et en même temps des films qui traversent les frontières.

Les plateformes ont modifié le secteur de la distribution, elles sont aujourd'hui des distributeurs à part entière. Mais ne peut-on pas considérer que les festivals fonctionnent aussi comme des distributeurs alternatifs ? Pour les films qui n'ont pas d'autres ambitions que de circuler en festivals, et en particulier dans le secteur du court métrage ?

Il existe des festivals dont une partie du travail se traduit en tournée. C'est le cas de Ciné Latino à Toulouse : ils font tourner des films dans la grande région de Toulouse, dans les salles, dans les réseaux de salles. De la même façon que le Festival de Clermont-Ferrand fait des programmes de courts, que certains festivals coproduisent des programmes de courts, et les accompagnent. Ces acteurs organisent le festival d'une part, et des actions de diffusion d'autre part. Cela peut se faire à l'échelle d'un territoire départemental, régional. Certains d'ailleurs demandent un numéro de distributeur et un numéro de visa temporaire pour des inédits, afin de pouvoir les inclure dans les fourches caudines des salles de cinéma et de leur billetterie CNC... Cela se fait souvent à l'échelle d'un territoire qui est le leur. Ciné Latino le fait, accompagne

des œuvres. Et c'est valable pour quelques autres manifestations dans leur domaine respectif. La déléguée générale de Mon premier festival, en partenariat avec la coordinatrice des dispositifs École et cinéma, ont proposée un programme de courts métrages qui a été dévoilé au dernier festival et qui va intégrer le dispositif École et cinéma pour les maternelles : ce programme a un numéro de visa, et elles vont être distributrices, il y aura une remontée de recettes. Donc oui, des initiatives de ce type existent. Il y a aussi des festivals qui essayent de valoriser les films en leur donnant des aides à la distribution, le festival d'Arras s'y emploie par exemple. Mais on se rend compte que le fait de donner 3.000 euros à un distributeur n'est pas nécessairement déterminant pour qu'un contrat soit passé. Jean-Jacques Varet¹⁵ se positionnait beaucoup sur ce terrain-là : il savait à l'avance le film qui allait avoir un prix, et il visait une aide du CNC, la prime allouée par le festival, trois bouts de chandelles, et il faisait une sortie... À son échelle, mais il faisait une sortie. Les festivals essayent toujours d'encourager cela bien sûr. Certains reprennent leur palmarès en espérant que les distributeurs vont venir, mais en général, il faut les supplier pour qu'il y en ait trois et demi qui se déplacent... Il ne faut pas non plus se leurrer sur l'effet d'entraînement que cela permet.

Pour terminer, comment envisager les logiques qui se jouent spécifiquement autour du court métrage, le concept même de « non distribution » est-il applicable à ce secteur ?

Sur le terrain du court métrage, il y a quelques distributeurs privés, qui représentent quelques titres et qui les accompagnent. Il y a des sorties de programmes. Et pour le reste, les festivals jouent le rôle de prescripteurs. Une présentation au festival de Clermont-Ferrand joue un rôle fondamental : les professionnels y voient les films, sont attentifs... Une sélection de Clermont a un impact national et international grâce auquel un producteur ou un auteur augmente nettement ses chances de considération et de programmation dans d'autres festivals.

Comment analyser dans ce contexte le lien entretenu en France par la Plateforme du court métrage et les festivals : peut-on dire qu'il est institutionnalisé en vue de l'organisation de cette diffusion parallèle ?

Je ne sais pas s'il est institutionnalisé, mais il y a un lien très fort. Le réseau des festivals est d'autant plus important pour ces objets qui sont éloignés du marché. Pour ma part, je pense qu'il est important pour l'ensemble des films, car même les sorties de films *mainstream* s'appuient sur les festivals (Angoulême, Premiers plans pour les films d'auteurs...) Mais plus les objets sont éloignés du modèle traditionnel, plus le rôle des festivals est important : c'est

¹⁵ Jean-Jacques Varet est un distributeur indépendant, gérant la société Les Films du Paradoxe.

vrai pour le court métrage, le documentaire, les cinématographies peu diffusées, le patrimoine... Dans ce cas-là, c'est sûr, les festivals participent de l'écosystème de la fameuse diversité culturelle.

Et les spectateurs répondent présents à ces propositions parallèles permettant de voir des films en marge des canons classiques de la distribution en salles...

Oui, et d'ailleurs rien, pas même les plateformes, n'a amoindri la fréquentation des festivals. Au contraire, on sent même que ces évolutions ont peut-être renforcé l'envie, le désir, le besoin de se retrouver ensemble et de visionner les films collectivement. Pour l'instant, le schéma des festivals n'est pas touché par l'érosion drastique du public qui se détournerait, comme on cherche à le dire. C'est plutôt encourageant. Il y a des films pour lesquels les festivals jouent un rôle de promotion. D'où l'intérêt de les défendre, tout comme les réseaux comme l'ACID, Documentaire sur grand écran, Images en Bibliothèques ... C'est un gros sujet en ce moment...