

L'« Art et essai » et l'« indépendance » au centre de trois tables rondes au Polygone étoilé de Marseille

Par Clara Bloch

Profitant du répit concédé par les autorités entre confinement et alerte « rouge écarlate », le Polygone étoilé est parvenu à organiser une rencontre et des débats autour du cinéma « vraiment » indépendant dans ses murs du 11 au 13 septembre 2020.

Comment redéfinir le label « Art et essai », protéger les cinéastes (vraiment) indépendants et faire évoluer le système d'attribution des aides au cinéma de création par le Centre national de la cinématographie en un moment où l'économie du cinéma commercial hexagonal se voit massivement concurrencée par les plateformes multinationales, situation aggravée par la crise sanitaire du printemps 2020 ? Si avant l'épidémie un bras de fer s'était instauré entre Netflix et la profession (dont le festival de Cannes fut la pointe émergée), à la faveur du confinement Netflix a de toute évidence « emporté le morceau » : on a recouru à sa plateforme pour suppléer la fermeture des salles, certains distributeurs ont traité avec lui, sa présence est désormais « naturalisée » (publicité sur la radio nationale, traitement de ses productions par les critiques, acceptation de la situation par certains cinéastes) quoique aucun accord n'ait été trouvé – et peut-être même recherché – pour ne pas mettre en péril le système de financement du cinéma français via la billetterie des

salles et ce qu'on appelle la « chronologie des médias ». L'ancien ministre de la culture, Frank Riester, assistant à l'inauguration des nouveaux locaux de la société de Reed Hastings en janvier dernier, ne plaiderait-il pas pour « faire une place » à Netflix... On laisse entendre, en outre, que les films « ayant du mal à trouver leur public dans les salles » pourraient bénéficier de « sortie directe en e-cinema » pour éviter d'« encombrer » les salles... (*les Échos*, 21 janvier 2020).

Cette redéfinition du label « Art et essai », dont l'objectif initial (l'AFCAE naît en 1955 réunissant 5 salles et des critiques de cinéma) s'est quelque peu dilué dans les successives réformes du classement des salles (de 1962 à 2002) et des critères « d'éligibilité » des films, était au point de départ des interrogations du collectif de cinéastes indépendants *Filmflamme* lors des débats réunissant programmeurs, cinéastes, artistes et producteurs au Polygone étoilé – structure de post-production et de projection située dans le 2^e arrondissement de Marseille. Sachant que la définition même d'« indépendance » varie selon que l'on est exploitant, distributeur, producteur ou cinéaste...

Organisées autour de trois tables rondes matinales, ces rencontres se prolongeaient l'après-midi et le soir par des projections-débats

de films d'auteurs dont le confinement avait empêché ou fortement entravé la sortie et/ou la diffusion.

La première table-ronde consacrée aux « festivals » s'est appuyée sur la parole singulière de plusieurs sélectionneurs indépendants, Adrien Faucheux et Stéphane Bonnefoi actuellement chargés de la section « Expérience du regard » aux États généraux du film documentaire de Lussas, et Camille Varenne, sélectionneuse de courts métrages pour le festival de Clermont-Ferrand. Évoquant dans un premier temps la difficulté de sélectionner un nombre de films toujours plus pléthorique tout en constatant le formatage croissant des œuvres en lice, c'est aussi du côté de l'évolution des structures festivières que s'est portée la discussion : que reste-t-il de l'esprit du ciné-club qui fut à l'origine de la création du festival de Clermont-Ferrand, aujourd'hui devenu une institution dont la direction tournante est à la tête de 22 salariés ? Même constat avec les États généraux de Lussas, devenus tout autant, comme le rappela Jean-François Neplaz – réalisateur et fondateur de *Filmflamme* – « un lieu de fabrication artificielle de la valeur ». Et que valent dans l'ensemble ces sélections dépendantes d'équipes de pré-sélectionneurs aussi nombreux que précaires et interchangeable, petites mains assurant un premier *écrémage*, tandis que le choix des films finit par se mesurer à l'aune des capacités économiques qui influent directement sur le nombre et la longueur des films choisis ?

La deuxième table-ronde s'attachait, elle, au problème de la diffusion, dans la perspective d'une nouvelle définition du label « Art et essai ». Actuellement appliqué à la moitié des films français de toutes natures sortant en salles, il n'encourage guère les exploitants à se tourner vers une production vraiment indépendante. Au

contraire, le visa provisoire accordé par le CNC aux cinématographies qui n'ont ni producteurs ni distributeurs, censé favoriser leur diffusion en salles, est un système en trompe-l'œil car ces séances ne sont pas incluses dans le bilan économique de ces salles par le CNC ! Le collectif a donc appelé de ses vœux une réforme urgente du classement « Art et essai ». Actuellement seuls les films qui possèdent déjà un distributeur – ou, par exception, ayant un producteur possédant un « code distributeur » permettant une « sortie technique » restreinte – peuvent passer devant la commission de classement des films.

C'est à une autre dérive du CNC ayant trait à *l'aide après réalisation* que s'attachait la dernière table-ronde, celle-ci pointée par Gaëlle Jones, de la société de production Perspectives Film : originellement une « prime à l'audace et à l'originalité » – comme la définissait Jones qui en fut l'une des créatrices – cette aide, attribuée annuellement pour encourager la production de films singuliers via une enveloppe libre, s'est transformée au fil des années en un système de points aux critères rigides où il s'agit désormais de « cocher des cases » plutôt que d'évaluer la qualité et le sérieux d'un travail de longue durée en direction d'un cinéma différent.

Cette ultime table-ronde qui dressait par ailleurs un bilan sévère de la politique régionale du CNC et des régions elles-mêmes à l'endroit du cinéma de création, a cherché à tracer les premières lignes de forces d'autres tables rondes à venir en vue de la tenue d'États généraux du cinéma indépendant au printemps 2021. La visée étant, à plus longue échéance, de proposer une refonte de toute la chaîne cinéma à l'aune du cinéma indépendant de création, actuellement en très grande difficulté.

Cas d

Pa

l'un e

de la r

docum

la réfl

archiv

deux e

Le

que F

l'histo

xx^e sie

nales

erreur

est app

été « d

réalisa

nelles

caux d

1945.

l'histo

Tourn

muettr

88 aut

sillon

un film

qui ne

retrouv

travail

Dans l

d'inter

histori

outre u

façon

de séq

ou le

toutes

effets

qui en

Cas d'école: la Bobine 11004, film d'archives

Parmi les films projetés lors de ces journées, l'un en particulier, *la Bobine 11004* (19', 2020) de la réalisatrice Mirabelle Fréville – par ailleurs documentaliste de cinéma – se distinguait pour la réflexion engagée à partir de deux sources archivistiques distinctes, produites toutes les deux dans le contexte de la « Guerre froide ».

Le projet de ce film naît par hasard et alors que Fréville est en train de se documenter sur l'histoire des transfusions sanguines au ^{XX}^e siècle au sein du N.A.R.A. (archives nationales américaines) à Washington. Suite à une erreur, une bobine inconnue et sans fiche lui est apportée, avec pour seule mention qu'elle a été « déclassifiée en 1978 ». En la visionnant, la réalisatrice découvre des images exceptionnelles, tournées au Japon, sur les effets médicaux de la bombe atomique sur les civils après 1945. Elle décide alors, à la fois de documenter l'histoire de cette bobine et d'en faire un film. Tournée en 35 mm couleur, cette bobine muette faisait partie d'un ensemble de 88 autres, réalisées par 3 opérateurs américains sillonnant le Japon en 1945 aux fins de réaliser un film de commande intitulé *le Japon vaincu* qui ne verra jamais le jour. La bobine unique retrouvée par Fréville, devient alors l'objet d'un travail critique de montage et de sonorisation. Dans la première partie de son film, usant d'intertitres qui campent sobrement le contexte historique de ces images, la réalisatrice se livre, outre un travail de reconstitution sonore – à la façon d'un Sergueï Loznitsa – au réassemblages de séquences dispersées, retrouvant le contexte ou le sens de ces séquences tournées dont toutes montrent explicitement les terribles effets de la bombe atomique sur celles et ceux qui en firent l'insoutenable expérience. Par

exemple, un dossier de chaise « solarisé » sur le dos d'une petite victime puis la même chaise, plus tôt, sur laquelle apparaît justement la forme pâle du dos de l'enfant. Ou encore, un éclat de verre fiché dans un mur tout au fond d'une pièce, et un autre éclat retrouvé dans le corps d'une patiente que l'on opère. Décidant délibérément de ne pas présenter certaines images insoutenables, elle redonne alors vie à des corps et des visages, essentiellement de femmes et d'enfants, dans un effet de proximité voire d'intimité réellement saisissant pour le spectateur.

La deuxième partie de ce film présentait en contrepoint une séquence provenant d'*Opération sandstone*, un film de propagande en couleur produit par l'armée américaine. L'histoire de cette archive est également intéressante. Elle a été réalisée dans un studio installé à Hollywood créé par l'armée de l'air américaine en 1947 appelé *Lookout Mountain*, et qui permettait aux militaires et cinéastes chargés d'enregistrer des images de bombes atomiques en train d'exploser sur des sites de tests situés dans le désert du Nevada ou les îles du Pacifique et de les ramener à Los Angeles pour leur montage et post-production. Le bâtiment était d'ailleurs équipé d'un plateau, de salles de projections, de coffres de rangement pour films et, même d'un abri antiatomique. *Opération sandstone* est l'un des 6 500 films classés secret défense produit au cours de ses 22 années de fonctionnement par le ministère de la Défense et la Commission de l'énergie atomique, et déclassifié au milieu des années 1980. Il était diffusé à la fin des années 1940 dans des instituts militaires américains, dans certaines écoles, voire en première partie de certains programmes de cinéma.

En somme un saisissant contrepoint aux images visibles dans la première partie du film.

Ces films qui, telle *la Bobine 11004*, et malgré leur présentation dans quelques festivals, ne trouveront que marginalement un public, dans l'économie commerciale actuelle du cinéma, ont pourtant des choses essentielles à lui dire en ce qu'ils engagent une mémoire et une histoire universelles.

https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/plan-de-relance-des-filieres-du-cinema-et-de-laudiovisuel_1319933

COM

Éric
blém
philo
Mim

Cela
du ci
été f
laissé
censu
raison
cher
film.
entre
des n
à par
de M
ment
certai
l'histo
struct
D'un
tâche
ouvra
et le
progr
théor
de th
Suzan
une s
résist
chez
Bulca
cité à
son c
que n
qu'un
ment
comm
Bache
reche
autre
l'Inst