

Développer des cinéastes-auteurs aujourd'hui en France : *Ile au trésor* ou *Loi de la jungle* ?

(La pérennisation des nouveaux cinéastes par le biais de leur diffusion)

Mémoire de fin d'études

Clément Coucoureux
Distribution 2021

Tuteur : Eric Lagesse
Remis le 25 mai 2021
Sous la direction d'Etienne Ollagnier et Eric Vicente

AVANT-PROPOS

A l'origine, ce mémoire avait pour objet les deuxièmes films en France. En me confrontant à cette idée, aussi vague et imposante qu'un grand monolithe noir, j'ai commencé par éprouver toutes les peines du monde à trouver prise.

Pourquoi le deuxième film et pas le premier ? Parce que la question du passage au long métrage a maintes fois été traitée. Et parce qu'il me semblait alors que le deuxième film avait une place charnière dans la filmographie des cinéastes : ne fait-il pas la jonction entre sa découverte par le public et sa confirmation ? Ici, nous ne parlerons pas de tous les deuxièmes films. L'autre boussole ayant guidé ce travail est en effet un goût assumé pour le cinéma « d'auteur » et la génération apparue ces dix dernières années (ce n'est peut-être pas un hasard si *Les Cahiers du Cinéma* sont cités à plusieurs reprises).

En conjuguant ces deux idées, je me suis aperçu que le deuxième long métrage constituait plutôt une porte d'entrée sur le véritable sujet de ce mémoire : les conditions de la pérennisation des nouveaux cinéastes. En d'autres termes, comment permettre à des cinéastes, dans notre industrie, de fleurir sans faner ?

Bonne lecture.

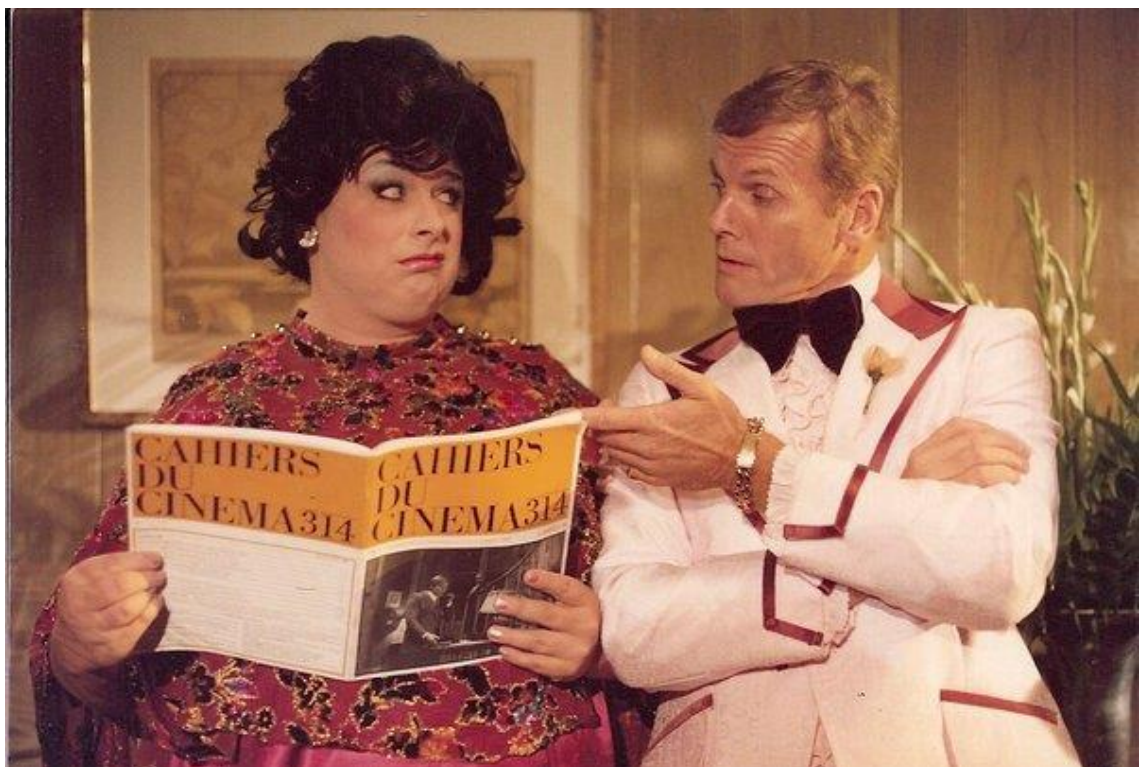


Table des matières

INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1. L'ETRANGE STATUT DU DEUXIEME FILM ET LA DIFFICULTE DE SE PERENNISER 14	
I. UN ESPACE CINEMATOGRAPHIE FRANÇAIS SURVALORISANT LES PREMIERS FILMS... ..	15
II. ...AU DETRIMENT DES CINEASTES PRECEDEMMENT ENTRES ?	19
III. LA PERENNISATION DES CINEASTES AUJOURD'HUI, DANS LE SOUS-ESPACE DU CINEMA DIT « D'AUTEUR ».....	20
A. UN ESPACE CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAIS SEGMENTE	20
B. L'HERITAGE DE LA POLITIQUE DES AUTEURS : UNE DIFFICILE PERENNISATION DES CINEASTES ?.....	22
CHAPITRE 2 : LES NOUVEAUX CINÉASTES ET LEURS RELAIS CES 10 DERNIÈRES ANNÉES	25
I. TRAJECTOIRES.....	26
A. DANS LES MARGES ET DANS LE MARCHÉ : DES AUTEURS IDENTIFIÉS EN ACCORD AVEC LEURS MOYENS 26	
B. DU PROTOTYPE AU FILM PLUS GRAND PUBLIC : CONQUÉRIR LE MARCHÉ	33
II. QUI A ENCORE BESOIN DE LA FIGURE DE L'AUTEUR ?	42
A. AFFINER SON IDENTITÉ ET MIEUX EXISTER DANS L'INDUSTRIE GRÂCE AUX AUTEURS.....	43
B. VALEUR ET RENTABILITÉ DES AUTEURS EN DEVENIR	43
III. LE DÉVELOPPEMENT DES AUTEURS À L'ÉPREUVE DU MARCHÉ	46
A. L'ÉTAT DU MARCHÉ.	46
B. LES CONSÉQUENCES DU MARCHÉ : DEVENIR LE PLUS RAPIDEMENT « PORTEUR » POUR SURVIVRE ? 51	
CHAPITRE 3 – QUELLES CONDITIONS PLUS VERTUEUSES POUR PERMETTRE AUX NOUVEAUX AUTEURS DE SE PÉRENNISER ?	57
I. DE L'IMPORTANCE DU TEMPS LONG	57
A. LE TEMPS DES CARRIÈRES.....	57
B. LE TEMPS DE L'EXPLOITATION.....	65
II. LES SALLES DE CINÉMA FACE À LA CHIMÈRE DES PLATEFORMES ?	67
A. UN TRAVAIL DE DÉVELOPPEMENT INCOMPATIBLE AVEC LA LOGIQUE DES PLATEFORMES ?.....	67
B. DE LA SALLE AUX PLATEFORMES : VERS UNE COMPLÉMENTARITÉ DANS LE DÉVELOPPEMENT DES AUTEURS ? 72	
III. CONTREBALANCER AUTREMENT LA DYNAMIQUE DE RENOUVELLEMENT DE TALENTS ?.....	76
A. REPENSER L'ACCOMPAGNEMENT DES TALENTS EN AMONT ET EN AVANT DE LA PRODUCTION D'UN FILM. 77	
B. REPENSER LA VALORISATION DES FILMS ET DE LEURS AUTEURS	79
C. REORIENTER LE FLUX DE NOUVEAUX ENTRANTS VERS UNE DIFFUSION SUR INTERNET ?.....	80
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE.....	84
REMERCIEMENTS.....	86

ANNEXES	87
----------------------	-----------

DÉVELOPPER DES CINÉASTES-AUTEURS AUJOURD'HUI EN FRANCE : *ILE AU TRÉSOR* OU *LOI DE LA JUNGLE* ?

(La pérennisation des nouveaux cinéastes par le biais de leur diffusion)



INTRODUCTION

La loi de la jungle (Antonin Peretjatko, 2016) et *L'île au trésor* (Guillaume Brac, 2018) sont de ces films qui dès leur titre, proposent un programme et une façon d'être au monde. Ils posent la question d'un ailleurs, enviable ou non, avec un certain sens de l'aventure (tels des flibustiers en quête de nouveaux territoires de cinéma). Nous pourrions aller plus loin en estimant qu'ils affirment une façon d'être au sein du cinéma français des années 2010. Par leur vivacité, par leur excentricité, par leurs collusions et leurs impuretés joyeuses, ils sont deux petits icebergs d'une génération de cinéastes qui n'a jamais été avare en manifestes esthétiques et politiques, aussi modestes soient-ils. Quant à ces artistes (citons d'ores et déjà Mikhaël Hers, Justine Triet, Sophie Letourneur, Yann Gonzalez...), **Les Cahiers du cinéma**, dans le numéro de décembre 2019 clôturant la décennie, se demandaient ainsi s'ils *feraient le cinéma de demain*.¹

Autrement dit, pour ces cinéastes, mais aussi pour les producteurs, les distributeurs, les festivals...les accompagnant, la France a-t-elle été, est-elle, et sera-t-elle une terre propice au développement de leur cinéma ? Île au trésor ou terrible jungle ?



Affiches d'exploitation de *L'île au trésor* (G. Brac, 2018) et de *La loi de la jungle* (A. Peretjatko, 2016)

¹ Lepastier Joachim, « Jeunes cinéastes, avec et sans œuvre », *Les Cahiers du Cinéma*, n°761, décembre 2019, p 47

Au terme des discussions réalisées pour ce travail, je me suis entretenu avec l'un de ces cinéastes des années 2010, Michaël Dacheux, se situant exactement entre son premier film, *L'amour debout*, sorti en janvier 2019 et son prochain projet de long métrage, encore à la recherche d'un distributeur. Au fil de notre discussion ce dernier s'est interrogé sur la possibilité de l'émergence pérenne d'une nouvelle garde de cinéastes. En tant que spectateur, il me déclarait alors avoir été marqué par Serge Bozon, Alain Guiraudie ou, dans une certaine mesure, Christophe Honoré. Ces trois cinéastes, aussi différents soient-ils, ont en commun d'avoir su plus d'une fois réunir un large public sans pour autant renoncer à leur exigence artistique. **Nous pourrions dire qu'ils sont à la fois auteurs et relativement populaires.**

« Il y a vraiment eu l'émergence d'une scène passionnante dans les années 2000, mais dans les années 2010 je trouve moins de choses nouvelles avec des jeunes gens qui ont pu avoir du succès et être pérennes. J'ai l'impression qu'il y a moins de possibilités, que le paysage s'est appauvri en 15 ans. Ou alors il faut trouver de nouvelles façons de fonctionner. Mais dans le côté « film qui sort en salle le mercredi », j'ai l'impression que ça s'est épuisé dans ce qui peut arriver de nouveau en France aujourd'hui. »²

Doit-on donner raison aux *Cahiers du Cinéma* s'étant fait porte-parole d'un certain « jeune cinéma français » ces dernières années ou plutôt à l'un de ces cinéastes, ne se sentant aucunement témoin de l'émergence d'une *nouvelle nouvelle vague* ?

Quoiqu'il en soit, ces constats – ou peut-être ces ressentis – posent à chaque fois un double enjeu : celui d'une certaine exigence artistique (il est dans les deux cas question de cinéaste-auteurs, notion que nous interrogerons au fil de ce mémoire), et celui d'une véritable pérennité (soit l'idée de ne pas être la sensation d'un moment mais de durablement s'imposer dans un paysage cinématographique donné). Pour reprendre les exemples de Michaël Dacheux, **qui ont été les Honoré et Guiraudie des années 2010, qui seront ceux de demain et comment leur permettre d'advenir ?**

D'une certaine façon ces préoccupations résonnent avec une table ronde organisée par l'Association pour le cinéma indépendant et sa diffusion (ACID) et le festival

² Extrait de l'entretien avec Michaël Dacheux, à retrouver en annexe

Entrevues de Belfort en 2019, intitulée *Qu'est-ce qu'un film qui marche, qu'est-ce qu'un film qui compte ?* Parmi les participants se trouvaient deux générations de cinéastes : celle apparue à la fin des années 2010 et représentée par Clément Schneider (*Un violent désir de bonheur*, 2018) et celle apparue dans les années 1990, et représentée par Catherine Corsini et Pierre Salvadori. En préambule à ce vaste débat, l'auteur des *Apprentis* (1995) affirmait face à son jeune collègue :

« C'est beaucoup plus difficile maintenant pour un jeune cinéaste de faire un deuxième ou troisième film. C'est ça qui est terrible. Parce qu'un cinéaste il lui faut du temps pour s'installer vraiment, devenir cinéaste. Pour comprendre son propre langage, pour apprendre son métier, comme tout le monde il faut un peu de temps. Pouvoir essayer et recommencer. Il y a une pression de plus en plus forte sur les jeunes cinéastes. Du coup, cette idée que je trouve tellement importante de constance et de carrière, elle est plus ardue à faire exister. Au fond, la seule raison de mon combat à la SRF, c'est ça : que des cinéastes puissent arriver, que d'autres cinéastes puissent poindre, s'épanouir et faire des films. C'est la chose la plus importante. »³

A l'instar de Michaël Dacheux ou des Cahiers du Cinéma, nous pouvons penser que Pierre Salvadori, cinéaste-adhérent de la Société des réalisateurs de films (SRF) **s'enquiert de l'avenir de ce que nous pourrions appeler les « cinéastes-auteurs »** (en effet, au sein de cette association, beaucoup se revendiquent comme tels, de Jacques Audiard à Rebecca Zlotowski). Affirmons-le clairement ici : c'est de ceux-là dont nous nous préoccupons aussi dans les chapitres à venir.

Pour mesurer la portée de son propos, il convient d'analyser rétrospectivement le parcours de Pierre Salvadori : ce dernier fait partie d'une génération de réalisateurs ayant pu fleurir à la même époque que lui : Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Eric Rochant... Une nouvelle vague, en rupture avec les précédentes, apparue au gré de conditions leur étant favorables ?

³ Pierre Salvadori, Table ronde *Qu'est-ce qu'un film qui marche, qu'est-ce qu'un film qui compte ?*, Entrevues 2019

Dans les années 1980 et 1990, alors que la fréquentation des salles semble chuter au profit de la télévision, Jack Lang, ministre de la culture, bataille pour « l'exception culturelle » et la politique cinématographique n'est pas en reste. Citons pêle-mêle diverses aides aux salles indépendantes et aux cinématographies difficiles, l'instauration en 1983 de l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC), la loi du 29 juillet 1982 réglementant les groupements et ententes de programmation afin de limiter la concentration horizontale de la distribution ou encore la mise en place des SOFICA en 1985.⁴ Aussi et surtout, évoquons « l'innovation financière majeure » de cette décennie, soit les nouvelles obligations des chaînes de télévision et que la chercheuse Martine Chaudron résume ainsi :

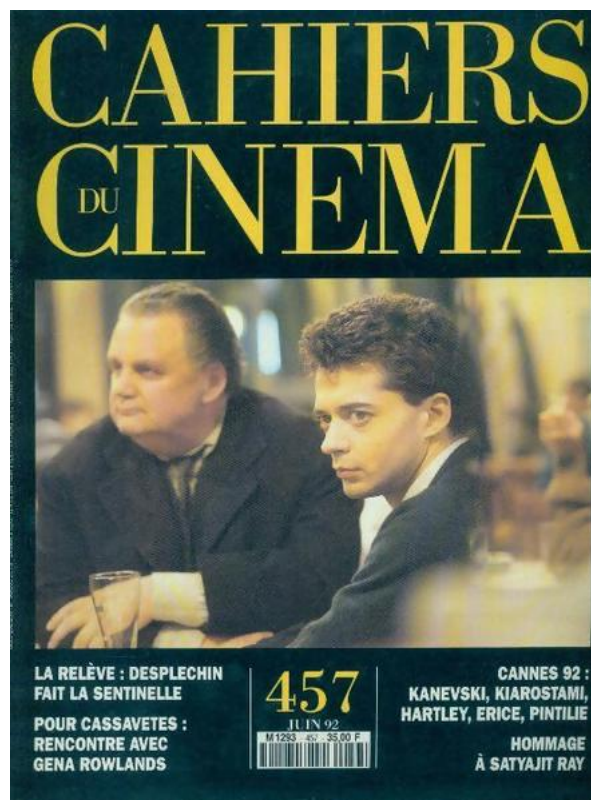
« la création d'une deuxième section du compte de soutien alimenté par contribution des chaînes de télévisions hertziennes, et Canal Plus), obligation leur étant faite, d'une part d'investir un pourcentage de leurs recettes dans le financement de la production cinématographique et audiovisuelle nationale et d'autre part conformément à la directive européenne < Télévision sans frontière > (système des quotas), à diffuser 50% d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles européennes, dont 40% d'expression originale française. »⁵

Dans cette terre a priori fertile, fleurissent alors ces nouveaux talents. Le premier spécimen clairement identifié de cette génération est peut-être Eric Rochant avec ***Un monde sans pitié*** en 1988. Le film connaît un succès notable, d'autant plus remarquable qu'il s'est fait avec relativement peu d'argent. Soulignons ici que cet éclat est aussi dû à Alain Rocca, fidèle producteur de l'époque, également responsable d'un autre grand succès de ce moment charnière, ***La discrète*** (Christian Vincent, 1990).

La voie est enfin ouverte. S'y engouffrent de jeunes gens fraîchement diplômés de l'IDHEC et largement soutenus par la critique et les festivals (les adoubant ainsi comme « auteurs » aux yeux du sérail).

⁴ Chaudron Martine, *Pourquoi la catégorie 'Film d'auteur' s'impose-t-elle en France précisément ?* L'Harmattan, 2008

⁵ Ibid



Les Cahiers du cinéma, n  457, juin 1992

Il est intéressant de voir que dans le documentaire *Génération 90, le retour du cinéma d'auteur* (Gérard Goldman, 2021), bon nombre de représentants de cette génération évoquent ces années avec nostalgie : « Saint Canal + » (comme dira l'un d'eux) semblait financer sans sourciller, les films avaient le temps d'être vus...

Revenant sur sa pratique, Arnaud Desplechin se souvient avoir très vite réfléchi à une «   cologie des images qui arriveraient à respirer librement dans le contexte français. »⁶ La formule frappe : peut-on imaginer que ce contexte du cinéma français, autant dessiné par les télévisions et les institutions que par les auteurs, les producteurs, les distributeurs ou les critiques, laissait respirer librement les nouveaux cinéastes, s'y déployant aisément ?

L'évocation de ces réalisateurs toujours actifs aujourd'hui n'est pas là pour affirmer que les choses étaient forcément mieux avant mais permet de rappeler que **chaque génération apparaît dans un contexte particulier, grâce à certaines conditions.**

⁶ *Génération 90, le retour du cinéma d'auteur*, Gérard Goldman, 2021

Le cinéma français d'aujourd'hui, quant à lui, semble faire éclore un grand nombre de premiers films chaque année. Les chiffres en témoignent (près d'un film d'initiative française sur deux est un premier ou second long métrage⁷).

Alors que ce chiffre éloquent semblerait indiquer un écosystème toujours favorable aux nouveaux entrants, cette affirmation à première vue paradoxale de Pierre Salvadori nous pose question : Est-ce alors vraiment plus difficile aujourd'hui de faire éclore un auteur de façon pérenne ? Et surtout, quelles conditions permettraient de développer de nouveaux cinéastes – qui seraient considérés comme des « auteurs » au même titre que leurs aînés, aujourd'hui en France ?

Remise dans son contexte, la réflexion de Pierre Salvadori venait alimenter une réflexion portant sur la diffusion des films et leur juste exposition.

Alors que les années 2010 ont en effet vu se succéder la fin de la transition numérique, l'essor des plateformes ou encore le questionnement de cette idée-même d'auteur, nous prendrons largement le prisme de la diffusion – sans pour autant s'interdire quelques détours par la production – pour étudier ces questions.

Ainsi, nous commencerons par brosser un état des lieux de cet écosystème a priori favorable aux premiers longs métrages mais beaucoup moins aux seconds. Nous verrons en quoi cette difficulté à se pérenniser entretient des liens complexes avec la notion de « cinéaste-auteur » (que nous nous emploierons également à mieux définir). Puis, nous brosserons le portrait d'une génération de cinéastes ayant su *malgré tout* se déployer ces dix dernières années, des marges (Damien Manivel) aux centres (Thomas Lilti). Ce sera l'occasion d'analyser les relais ayant permis leur pérennisation et de comprendre les intérêts qu'il y avait à en tirer pour divers intermédiaires (festivals, médias, distributeurs). Nous nuancerons cependant notre propos en reconnaissant que la recherche de nouveaux « noms » se confond parfois avec la recherche de succès à court terme sur un marché menacé par les phénomènes de concentration, nuisant finalement aux nouveaux entrants. Alors nous nous engagerons sur d'autres pistes pour imaginer d'autres façons de développer les auteurs, malgré le marché.

⁷ CNC, Bilan 2020



La loi de la jungle, A. Peretjatko, 2016

CHAPITRE 1. L'étrange statut du deuxième film et la difficulté de se pérenniser

Introduction : la fragilité du 2^{ème} film : des cinéastes en attente de confirmation ?

Pour qui lit fréquemment les critiques de film dans la presse – spécialisée ou non – il est frappant de constater que les premiers longs métrages, dans leur réception, jouissent souvent d'un traitement de faveur un peu particulier, comme s'il s'agissait d'œuvres plus fragiles méritant davantage d'indulgence que n'importe quel autre film de la carrière d'un cinéaste. Si nous allons plus loin dans l'étude de la réception des œuvres augurales, nous pourrions presque penser que le premier film est un genre à part.

Exemple parmi tant d'autre, **Belle Epine** de Rebecca Zlotowski ne déroge pas à cette règle. Un rapide coup d'œil aux extraits de critiques de la presse sur Allociné nous permet de lire :

« A dire vrai, cela faisait longtemps que l'on n'avait pas vu un premier film cherchant à ce point, par-delà le "réalisme social", à affirmer la puissance du fantasme et de la fiction. »

– Patrice Blouin, Les Inrockuptibles

« Ce premier film qui tranche sur la production habituelle par sa maîtrise et son ambition offre aussi à Léa Seydoux, impeccable de bout en bout, le plus beau rôle de sa brève carrière. »

– Lucie Calet, Télécineobs

« "Belle épine" s'affirme comme un bel exercice de mise en scène, révélant, à n'en pas douter, une auteure à suivre... »

– Aurélien Ferenczi, Télérama

Quoiqu'on pense des premiers longs métrages ou des qualités qu'on aime à leur prêter (un nouveau regard, une certaine fraîcheur, une étonnante maîtrise malgré la relative inexpérience du ou de la nouveau.elle venu.e), ce traitement de faveur peut nous laisser

supposer qu'ils ne sont peut-être pas les films les plus « fragiles » de notre espace cinématographique.

Eric Lagesse, directeur de la société de distribution Pyramide, interrogé sur le faible taux de transformation du premier au second long métrage, estime que cette question met surtout en lumière « **la grande fragilité du deuxième film** »⁸. Cette idée est également partagée par Elsa Charbit, déléguée générale du festival Entrevues à Belfort, et faisant la part belle aux premiers, deuxièmes et troisièmes films : « Les gens que je connais disent tous qu'au second film, ça passe ou ça casse. Tu peux avoir un succès d'estime pour le 1^{er} film, être choyé par la critique, regardé avec tendresse mais pour le 2^{ème} on te juge comme si tu étais déjà en place ».⁹

Or, à ce moment charnière, le cinéaste se trouve souvent pris en étau entre la sortie de son premier long métrage (qui, comme nous le verrons, peut déterminer la suite de sa carrière) et les œuvres d'auteurs mieux installés (et qui, a priori, ne se posent plus la question de la pérennité).

En effet, l'espace cinématographique français, encore aujourd'hui, survalorise les premiers longs métrages et cela n'est pas sans conséquences sur le passage au deuxième film et donc sur la poursuite de carrière (ou non) des nouveaux cinéastes...

I. Un espace cinématographique français survalorisant les premiers films...

Le terreau du cinéma français - d'auteur ou de marché - est extrêmement fertile en premiers films. Comme nous l'avons vu par le biais de la presse, chacun aime découvrir son nouveau talent. Mais au-delà de ce ressenti, les chiffres sont également très éloquents. En 2019, nous pouvions compter 70 premiers films d'initiative française, soit 29,2%¹⁰ des films produits. Ce chiffre, sur l'ensemble de la décennie écoulée, est assez stable : les premiers longs métrages représentent un peu plus de 30% de la production.

⁸ Entretien avec Eric Lagesse à retrouver en annexe

⁹ Entretien avec Elsa Charbit, à retrouver en annexe

¹⁰ **Bilan 2019**, CNC : *La production cinématographique*

Plus de la moitié des films d'initiative françaises sont des premiers et deuxièmes films

70 **premiers films** d'initiative française sont agréés en 2019, contre 80 en 2018. 29,2 % des films d'initiative française agréés en 2019 sont des **premiers films** contre 33,8 % en 2018. Le devis moyen d'un premier film d'initiative française s'établit à 1,73 M€ en 2019 (-30,9 % par rapport à 2018).

54 films d'initiative française sont des deuxièmes films en 2019 (+ 17 films par rapport à 2018), soit 22,5 % de l'ensemble des films d'initiative française agréés (15,6 % en 2018). Le devis moyen des deuxièmes films s'établit à 3,09 M€ en baisse de 6,2 % par rapport à 2018.

Premiers et deuxièmes films

	premiers films		deuxièmes films	
	total	% des FIF ¹	total	% des FIF ¹
2010	63	31,0	33	16,3
2011	73	35,4	37	18,0
2012	77	36,8	36	17,2
2013	67	32,2	39	18,8
2014	60	29,6	35	17,2
2015	75	32,1	38	16,2
2016	80	36,2	34	15,4
2017	72	32,4	40	18,0
2018	80	33,8	37	15,6
2019	70	29,2	54	22,5
évol. 19/18	-12,5%	-4,6pts	+45,9%	+6,9pts

¹ Films d'initiative française.
Source : CNC.

70 premiers films en 2019
soit **29,2 %** des films d'initiative
française agréés.

Figure 1 Source : CNC, Bilan2020

Cette abondance est avant tout le fruit de choix politiques. Comme Frédéric Jouve, produisant pour Les Films Velvet, le souligne, « il y a un système d'aide français qui est très favorable aux premiers films », par opposition, par exemple, « au système anglo-saxon dans lequel les premiers longs sont faits par des gens très connus (scénaristes, premiers assistants...) ou des jeunes qui bricolent vraiment dans leur coin. »¹¹ Bien que le devis moyen de ces productions soit inférieur à celui des autres films, et même en baisse (il s'élevait à 1,73 M€, ce qui représente une baisse de 30,9% par rapport à 2018¹²), il y a en France suffisamment de place pour des premiers films qui ne sont ni fauchés ni trop onéreux.

La première raison se trouve logiquement du côté du CNC. L'une de ses aides les plus emblématiques, l'avance sur recettes, et plus précisément le premier collègue, concerne exclusivement les premiers longs métrages. Comme le rappelle Frédéric Jouve, « il s'agit d'un système étatique favorisant ces films-ci ».¹³ En 2019, vingt et un films en ont bénéficié. De surcroît, **cette avance rejaillit sur l'aide à la distribution**. Il existe en effet une « aide spécifique aux premiers films d'avance sur recette » d'un montant

¹¹ Entretien avec Frédéric Jouve à retrouver en annexe

¹² **Bilan 2019**, CNC : *La production cinématographique*

¹³ Entretien avec Frédéric Jouve à retrouver en annexe

minimal de 15.500€. En outre, l'aide au programme aidant quatre à sept films pour chaque structure chaque année permet d'en présenter deux supplémentaires s'il s'agit de premiers longs. On pourrait objecter que tous les premiers films ne sont pas concernés, et que moins d'un tiers obtiennent l'avance sur recette.

Cependant, dans le sillage du CNC, d'autres soutiens aux premiers films existent. Comme le déclare le producteur de *Belle Epine*, « même dans les commissions régionales ou chez Arte, les aides sont largement fléchées en direction des premiers films »¹⁴. En examinant les engagements de la chaîne franco-allemande dépensant chaque année 3,2% de son chiffre d'affaires dans le cinéma, nous pouvons en effet constater qu'elle « porte une attention toute particulière aux premiers films français », soutenant quelques-uns des noms les plus prometteurs de ces dernières années¹⁵. En outre, il est révélateur de constater qu'elle l'exprime clairement dans ses engagements.

Concernant les régions nous ne saurions faire ici un tour de France. Citons malgré tout quelques initiatives. Le Centre-Val de Loire, par le biais de son site Ciclic, centralise les aides de toutes les collectivités territoriales. Quelques recherches nous permettent ainsi d'y voir plus clair dans la politique et la ligne éditoriale de chacune. Force est de constater que la plupart réservent une place spéciale à l'émergence. La région Nouvelle Aquitaine, par exemple, entend « réaffirmer son soutien à la création dans sa diversité et aux auteurs en favorisant en particulier l'émergence et l'accompagnement des nouveaux talents sur son territoire. »¹⁶ Parmi les derniers films soutenus, citons *La Nuée* de Just Philippot ou encore *De l'or pour les chiens* d'Anna Cazenave Cambet.

En cherchant davantage sur le site de l'Agence Livre, Cinéma et Audiovisuel (ALCA) de la région Nouvelle Aquitaine, l'aide aux auteurs émergents ne prend pas uniquement la forme d'un soutien financier, mais également celle d'ateliers et de résidences.

D'après Hélène Auclaire, responsable du bureau des films à la Semaine de La Critique, cette forme de soutien a gagné en importance depuis deux décennies : « ces vingt dernières années, les festivals, les plateformes de coproduction, et workshops de

¹⁴ Ibid

¹⁵ « ARTE France Cinéma porte une attention toute particulière aux premiers films français. Pour n'en citer que quelques-uns : *En attendant les hirondelles* de Karim Moussaoui, *A mon âge je me cache encore pour fumer* » de Rayhana, *Ava* de Léa Mysius, « Louise Wimmer » de Cyril Mennegun (Prix Louis Delluc du 1er film, 2012), « 17 filles » de Muriel et Delphine Coulin, « Americano » de Mathieu Demy, « Un poison violent » de Katell Quillévéré, « Les deux amis » de Louis Garrel, « Fidelio, l'odyssée d'Alice » de Lucie Borleteau, « Le grand jeu » de Nicolas Pariser.

¹⁶ <https://alca-nouvelle-aquitaine.fr/fr/cinema-audiovisuel/fonds-de-soutien-au-cinema-et-l-audiovisuel>

développement de films se sont particulièrement concentrés sur le thème du développement du premier long métrage, pour aider notamment du passage du court au long, pour les cinéastes qui le souhaitent. »¹⁷

La Semaine de la Critique, avec son programme Next Step destiné aux cinéastes sélectionnés en compétition, ne déroge pas à la règle. Si l'on se restreint aux cinéastes francophones uniquement, nous pouvons également penser à des initiatives comme Les Ateliers Premiers Plans, initiés par le festival Premiers Plans d'Angers, et dont le but est d'accompagner des auteurs se préparant à faire leur premier long.

Plus qu'une tendance, cet accompagnement et ce soutien à un moment a priori charnière dans la carrière des cinéastes structure notre espace cinématographique : de la production jusqu'à la diffusion (en ce sens, l'exemple des festivals accompagnant des auteurs en développement est ici intéressant) tout en passant par les relais critique ou le marketing, le premier film est une catégorie à part qu'il conviendrait de valoriser. Hélène Auclair le souligne : « Cet argument du soutien à la création du premier long est presque devenu un argument marketing, sans que cela en retire une conviction et une sincérité dans leur soutien, mais cela permet aussi à ces structures de diffusion et / ou de développement de revendiquer la naissance et la paternité d'un cinéaste. Une manière donc de se valoriser elles-mêmes. »¹⁸

Thomas Pibarot, directeur des acquisitions pour la société de distribution Le Pacte, le résume simplement : « Tout le monde veut faire un premier film, tout le monde veut trouver un nouveau talent. »¹⁹

Mais cette prospection pour des premiers films et des nouveaux regards ne se fait-elle pas au détriment des cinéastes eux-mêmes ?

¹⁷ Entretien avec Hélène Auclair à retrouver en annexe

¹⁸ Ibid

¹⁹ Entretien avec Thomas Pibarot à retrouver en annexe

II. ...au détriment des cinéastes précédemment entrés ?

Nous aurions sûrement tort de nous plaindre de cette effervescence et de cette abondance dans la production. Comme l'écrivait Claude Forest il y a dix ans :

« La proportion de réalisateurs de premiers films n'a cessé d'augmenter, doublant quasiment en deux décennies, pour représenter désormais plus du tiers (jusqu'à 41 % en 1999 et 2002) des films mis sur le marché annuellement. De manière immédiate et superficielle, il est possible de s'en féliciter au nom du renouvellement des talents ou de l'accession d'un plus grand nombre au métier. »²⁰

Cette assertion concerne également la décennie écoulée. Cependant, le chercheur en économie et sociologie du cinéma pointait déjà les effets pervers de ce phénomène a priori vertueux : « Cela induit plusieurs conséquences statistiques inévitables : plus la proportion de premiers films est grande, et pour ces réalisateurs... **plus faible sera la probabilité d'en faire un second.** »²¹

En effet, les chercheurs ayant étudié le taux de transformation du premier au second long métrage en France, estiment que la probabilité de réaliser un deuxième film dans les cinq ans n'est que de **28% environ**.²²

Si depuis la fin de la transition numérique, la rotation toujours plus importante d'œuvre sortant chaque semaine a été très étudiée, c'est moins le cas de **celle des « talents »**. Or, la proportion de premiers films français augmente dans un marché où toujours plus de films sortent hebdomadairement. Production et diffusion étant corrélées, la mise sur le marché des premiers films n'est pas sans conséquences sur les nouveaux entrants. Claude Forest résume la situation en ces mots :

« Au niveau de la production, l'industrie est ainsi également entrée dans une ère du « jetable », l'économie « kleenex » ayant touché les réalisateurs en même temps que les œuvres elles-mêmes. L'accélération de la rotation des titres va de pair avec l'accélération de la mise sur le marché et donc du retrait des talents qui les conçoivent.

²⁰ Claude Forest, *Quel film voir*, chap.5 : « La mutation de l'offre de films français »

²¹ Ibid

²² K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L de Verdalle, « Survivre à son premier film. Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 »

Légitimé par une pensée « démocratisante » mais à courte vue qui affirme encourager les talents, voire permettre l'accès du plus grand nombre à la création, si cela s'avère forcément exact, en réalité cela ne peut durablement l'être statistiquement que pour une infime minorité. »²³

Olivier Alexandre, quant à lui, n'hésite pas à tisser des liens de façon plus explicite encore entre ce phénomène et la pierre angulaire de cet écosystème, le CNC. « L'accélération du turnover des talents » s'expliquerait notamment par « la mission historique du CNC visant à maintenir le niveau de production nationale indépendamment des fluctuations du marché », générant par là une « surabondance structurelle de films. »²⁴

Pour certains, qu'ils soient producteurs, distributeurs ou programmeurs de festivals faisant la part belle aux débuts de carrière, ce problème structurel se retrouverait jusque dans les aides. Pour Pauline Ginot, déléguée générale adjointe de l'Acid, comme pour d'autres interrogés dans le cadre de cette recherche, cette difficulté à passer au second long est notamment due au fonctionnement de l'avance sur recettes : « Au 2ème collège, le deuxième film se retrouve confronté à Lucas Belvaux ou à Guédiguian... ».²⁵

III. La pérennisation des cinéastes aujourd'hui, dans le sous-espace du cinéma dit « d'auteur »

A. Un espace cinématographique français segmenté

Dans l'article *Survivre à son premier film : Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000*, les auteurs Karim Hammou, Audrey Mariette, Nicolas Robette et Laure de Verdalle théorisent l'idée d'un espace cinématographique qui serait segmenté en fonction des ressources économiques mais également symboliques dont bénéficient les films, aussi bien en amont (niveaux de devis, structures indépendantes ou non, nécessité d'aides sélectives ou non...) qu'en aval (la nécessité, ou non, d'un label « art et essai », l'importance des

²³ Claude Forest, *Quel film voir*, chap.5 : « La mutation de l'offre de films français »

²⁴ Olivier Alexandre, *Le cinéma français peut-il rester une exception ?*

²⁵ Entretien avec Pauline Ginot à retrouver en annexe

récompenses, la taille des plans de sortie). En résulte un découpage en quatre catégories (illustrées ici par des films des années 2000) :

- Le sous-espace des films les plus commerciaux, soient les *blockbusters*, à l'instar de ***Podium*** (Yann Moix).
- Le sous-espace des films réalisés avec des moyens très limités, soient les « films à la marge » (comme *Wesh wesh qu'est-ce qu'il se passe*, R-A Zaïmeche);
- Le sous-espace des films à petits moyens mais à ressources symboliques élevées, ici appelés « petits moyens » (***17 fois Cécile Cassard*** de Christophe Honoré est ici pris en exemple).
- Le sous-espace des films combinant ressources économiques et symboliques, ici qualifiés de « films du milieu » (***Les sœurs fâchées*** d'Alexandra Leclerc et réunissant Isabelle Huppert et Catherine Frot).²⁶

L'idée justifiant ce découpage est la suivante : le maintien (ou la sortie) de carrière des cinéastes dépendrait en partie du sous-espace auquel appartiendrait leur premier film. Comme ils l'écrivent eux-mêmes au moment de l'exposition de leur recherche, « les chances de survie professionnelles des cinéastes à l'issue d'un premier long métrage sont liées aux conditions dans lesquelles s'amorcent leurs carrières. »²⁷

La survie des cinéastes se plaçant d'emblée dans le sous-espace des « films du milieu » ou des *blockbusters* dépend largement de la rentabilité, du nombre d'entrées ou de la pénétration du long métrage lors de sa première semaine d'exploitation.

En revanche, nous pouvons estimer que la survie des cinéastes s'inscrivant dans les sous-espaces des films à la marge ou dans celui des « petits moyens » dépend d'un mélange de divers facteurs relevant autant du succès commercial que du succès symbolique. Si l'étude de la réception critique et du succès commercial sont des critères insuffisants pour étudier la pérennisation des nouveaux cinéastes, ils constituent néanmoins un dénominateur commun nous permettant d'étudier des œuvres provenant

²⁶ K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L de Verdalle, « Survivre à son premier film. Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 »

²⁷ Ibid

essentiellement de ces deux sous-espaces. En outre, il est intéressant de noter que la majorité des longs métrages provenant de ces sous-ensembles sont souvent réunis sous les bannières de cinéma d'art et d'essai, ou « d'auteur ». En cela, ils nous permettent de mieux définir le corpus nous intéressant ici.

B. L'héritage de la politique des auteurs : une difficile pérennisation des cinéastes ?

Afin de comprendre en quoi la notion « d'auteur » et la poursuite de carrière des nouveaux cinéastes sont liées, il convient de redéfinir ce terme, bien souvent employé de façon générique.

Comme toute idée forte devenue vague avec le temps, cette notion d'auteur (ou de politique des auteurs) a bel et bien une origine que nous pouvons dater aux lendemains de la seconde guerre mondiale en France. Dans la pensée critique française, de nombreux théoriciens utilisent l'analogie littéraire pour parler du cinéma (on trouve une « caméra-stylo » chez Astruc, les cinéastes sont des « auteurs » sous la plume de Truffaut-critique, André Bazin reconnaît les cinéastes à leur « style » ...). Ce tournant intellectuel, socle de la Nouvelle Vague et des modernités cinématographiques en Europe, est loin d'être innocent. Nous pouvons le percevoir comme « une double entreprise de légitimation artistique du cinéma et de délégitimation de l'organisation professionnelle alors en vigueur. » Beaucoup de critiques de l'époque aspirent en effet à devenir cinéastes dans un écosystème où pour accéder au poste de réalisateur, il est nécessaire d'en passer par l'assistanat sur de nombreux films. Ainsi pour les Truffaut, Chabrol, Rohmer et autres Rivette, affirmer la suprématie du point de vue de l'auteur sur le savoir-faire technique était un moyen d'accéder plus rapidement à la réalisation et de légitimer leur art. **Mieux, il s'agissait aussi en un sens de pérenniser leur pratique de cinéaste.**

Résulte alors de cette « politique des auteurs » une importance accrue du réalisateur, central dans tout projet de film « art et essai » (à la différence du modèle anglo-saxon où ce pouvoir est généralement dévolu au producteur) ainsi qu'un héritage toujours mesurable aujourd'hui.

Pour Olivier Alexandre, « ce primat des réalisateurs repose conjointement sur la mythologie de la « Nouvelle Vague » et la sanctuarisation juridique de l’auteur. »²⁸ Théorisant sur l’imbrication de ces liens esthétiques et juridiques, ce dernier ne parle d’ailleurs pas de « politique des auteurs » (ce qui pourrait être perçu aujourd’hui comme anachronique), mais de « mythologie des auteurs », comme s’il s’agissait d’un spectre continuant à planer sur tout un écosystème. De fait, il explique en effet la prédominance auctoriale du cinéma par une « série de dispositifs juridiques et institutionnels qui en ont fait une référence »²⁹, du code de la propriété intellectuelle à la création de l’avance sur recette (créée dans le sillage des premiers films de la Nouvelle Vague).

D’après le chercheur, cette « mythologie de l’auteur » pousserait un système porté par cette croyance à associer systématiquement renouvellements artistique et démographique. En effet, « la norme auctoriale opère comme une forme d’attraction et un principe de hiérarchisation pour les nouveaux entrants »³⁰, valorisés par les instances les ayant amenés jusqu’à la sortie de leur premier film.

C’est cependant dans cette volonté affichée de renouvellement des « auteurs » qu’Olivier Alexandre perçoit un frein à leur pérennisation. Cette politique a priori vertueuse favoriserait en effet, mécaniquement, le renouvellement rapide des réalisateurs au détriment de la poursuite de leur carrière après le premier long métrage. Voici comme il résume ce paradoxe :

« Héritier de la mythologie de l’auteur, ce tropisme conduit mécaniquement à un renouvellement rapide de la population des réalisateurs. Dans ces conditions, le système de régulation alimente un effet de nasse : un volume d’entrées élevé s’accompagne d’un volume de sorties quasi équivalent. Paradoxe des conséquences, la reconnaissance juridique des auteurs va à l’encontre de la doctrine de ses inspireurs puisque seule une minorité de réalisateurs ont la possibilité d’élaborer une œuvre dans le temps et d’accéder au statut d’« auteur ». »³¹

²⁸ Olivier Alexandre, *Le cinéma français peut-il rester une exception ?*

²⁹ Ibid

³⁰ Ibid

³¹ Ibid

Si le cinéma français était une jungle, elle serait remplie de premiers films, poussant dans un terreau fertile arrosé par les soutiens symboliques et les diverses aides financières, à l'ombre des plus gros films ou des plus connus, lui donnant cet aspect touffu. Cependant, cet écosystème laisserait moins de place aux cinéastes en cours de pérennisation, les nouveaux venus pouvant cannibaliser les autres par la promesse d'être la nouvelle sensation, ou simplement par leur grand nombre. Ce rapide turnover de talents en devenir – faisant du deuxième long métrage un moment peut-être aussi décisif que le fameux « passage au premier long » - est en partie un problème structurel. Mais comme nous l'avons vu d'autre part, ce phénomène serait aussi sous-tendu par une « mythologie de l'auteur » infusant dans notre écosystème français, et plus encore dans les sous-espaces nous intéressant ici. Ces sous-espaces, loupe-révélatrice des dynamiques de pérennisation des talents, nous laissent penser que cette « mythologie de l'auteur » serait donc un frein à leur déploiement sur le long terme.

Or, un certain nombre de cinéastes des années 2010 ont su accéder à ce statut d'auteur. Que penser dès lors de leur émergence et de leur pérennisation lorsque ce statut semble justement avoir permis leur épanouissement ?

CHAPITRE 2 : LES NOUVEAUX CINÉASTES ET LEURS RELAIS CES 10 DERNIÈRES ANNÉES

⇒ *Un écosystème à la recherche de futures valeurs sûres, favorisant, malgré tout, la pérennisation des nouveaux entrants ?*

A l'heure où ces lignes sont écrites, s'apprêtent à sortir les nouveaux films de Quentin Dupieux, de Guillaume Brac ou d'Antonin Peretjatko. Ils partagent le point commun d'avoir été révélés au cours des années 2010. En lisant, en écoutant les médias les ayant soutenus, nous constatons que tous sont valorisés comme « auteurs ». A titre d'exemple, la promotion en cours de *Mandibules* est relativement éloquente. Avant toute chose, c'est bien « le nouveau cru Quentin Dupieux » qui est célébré ici et là, jusque dans les interviews d'Adèle Exarchopoulos s'estimant « ravie » d'avoir pu collaborer avec cet artiste.³² Autre exemple encore, ce n'est pas un hasard si les premières critiques du nouveau Guillaume Brac, *A l'abordage*, resituent la carrière de ce dernier tout en rappelant son statut d'auteur désormais accompli. Ainsi, dans la critique de Jean-Sébastien Massart de *Critikat*, nous pouvons lire :

« Au début des années 2010, Guillaume Brac a incarné avec Justine Triet et Antonin Peretjatko l'espoir d'une nouvelle Nouvelle Vague placée sous le signe du lyrisme. Défendue avec passion par l'ancienne rédaction des Cahiers du cinéma, cette poignée de cinéastes a depuis migré vers le cinéma d'auteur mainstream (Triet est progressivement montée en puissance au fil de ses sélections cannoises) ou s'est établie dans un territoire plus discret et marginal (c'est le cas de Brac et de Peretjatko). »³³

Cette valorisation particulière pourrait nous laisser penser – contrairement à ce qu'affirmait Olivier Alexandre dans notre état des lieux – que cette fameuse « mythologie de l'auteur » aurait même permis à ces cinéastes de dépasser le stade du second long métrage et de s'épanouir de façon pérenne.

³² Adèle Exarchopoulos & l'art de faire mouche, [senscritique.com, https://www.youtube.com/watch?v=uaQfGohV1ds](https://www.youtube.com/watch?v=uaQfGohV1ds)

³³ MASSART Sébastien, *Un conte d'été*, [Critikat.com, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/a-labordage/](https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/a-labordage/)

Est-ce, après tout, parce que l'écosystème au sein duquel ils évoluent serait à la recherche de « noms », comme autant de potentielles valeurs sûres ?

Dans ce chapitre, nous étudierons les trajectoires d'auteurs se situant aux marges, au centre et entre ces deux pôles, avant de nous pencher sur les relais et intermédiaires dont ils ont pu bénéficier. Réciproquement, nous verrons pourquoi ces derniers ont besoin de la « figure de l'auteur » et enfin, nous mesurerons les limites de cet écosystème au sein d'un marché en mutation.

I. TRAJECTOIRES

A. Dans les marges et dans le marché : des auteurs identifiés en accord avec leurs moyens

Avant de se concentrer sur le cœur de notre corpus (selon la typologie mise en place dans la partie précédente), il convient d'en étudier les extrêmes. Comme le déclare Frédéric Jouve en effet, la pérennisation dépend de l'endroit (comprendre ici un sous-espace défini) où l'on veut/peut se placer, probablement selon les ressources économiques et symboliques qui peuvent être réunies en amont des films, en début de carrière.³⁴

Ainsi, dans les films de la marge et dans ceux du milieu, là où les moyens financiers (ou l'absence de moyens) incitent parfois à se distinguer, de nouveaux cinéastes ont su s'épanouir en tirant profit de fortes identités. C'est notamment le cas, à des échelles opposées (en termes de budgets, de financements et d'esthétiques), de Damien Manivel et de Thomas Lilti.

1. Damien Manivel : se pérenniser dans l'artisanat

Damien Manivel fait partie de ces personnalités ayant évolué (ou évoluant toujours) en-dehors du cinéma, et dont ce n'est pas la seule activité. Les expériences annexes au septième art viennent ainsi nourrir sa pratique de cinéaste. Elles expliquent peut-être également sa façon de produire, **de diffuser et l'aura d'auteur** dont il parvient à jouir depuis ses débuts, légèrement en marge de l'industrie.

³⁴ « « Après, la pérennisation dépend de l'endroit où on veut se placer. » Entretien avec Frédéric Jouve, à retrouver en annexe

Dans un contexte a priori destructeur pour les nouveaux auteurs, Damien Manivel a donc pu sortir quatre longs métrages depuis 2015, et ce à intervalles relativement réguliers (environ tous les ans). Si ce déploiement dépend largement de la façon dont ce dernier est exposé au gré des sorties, nous ne saurions le comprendre sans expliquer le mode de production de ces œuvres, intimement lié à leur diffusion.

Danseur et vidéaste/plasticien de formation (il étudie au Fresnoy), Damien Manivel construit avant tout sa réputation sur une poignée de courts métrages lui valant quelques récompenses (notamment *La dame au chien*, prix Jean Vigo 2010 et *Un dimanche matin*, prix de la Semaine de la critique en 2012).

A partir de son premier long, *Un jeune poète* (2015) et jusqu'à présent, le cinéaste désormais confirmé évolue dans un écosystème **reposant autant sur un certain pragmatisme économique que sur la nécessité d'un succès au moins symbolique**. Tous les films sont co-produits par sa société MLD Films et son distributeur pour le moins fidèle Shellac. Thomas Ordonneau, directeur général de ladite société de distribution, résume en ces mots le modeste équilibre des films de Damien Manivel :

« Son système est artisanal, basé sur l'autofinancement. Il peut fabriquer rapidement, récupérer des financements en cours de route pour se rémunérer, et ce en collaboration avec un distributeur qui fait tourner l'argent : on met tout de suite un minimum garanti et un couloir sur les recettes permettant de toujours faire rentrer au moins une petite somme.»³⁵

Ce système semble vertueux, d'autant que les films sont peu coûteux (entre 150 000 et 200 000€). Mais il ne saurait suffire à expliquer la pérennité de Damien Manivel dans ce contexte. Bien que les points morts estimés en distribution soient peu élevés et que ces films se financent rarement à perte, ils ne peuvent se faire à vide, sans public. En effet, une diffusion et un relai à la mesure des œuvres ont été nécessaires au cinéaste pour asseoir sa notoriété et lui garantir le financement de chaque film suivant.

Alors, *Un jeune poète* est auréolé d'un prix du jury au festival de Locarno en 2014. Si sa sortie est extrêmement réduite, concentrée sur les grandes villes et qu'il n'atteint pas même les 3000 entrées³⁶, il est accompagné d'une presse relativement

³⁵ Entretien avec Thomas Ordonneau à retrouver en annexe

³⁶ Chiffres du Film Français

enthousiaste. L'accueil critique correspond ainsi au positionnement du film : une œuvre délicate pensée (à tort ou à raison) pour occuper les marges. Les journaux les plus porteurs (*Libération*, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, *Le Monde*) consacrent suffisamment de place à une première œuvre aussi atypique.

Ce crédit accumulé au moment de la sortie de son premier long métrage lui permet de tourner un deuxième film, ***Le Parc*** (produit en 2016 et sortant en janvier 2017), avec une même légèreté de moyens. Esthétiquement, le film propose la même attention aux corps et la même sensibilité juvénile. Le public attentif saurait reconnaître la signature d'un auteur.

Si de loin, la différence semble subtile (le nombre de copie en sortie nationale est à peine plus élevé), le film parvient davantage à exister. Cela s'explique en grande partie par sa sélection à l'Acid lors du festival de Cannes en 2016. Sans être l'évènement des nombreuses sélections parallèles, il fait forte impression à de nombreux journalistes. Le quotidien *Libération*, dans son compte-rendu cannois cerne en quelque mots la position que tient désormais Manivel : son film est en effet accueilli comme « l'une des belles surprises surgies des marges du Festival - au sein de la très défricheuse sélection parallèle de l'Acid. »³⁷ Le cinéaste auréolé du précieux soutien de l'Acid (nous y reviendrons) présente son film dans divers festivals, et plus particulièrement au très cinéphile Entrevues, à Belfort. Ici, il y gagne le prix Janine Bazin, plus haute distinction de l'évènement. Si certains jugent que ces titres symboliques aboutissent rarement à de grands succès publics, ils permettent à Damien Manivel d'occuper – certes à la marge – une place centrale. Cette position rentre parfaitement en adéquation avec son cœur de cible cinéphile. *Shellac* le sort de façon similaire au premier, jusqu'à proposer une affiche dessinée dans le même style.

³⁷ *Libération.fr*, *Au fil du festival, Cannes day 11*, https://www.liberation.fr/culture/2016/05/21/cannes-day-11-elle-de-paul-verhoeven-remise-des-prix-un-certain-regard_1454209/



Affiches des deux premiers films de Damien Manivel

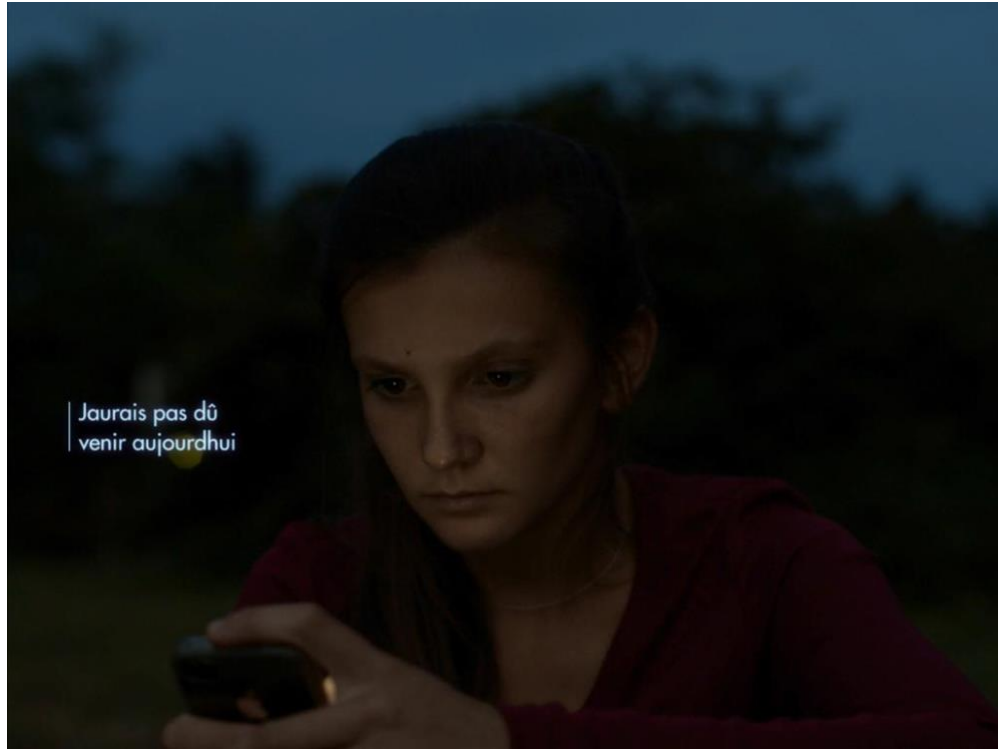
Dans un même élan sont alors prolongés le geste du cinéaste et le geste du distributeur. Cette persévérance semble payer si l'on en juge l'accueil médiatique. Les critiques sont bien plus nombreuses, et meilleures encore. Notons d'ailleurs que la différence notable entre les deux bandes annonces réside dans l'insert de plusieurs citations élogieuses de la presse pour *Le Parc*. En outre, de France Culture à Télérama, l'auteur adoubé donne plusieurs interviews. Si en termes d'entrées, la sortie ne crée malheureusement pas la surprise, elle confirme l'existence d'un public curieux et potentiellement fidèle.

Probablement précédé d'une solide réputation, Damien Manivel réalise par la suite deux autres films : *Takara, la nuit où j'ai nagé* (co-réalisé avec le japonais Kohei Igarashi) et *Les enfants d'Isadora* (porté notamment par Agathe Bonitzer). Toujours sortis par Shellac, les films connaissent peu ou prou le même destin que les précédents, attestant, certes, d'une fragilité, mais paradoxalement, d'une grande stabilité également.

Interrogé sur la pérennité de cette « valeur sûre » de son catalogue et sur la nécessité du relai critique dans le développement, voici le regard rétrospectif que Thomas Ordonneau porte dessus : « Tout ce travail de développement a été nécessaire. Damien a été très fort parce qu'il a eu une récurrence : le 1er film est à Locarno, le 2ème à l'Acid, le 3ème à Venise, le 4ème à Locarno encore, avec un grand prix de la mise en scène à côté de Pedro Costa. »³⁸ Si la base d'audience « stagne à 5000 spectateurs sur chaque film » cela n'a donc pas empêché Damien Manivel de se pérenniser. Le fruit d'un travail

³⁸ Entretien avec Thomas Ordonneau à retrouver en annexe

d'identification en collaboration avec les médias et les festivals ? Assurément, mais également grâce à « la légèreté du dispositif d'un côté et de l'autre, grâce à une audience très cinéphile »³⁹ et ciblée avec acuité, affirme le distributeur.



Le Parc, Damien Manivel, 2016

2. Thomas Lilti : une signature identifiable au centre du marché

Thomas Lilti s'est fait connaître du très grand public avec son second film, *Hippocrate* sorti par le distributeur indépendant Le Pacte en 2014. Six ans se sont écoulés entre son tout premier film relativement confidentiel (*Les yeux bandés*, 2008), et son premier véritable coup d'éclat (*Hippocrate* cumule près d'un million d'entrée).

Médecin de formation, le cinéaste connaît en effet un relatif échec avec un premier long incarné pourtant par la présence de Guillaume Depardieu. Ce drame tendu, accueilli de manière mitigée par la presse sort – avec le distributeur Epicentre – sur un plan de sortie relativement réduit.⁴⁰ De l'aveu de Thomas Pibarot, directeur des acquisitions pour Le Pacte (l'actuel distributeur de Thomas Lilti), ce premier film qui n'a pas fait de grands festivals et qui n'a pas été suffisamment exploité en salles « n'existe pas ». Les 3000

³⁹ Ibid

⁴⁰ Moins d'une dizaine de copies en sortie nationale, Le Film Français

entrées environ ainsi que les quelques critiques positives ne permettent pas à son auteur de poursuivre avec un nouveau projet. A la différence de Damien Manivel, il y a comme un hiatus entre le film (dans ses ambitions narratives et formelles mais également dans son budget) et la relative indifférence dans laquelle il sort. D'après Thomas Pibarot, le cinéaste-médecin porte cette première expérience « comme un sceau » freinant a priori toute velléité de poursuivre une carrière dans le cinéma.

Cependant, à force d'acharnement, Thomas Lilti revient donc au début de la décennie écoulée avec une nouvelle société de production, 31 juin Films, dans une tout autre économie et avec un sujet éminemment personnel : l'apprentissage de la médecine par le biais d'un jeune interne (Vincent Lacoste) et d'un médecin plus expérimenté (Reda Kateb). Le projet est suffisamment solide et convainc le Pacte dont la stratégie sera de le sortir comme « un nouveau premier film »⁴¹.

Hippocrate marque le retour en grâce de Thomas Lilti tout en le dévoilant au public. Film de premières fois (c'est une histoire d'apprentissage) et sorte de « deuxième premier film », il fait sa première projection en séance spéciale à la Semaine de la Critique de Cannes, en 2014. Cette position hybride **permet de le positionner et de le rendre identifiable au sein de l'industrie** : il est désormais un « auteur populaire » (La Semaine de la critique est en effet une section parallèle du festival de Cannes, généralement dévolue aux premiers et seconds films. Cependant, les films au potentiel le plus fédérateur sont montrés lors de « séances spéciales »).

Le travail du Pacte au moment de la sortie du film va dans ce sens. Sans insister sur sa sélection cannoise, il s'agira de vendre le film comme une comédie dramatique populaire⁴² porté par des comédiens appréciés et surtout par un point de vue original sur un sujet particulier. Dans la promotion du film, le duo de comédiens semble compter autant que la double casquette de Thomas Lilti cinéaste/médecin généraliste. Du dossier de presse jusqu'aux critiques du film dans les médias, il s'agit en effet **d'insister sur cette spécificité**.⁴³ Elle confère à l'auteur une aura d'artisan du cinéma portant un point de vue a priori toujours juste sur le monde médical, sujet éminemment populaire. Thomas

⁴¹ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

⁴² Voir le bandeau de Studio Cinélive mis en exergue sur l'affiche : « Une comédie sociale drôle et profonde »

⁴³ La première question du dossier de presse est révélatrice : « Avant d'être cinéaste, vous avez suivi des études de médecine. » Dans la presse, reviennent souvent des références à sa profession de médecin : « Un réalisateur qui a lui-même fait des études médicales... », Le Dauphiné Libéré ; « Le réalisateur Thomas Lilti sait de quoi il parle... », Le Point

Lilti ne se défera jamais de cette image, devenant peu à peu un argument commercial des films à venir.

Grâce à son sujet et pour les raisons évoquées plus haut, *Hippocrate* sort pour la rentrée, en septembre 2014 (période haute pour la fréquentation), au terme d'une importante tournée d'avant-premières, sur un plan de sortie conséquent (228 copies en sortie nationale). Il cumulera près d'un million d'entrées.

A partir de ce second acte de naissance en tant que cinéaste, Thomas Lilti conservera le même ton, chaque film étant finalement une variation sur le monde médical. Forts de ce succès, 31 juin film et Le Pacte l'accompagnent encore à ce jour. La distribution des films, quant à elle, se fera selon les mêmes modalités (en termes de positionnement, chaque nouveau film de Thomas Lilti est un comparable du précédent), la seule variable étant la taille des plans de sorties, un peu plus importants à chaque fois.

3. Un « effet de rente » accéléré aux marges et au centre ?

Thomas Lilti et Damien Manivel ont tous deux trouvé un ton particulier et une économie adéquate. On peut supposer que cela explique en partie comment ils ont su passer le cap du second film et pourquoi ils semblent amenés à durer. Mais cette confiance qui semble renouvelée à chaque film, des partenaires financiers (certes peu nombreux dans le cas de Manivel mais conséquents chez Lilti) au public, s'explique également par la manière dont leurs œuvres des débuts ont été exposées.

Les distributeurs, à l'instar de leurs auteurs, ont créé un ton particulier ou plutôt un positionnement précis pour chacun (à l'image, par exemple des affiches dessinées d'*Un jeune poète* ou du *Parc*, et de celles conventionnelles et très familières d'*Hippocrate* ou *Médecin de campagne*).

En faisant exister les premiers et seconds films auprès des « bons » partenaires, auprès des bons festivals et si possible, auprès du public, les distributeurs participent à créer une image de marque à leurs auteurs, identifiés par l'industrie et par leur cœur de cible.

Claude Forest, dans l'étude de la pérennisation des auteurs, estime qu'un « effet de rente » arrive en moyenne autour du troisième film. Il le définit comme « un effet d'expérience et d'inscription dans le milieu assurant une certaine pérennité »⁴⁴

Or, dans ces deux cas, on peut considérer qu'il est advenu plus rapidement, autour du second film. Alors, il est possible d'imaginer que cela a été permis par cette adéquation

⁴⁴ Claude Forest, *Quel film voir ?*, chap. 5 « La mutation de l'offre de films français »

entre la nature des films et leur positionnement dans une économie et un certain milieu (les marges cinéphiles pour l'un, le marché pour l'autre) dès le début de leurs carrières. Les films suivant de l'un et de l'autre sortent selon des modalités similaires grâce aux mêmes distributeurs fidèles, semblant profiter – en partie – de la reconnaissance symbolique dont jouissent ces auteurs désormais confirmés.

Si ces cinéastes se sont rapidement retrouvés dans des sous-espaces à leur mesure, ne connaissant par la suite ni régression, ni ascension – et n'en n'ayant pas eu besoin pour se pérenniser – nous pouvons néanmoins nous interroger sur un groupe d'auteurs pour lesquels « la mobilité ascendante », étudiée dans l'étude *Survivre à son premier film*, a été cruciale dans leur pérennisation.

B. Du prototype au film plus grand public : conquérir le marché

1. Similarités des parcours

Les cinéastes sur lesquels nous allons maintenant porter notre regard partagent plusieurs points communs. Comparer leurs parcours nous aidera ainsi à comprendre selon quelles dynamiques ces derniers ont pu se pérenniser, et surtout en quoi la sortie des pures marges cinéphiles leur a été bénéfique.

Justine Triet, Rebecca Zlotowski, Antonin Peretjatko et Mikhaël Hers ont sorti leurs premiers films entre 2010 et 2013. Avant leurs premiers longs métrages, tous (à l'exception de Rebecca Zlotowski), ont pu construire un début de notoriété par leurs courts métrages. Ils sont cette génération de jeunes cinéastes français adoubés très tôt dans leurs carrières par la presse spécialisée (*Les Cahiers du Cinéma* en particulier).



Cahiers du cinéma, n°661, novembre 2010

Aujourd'hui, tous ont sorti entre deux et quatre films en salle et sont toujours en activité. Enfin, comme nous le verrons, tous ont connu un écart plus ou moins important entre leurs deux premiers films, en termes de plans de sorties, variant du simple au double (voire au triple) mais également en termes d'entrées (à titre d'exemple, citons déjà Rebecca Zlotowski dont le premier film *Belle Épine* attire environ 20 000 spectateurs et dont le second, *Grand Central*, réalise plus de 200 000 entrées).⁴⁵ Enfin – et cela a son importance – tous ont connu les faveurs de divers festivals de catégorie A, dans des sélections parallèles (Semaine de la critique et ACID à Cannes) ou en compétition officielle.

Rétrospectivement, il serait même possible de parler pour chacun de « parcours vertueux ». Voici, par exemple, comment Thomas Ordonneau, ayant sorti bon nombre de premiers films de cette génération via sa société Shellac, décrit la trajectoire de certains des auteurs cités :

« Ce sont des parcours qu'on retrouve souvent : un ou deux courts, un moyen, et un long qui s'enchaînent très vite **et qui font monter la notoriété de la personne**. Et grâce à ça, tout à coup ils arrivent à créer une base d'audience qui

⁴⁵ Chiffres : Le Film Français

permet de revenir et éventuellement de basculer complètement du côté du marché.
Et Justine Triet, Antonin Peretjatko ou Sophie Letourneur ont fait cela. »⁴⁶

Thomas Ordonneau évoque la montée d'une notoriété qui, tout en permettant d'accéder à un marché plus large, sécuriserait la poursuite de la carrière de ces nouveaux cinéastes. En présentant les choses ainsi, il laisserait presque penser que ce phénomène ne dépendrait que des auteurs eux-mêmes. Cependant, la qualité des films ou leurs modes de production n'expliquent pas à eux seuls comment cette génération a su s'épanouir. **Ainsi, reste à analyser comment films et cinéastes ont pu être relayés, exposés et médiatisés aux moments charnières de leurs débuts de carrières.**

2. De l'importance du « souvenir du premier film »

Comme nous l'avons déjà esquissé plus haut, il existe un écart plus ou moins flagrant entre les deux premiers films de chacun de ces cinéastes. En le mesurant quantitativement, nous pouvons avoir le sentiment que ces auteurs ont passé une étape dans leur carrière. **La première raison tient à la façon dont leurs films ont été montrés et accueillis.** En effet, si nous prenons le prisme de ces nouveaux cinéastes pour étudier la sortie de leurs premiers longs métrages, il semblerait que l'enjeu principal (à égalité avec un succès commercial toujours souhaité) est de **pouvoir obtenir un « niveau élevé de reconnaissance symbolique »**.⁴⁷ Plus pragmatiquement, lorsque Rebecca Zlotowski parle de la production de *Grand Central* (son second film) aux *Cahiers du Cinéma*, elle exprime clairement que « le souvenir du premier film » est aussi important que son nouveau scénario ou sa note d'intention, malgré le peu d'entrées qu'il a réalisé.⁴⁸ C'est la reconnaissance critique et symbolique accumulées qui permettront de « crédibiliser le prochain film ».⁴⁹

Mais comment créer le souvenir du premier film ? **Les festivals** en général et celui de Cannes en particulier semblent être la première condition *sine qua non*. Comme l'affirme

⁴⁶ Entretien avec Thomas Ordonneau, à retrouver en annexe

⁴⁷ K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L de Verdalle, « Survivre à son premier film. Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 »

⁴⁸ « Au moment où on demande l'argent, on n'a pas les acteurs. Donc au départ, il y a juste le scénario, la note d'intention et forcément le souvenir du premier film. » - **Les Cahiers du Cinéma, n°688, Avril 2013**

⁴⁹ K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L de Verdalle, « Survivre à son premier film. Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 »

Hélène Auclaire, responsable du bureau des films de la Semaine de la Critique, « un ou une cinéaste passée par Cannes, est repérée par l'entière de l'industrie, est pris au sérieux, crée du désir, suscite la curiosité de l'industrie et de la presse, même s'il ou elle n'a pas rencontré le public en salles. »⁵⁰

En effet, ***Belle Epine*** (Rebecca Zlotowski) a été montré à la Semaine de la Critique, ***La bataille de Solferino*** (Justine Triet), à l'Acid en 2013 et ***La fille du 14 juillet*** (Antonin Peretjatko) à la Quinzaine des réalisateurs la même année.

Autre face d'une même pièce, l'accueil critique paraît lui aussi essentiel. Le fonctionnement de la Semaine de la critique en est une illustration éloquent, les films étant sélectionnés par le syndicat français de la critique de cinéma. Comme l'analyse Hélène Auclaire, « le fait d'être portés par des critiques, qui les ont sélectionnés, puis qui donneront a priori une belle couverture presse au moment du festival, puis au moment de la sortie salles, vient indéniablement servir le futur du cinéaste. »

Schématiquement, la plupart de ces films peuvent être qualifiés de prototypes. Les distributeurs peuvent alors faire le choix d'insister sur le côté atypique de ces œuvres. Autrement dit, mettre en valeur la fraîcheur d'un nouveau regard plutôt que d'en gommer les aspérités au moment du marketing et de la communication.

C'est le choix pour lequel opte fréquemment la société Shellac : « Nous avons cette volonté politique d'être à l'endroit du développement, du premier film. » estime Thomas Ordonneau.⁵¹ Ainsi, celui qui considère que des auteurs comme Peretjatko ou Triet ont pu pénétrer le marché par leurs prototypes⁵² est allé dans ce sens-là **en positionnant de façon particulière leurs premiers films.**

La fille du 14 juillet en est un exemple particulièrement éclairant. Si son affiche dessinée interpelle parmi tant d'autres, sa bande-annonce accentue le burlesque et l'aspect désuet du film par une voix-off enregistrée pour l'occasion. En outre, cette dernière révèle que cinéaste et distributeur sont extrêmement conscients de leur position sur le marché. En effet, le clip s'ouvre sur le logo de la Quinzaine des Réalisateurs pendant que la voix clame avec ironie « Bande-annonce d'un film sélectionné au festival de Cannes ».

⁵⁰ Entretien avec Hélène Auclaire, à retrouver en annexe

⁵¹ Entretien avec Thomas Ordonneau, à retrouver en annexe

⁵² Ibid.



Bande annonce sous-titrée de *La fille du 14 juillet*

La bataille de Solferino est quant à lui vendu comme un film potentiellement rugueux et presque agressif. L’affiche (certes plus conventionnelle que celle de *La fille du 14 juillet*) propose un collage insistant sur le désordre. Ce sentiment est confirmé à la découverte de la bande-annonce, mélangeant régimes d’images (est-ce un drame familial ? est-ce un documentaire), situations et éclats de voix (les acteurs crient beaucoup).

Les citations de la presse, présentes notamment dans la bande annonce, mettent volontiers en avant un film « frondeur » et « irrévérencieux ». Ce travail auprès de la presse est complémentaire du bon accueil critique au moment du festival. Les partenaires presses (entre autres Les Cahiers du Cinéma, les Inrockuptibles et France Culture) témoignent enfin de la volonté de créer un petit évènement auprès des cinéphiles.



Comme énoncé plus haut, ces sorties sont souvent le réservoir d'un capital symbolique et critique qu'il convient d'aller chercher coûte que coûte. Il ne faudrait nier l'accueil du public mais force est de constater que ce n'est pas nécessairement le nombre d'entrées ou la supposée rentabilité de ces premiers coups qui permettent d'en mettre en place un second. Cependant, pour ces cinéastes dont l'ambition affichée est de sortir de leur niche, le deuxième film est presque systématiquement une étape charnière dont les enjeux, au moment de la production mais aussi au moment de la sortie diffèrent souvent.

3. S'intégrer de façon pérenne sur le marché

Voici comment Frédéric Jouve, producteur de Rebecca Zlotowski aux films Velvet voyait ce passage délicat :

« Un film comme *Belle Epine* avait des sélections prestigieuses : La semaine, Toronto...Il a eu des prix : prix du syndicat de la critique française, Prix Louis Delluc. Cannes a été un tremplin. Il ne fait malheureusement pas d'entrées. Mais comme il a le succès critique et les festivals, ça permet de monter un second film beaucoup plus facilement. Et ça permet de monter financièrement un film beaucoup plus ambitieux. On peut dire aux financiers : On a réussi la 1ère étape « critique + festivals ». Maintenant on va faire un film avec un sujet et un casting plus large et on va essayer de faire des entrées. C'est comme ça qu'on présente la chose. »⁵³

Pour s'intégrer de façon pérenne au marché, les films et les auteurs ne peuvent plus se reposer uniquement sur ce crédit symbolique si nécessaire au moment du premier film. L'accès à des plans de financements un peu plus importants, à des castings plus prestigieux aussi, incitent à **élargir les positionnements, à éloigner ces œuvres d'un socle strictement cinéphile tout en conservant l'aura dont jouissent ces cinéastes adoubés comme auteurs.**

Ainsi, *Grand Central* (toujours produit par Les Films Velvet et distribué cette fois par Ad Vitam), se voit présenté dans la sélection cannoise **Un certain regard** en 2013. Considérée à tort ou à raison comme l'antichambre de la compétition officielle, cette section met en avant des talents mieux identifiés que l'Acid ou la Semaine de la critique

⁵³ Entretien avec Frédéric Jouve, à retrouver en annexe

et révèle assez bien la position qu'occupe Rebecca Zlotowski au sein de l'industrie. Comme l'analyse Hélène Auclaire, il s'agit désormais de « mettre en valeur non plus la révélation, mais la confirmation d'un cinéaste. »⁵⁴

A ce stade, il est intéressant de noter que le second film de Rebecca Zlotowski est effectivement accueilli comme tel par la presse (on peut notamment lire dans le journal *Métro* que « la cinéaste confirme qu'elle est pétrie de talent »⁵⁵). Cet accueil favorable s'explique en partie par la sélection à Cannes et par un casting prestigieux (Léa Seydoux en pleine ascension et Tahar Rahim) mais il est également le fruit d'un travail précis sur son positionnement et sa sortie. Le distributeur propose le film non plus comme le premier coup d'éclat d'un nouveau talent mais comme un film « Art et essai porteur » signé par une autrice confirmée.

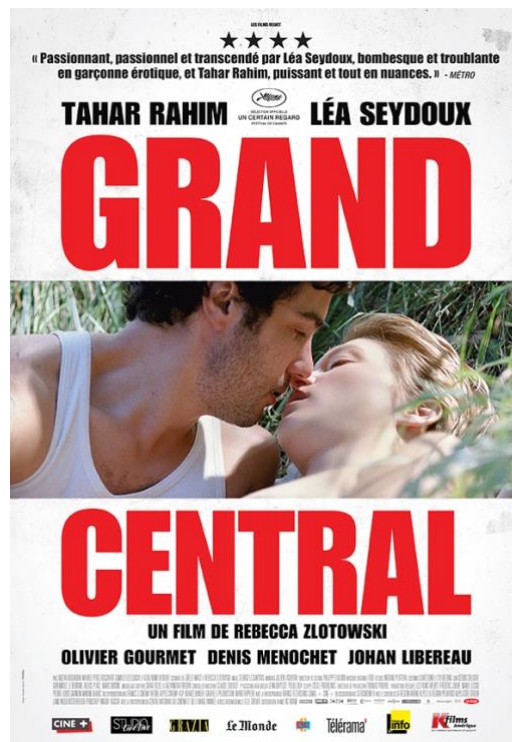
Le film en question sort sur 177 copies⁵⁶ (soit un plan de sortie trois fois plus important que pour *Belle Epine*) la dernière semaine du mois d'août 2013 comme l'un des films cannois de la rentrée cinéma. Ad Vitam insiste sur la romance sulfureuse entre deux acteurs appréciés dans la bande annonce et sur l'affiche.

Les partenaires médias sont plus nombreux. Et là où il fallait viser un public cinéphile, jeune et « branché » via Les Inrockuptibles ou la radio Le Mouv', il semble désormais nécessaire de s'associer à des radios et journaux plus généralistes (de Grazia au Monde, en passant par l'incontournable *Télérama*).

⁵⁴ Entretien avec Hélène Auclaire, à retrouver en annexe

⁵⁵ Grand Central - Critiques presse, Allociné

⁵⁶ Chiffres tirés du Film Français



L'affiche de *Grand Central* et ses nombreux logos

Correctement relayé dans une période de forte fréquentation des salles, le film cumule plus de 200 000 entrées en première exclusivité.

De façon plus flamboyante encore, Justine Triet connaît le même destin avec son deuxième long métrage *Victoria*, incarné par Virginie Efira et Vincent Lacoste. Portée par son premier succès d'estime, cette dernière change d'économie en accédant à davantage de partenaires financiers (des Soficas à l'avance sur recettes en passant par une co-production avec France 2). L'économie et les enjeux ayant changé, il est distribué par Le Pacte, société de taille plus importante que Shellac. Après l'Acid, la cinéaste a la chance de voir son film sélectionné en séance spéciale à la Semaine de la critique en 2016 (la section ayant le souci, comme dit plus haut, de « mettre en lumière une progression qui confirme un talent »⁵⁷).

A l'instar de *Grand Central*, le nouveau film de Justine Triet, *Victoria*, sort en période de rentrée, en septembre 2016, sur 237 copies (contre 48 pour *La bataille de Solferino*).

Le positionnement pensé par Le Pacte n'est pas éloigné de celui choisi par Ad Vitam au moment de la sortie du film de Rebecca Zlotowski. Il s'agit d'affilier le film à

⁵⁷ Entretien avec Hélène Auclaire, à retrouver en annexe

un genre identifié (le drame pour *Grand Central* et la comédie burlesque pour *Victoria*) tout en faisant la promotion des comédiens (en l'occurrence Virginie Efira et Vincent Lacoste dans une moindre mesure). Les partenariats (Senscritique auprès des spectateurs sur internet et Télérama dans la presse) permettent également de considérer le film comme la comédie de la rentrée. Le traitement médiatique du film est l'occasion de diverses interviews avec Virginie Efira mais permettent également quelques tribunes à Justine Triet enfin confirmée comme cinéaste par les médias les plus prescripteurs. La confirmation du public, quant à elle, se chiffre à plus de 600 000 entrées.

II. Qui a encore besoin de la figure de l'auteur ?

Ainsi, en analysant rétrospectivement ces quelques trajectoires, il est possible de considérer que les cinéastes en question ont été produits, relayés et distribués par un ensemble d'intermédiaires perpétuant une certaine mythologie de l'auteur (non plus comme philosophie mais plutôt comme valeur symbolique voire argument marketing). Au-delà de toute considération esthétique, Thomas Pibarot juge d'ailleurs que les acteurs de ce système (des producteurs aux diffuseurs en passant par les institutions) sont mus par « une culture de l'auteur ».⁵⁸ Pour beaucoup de cinéastes apparus au cours des années 2010, cela a constitué un appel d'air qui – certes additionné à d'autres facteurs (de jugements, de rentabilité...) - a permis leur développement pérenne.

En d'autres termes, nous pourrions juger que tous les auteurs déjà cités sont dépendants de ce que nous pourrions appeler une « économie de la prescription » (au sens du conseil, de l'incitation) garantie par tous ces intermédiaires.

Si les cinéastes ont besoin de ce réseau symbolique et économique complexe, ne pouvons-nous pas penser que la réciproque est également vraie ? Dit plus simplement encore, **pourquoi permettre à de nouveaux cinéastes de se développer en tant qu'auteurs ?**

⁵⁸ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

A. Affiner son identité et mieux exister dans l'industrie grâce aux auteurs

Tout d'abord, la notoriété des auteurs peut profiter aux diverses structures les relayant. En ce sens, il n'est pas surprenant de constater que distributeurs ou festivals reconnus pour favoriser l'émergence de nouveaux talents, espèrent en tirer quelques bénéfices à court ou moyen terme.

A titre d'exemple, prenons une fois encore La Semaine de la Critique. Si cette section du festival de Cannes repose sur « le regard critique⁵⁹ comme levier pour valoriser et promouvoir un talent » c'est aussi et surtout « ce qui fait son identité »⁶⁰, justifie son existence dans un secteur où le rôle de chacun doit être extrêmement défini. Par ailleurs, cette relation à double sens entre « talents en développement » et festivals est parfaitement résumée par Hélène Auclaire, interrogée sur la nécessité de montrer des auteurs plus confirmés au moment de leur second film : si l'enjeu sincère est de soutenir les cinéastes à un moment charnière de leur carrière, il s'agit également pour la Semaine de la critique « de se permettre une sélection avec des films plus forts ou plus événementiels en termes de programmation. »⁶¹

Si les festivals ne peuvent rester fidèles aux auteurs que dans une certaine mesure, ces relations d'intérêts sont plus vraies encore pour les distributeurs. Amené à s'exprimer sur la génération de réalisateurs apparus au cours des dix dernières années, Thomas Pibarot est formel : « Tous les distributeurs se construisent autour de certains auteurs. On sait très bien que le prochain Sciamma sera chez Pyramide. Tout comme les nouveaux Mikhaël Hers désormais. Quant à nous, ce sera plutôt Desplechin, Moretti... »⁶²

B. Valeur et rentabilité des auteurs en devenir

Le directeur des acquisitions du Pacte pousse plus loin encore son raisonnement. Il estime que « la richesse » d'un distributeur se construit avec des auteurs qu'il s'agit de garder « précieusement » (dans ce cas Desplechin donc, mais également Stéphane

⁵⁹ Dans une certaine mesure, nous pouvons observer que médias et auteurs entretiennent également des relations d'intérêts mutuels. Un journal mettant en avant un cinéaste inconnu en début de carrière espérera en faire sa une lorsque ce dernier aura davantage de notoriété.

⁶⁰ Entretien avec Hélène Auclaire, à retrouver en annexe

⁶¹ Ibid

⁶² Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

Demoustier, Thomas Salvador, Justine Triet...). **Ce champ lexical laisse entendre que tout auteur a une valeur et que bien souvent, elle dépasse le simple symbole.**

La fidélité des distributeurs aux auteurs peut être à géométrie variable pour maintes raisons et elle ne saurait être établie comme règle absolue dans le milieu. Cela-dit, il s'agit d'un schéma suffisamment répété pour être mentionné.

Autre phénomène notable, ces relations au long cours adviennent souvent au premier ou second film. Les changements de distributeurs s'expliquent notamment lorsque la valeur de l'auteur (tant symboliquement qu'économiquement, via les minima garantis) est trop importante pour les moyens du distributeur (ainsi, si Shellac peut continuer à distribuer l'œuvre de Damien Manivel, elle n'a pas suivi Justine Triet. Cela se justifie autant par ses choix artistiques et sa nouvelle notoriété s'éloignant de la ligne du distributeur, que par la somme demandée par le producteur). Mais cela cristallise l'idée selon laquelle les cinéastes ont un prix fixé par les partenaires (producteurs, distributeurs) sur le marché.

Les soficas sont un exemple éloquent et un révélateur de cette valeur. La plupart financent des projets indépendants de tous budgets, mais ont pour obligation de soutenir un certain quota de premiers et seconds longs métrages.⁶³ Les comités sélectionnant les projets sont sensibles à l'aura dont jouissent les nouveaux cinéastes mais également attentifs à leur futur potentiel. Christophe Salvaing, passé par la structure Cinémage (ayant soutenu plusieurs films susceptibles de nous intéresser comme *La vie au ranch* de Sophie Letourneur, *Tonnerre* de Guillaume Brac, *La bataille de Solférino* de Justine Triet) raconte les choses ainsi :

« La pression qu'il y a sur un second long après un 1er film qui n'a pas marqué les esprits est très forte. Si demain on nous propose les 2èmes et 3èmes films d'auteurs qui n'ont pas été à la hauteur de ce qu'on espérait, ça rentrera en considération contre eux. {...} Quand on investit, on limite la prise de risque si on mise sur un auteur déjà identifié de ces réseaux. On se dit qu'avec ce film qu'on finance, ils iront sûrement dans une grande sélection dans un festival de catégorie A. Ce sont potentiellement

⁶³ « Les SOFICA constituent un instrument de politique publique en faveur du cinéma essentiel au soutien à la production. A ce titre, elles sont incitées à investir dans la production indépendante et à orienter leurs investissements vers les œuvres pour lesquelles l'apport des SOFICA est essentiel (film aux budgets moyens, premiers et deuxièmes films {...}) », *Charte des sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, CNC, 2018

des ventes internationales et une exposition française qui va déclencher des ventes TV. »⁶⁴

Si cette idée illustrée par Christophe Salvaing peut s'appliquer aux cinéastes en général (quel que soit l'avancement de leur carrière), elle permet de rappeler que **les talents en développement sont également des « valeurs en devenir »**, d'où la nécessité pour les distributeurs de pouvoir les accompagner le plus tôt possible (généralement au premier ou second film). En tant qu'acteur éminemment actif dans la diffusion des films, Thomas Pibarot insistera plusieurs fois sur « l'importance d'être là au début » de la carrière d'un cinéaste. Cette assertion résonne avec les recherches du sociologue Olivier Alexandre. Dans son ouvrage *La règle de l'exception, écologie du cinéma français* ce dernier écrit en effet :

« Cette concurrence pousse les distributeurs à prospecter de nouveaux projets et talents {...} Fidéliser un réalisateur implique un suivi au long cours. L'engagement durable auprès d'un auteur se révèle coûteux en temps mais **permet d'alléger les frais d'acquisition**. Qui plus est, le **gain d'image et de réputation** généré par un nom reconnu ou la possibilité de **fidéliser un public** justifient le soutien prolongé aux talents. »⁶⁵

Ainsi, nous pourrions considérer cela comme un cercle vertueux : en France, dans les années 2010, en dépit du nombre d'entrée ou de la rentabilité des premiers et seconds films, la « culture de l'auteur » a permis à des cinéastes de s'épanouir durablement.

Comme nous l'avons étudié, les intermédiaires permettant aux films d'être vus ont autant besoin des cinéastes que ces derniers ont besoin d'eux. Les festivals aiment être identifiés pour avoir permis à tel cinéaste d'émerger. Les distributeurs ont besoin d'être associés à certains noms également.

Mais si nous avons tant insisté sur le terme de « valeur », c'est que ce mécanisme ne tourne pas à vide, pour l'amour de l'art. Il constitue un marché perméable aux mutations que le cinéma a pu traverser au cours de la dernière décennie et qu'il convient d'analyser pour savoir ce qu'il fait aux nouveaux entrants à plus ou moins long terme.

⁶⁴ Entretien avec Christophe Salvaing, à retrouver en annexe

⁶⁵ ALEXANDRE Olivier, *La règle de l'exception, écologie du cinéma français*, EHESS, 2015

III. Le développement des auteurs à l'épreuve du marché

Les parcours des cinéastes évoqués jusqu'à présent ont été analysés par le prisme de leur notoriété en construction, de leur aura nouvellement acquise. Or, le symbole (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit), peut être rattaché à un pan de l'économie, celle dite « de singularité », définie par le chercheur Lucien Karpik dans un ouvrage éponyme. Il s'agirait alors d'une économie de l'offre. Le prix n'étant pas un vecteur de choix dans le domaine, elle reposerait largement sur des dispositifs de jugement et des autorités symboliques.⁶⁶ Pour le cinéma d'auteur, il s'agirait alors des récompenses, des labels et des critiques, mais aussi des sélections en festival, du positionnement d'un film ou encore de son marketing.

Cette définition relativement générique (elle peut s'appliquer à d'autres biens culturels) explique en partie comment certains cinéastes ont pu s'épanouir en dépit du faible nombre d'entrées de leurs premiers films, mais surtout, elle permet d'esquisser ce que l'on pourrait appeler le « marché des films art et essai » et auquel les auteurs ici étudiés appartiennent. Ce marché, comme tout marché, fonctionne donc selon ses propres règles (notamment celles de jugement) mais reste poreux aux mutations du contexte dans lequel il baigne (celui des salles de cinéma et de l'audiovisuel en général).

Comme nous le développerons ici, il existe des tensions entre ce « marché des films art et essai » et le marché de tous les films en salle. Nous pouvons ainsi nous demander ce que ces tensions font aux auteurs en voie de confirmation, touchés autant par les règles de l'économie des singularités que par celles des sorties hebdomadaires.

A. L'état du marché.

1. Rappel : de l'accélération du turnover des films à l'accélération du turnover de talents

Le premier phénomène notable pouvant porter à conséquences pour la pérennisation des auteurs a déjà été esquissé en préambule. Il s'agit de l'augmentation du volume de films sortant chaque année. Tous genres et nationalités confondus, il y en avait 579 en

⁶⁶ KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Gallimard, 2007

2010. En 2019 on en décomptait 746. Cette tendance se vérifie également pour les premiers (63 en 2010, 70 en 2019) et seconds longs métrages (33 en 2010, 54 en 2020) d'initiative française.

	premiers films			deuxièmes films		
	total	% des FIF ¹	avec ASR ²	total	% des FIF ¹	avec ASR ²
2001	53	30,8	21	36	20,9	15
2002	67	41,1	33	31	19,0	13
2003	68	37,2	31	27	14,8	7
2004	54	32,3	24	35	21,0	16
2005	69	36,9	26	34	18,2	16
2006	56	34,1	23	27	16,5	7
2007	73	39,5	23	32	17,3	9
2008	74	37,8	23	31	15,8	7
2009	77	42,3	24	37	20,3	10
2010	63	31,0	22	33	16,3	10



Premiers et deuxièmes films

¹ Films d'initiative française.

² Nombre de films avec avance sur recettes avant ou après réalisation.

Premiers et deuxièmes films

	premiers films		deuxièmes films	
	total	% des FIF ¹	total	% des FIF ¹
2010	63	31,0	33	16,3
2011	73	35,4	37	18,0
2012	77	36,8	36	17,2
2013	67	32,2	39	18,8
2014	60	29,6	35	17,2
2015	75	32,1	38	16,2
2016	80	36,2	34	15,4
2017	72	32,4	40	18,0
2018	80	33,8	37	15,6
2019	70	29,2	54	22,5
évol. 19/18	-12,5%	-4,6pts	+45,9%	+6,9pts

¹ Films d'initiative française.

Source : CNC.

Évolution de la production de premiers et seconds films de 2000 à 2019, *Bilan CNC*, 2011 et 2020

Ce phénomène mécanique, accéléré par l'essor du numérique (de la production à la diffusion des films), aurait fait rentrer les films mais aussi les auteurs, mécaniquement,

dans ce que Claude Forest appelle une *économie Kleenex*⁶⁷ (au sens du « jetable »). Comme nous l'avons vu avec Olivier Alexandre, prolongeant la pensée de Claude Forest, cette surabondance structurelle de films, encouragée notamment par le CNC, provoquerait « une situation d'engorgement aux fenêtres successives d'exploitation (salles, DVD, VOD, passages TV) dont les principales conséquences seraient la réduction du temps moyen d'exposition des films et, partant, l'accélération du turnover des talents. »⁶⁸

Le turnover de films sur le marché aurait fini par toucher les cinéastes eux-mêmes. A quel point, cependant, est-ce une menace pour développer de nouveaux talents ?

2. Déséquilibres dans l'exposition des films

L'un des prismes que nous pouvons choisir pour étudier ces questions est l'exposition des films eux-mêmes sur le marché. D'après beaucoup, l'augmentation du volume n'a pas permis davantage de diversité sur les écrans pour autant. Au mitan des années 2010, l'Acid analysait les données partagées par l'observatoire de la diffusion du CNC sur la période 2011-2015 et en retenait les données suivantes :

- Une diminution de la durée de vie des films en salle.
- Une augmentation du volume de films classés art et essai mais une baisse de leurs entrées (de 24,6 à 19,9%).
- Toujours concernant les films classés Art et essai, « un nouvel équilibre d'occupation des écrans bénéficiant aux films sortant sur 80 à 174 sites (ces films passent de 33 à 72) », soient les fameux films « art et essai porteurs »
- Davantage de films sortant sur de petites combinaisons, mais une exposition s'érodant très rapidement de semaine en semaine.

Au cours de la décennie, aux côtés d'autres associations, l'Acid ne manquera pas d'alerter sur l'accélération du *turnover* hebdomadaire de films ou des problèmes de concentrations (une plus grande occupation des écrans par moins de films, une réduction des entrées à un nombre toujours plus restreint de films).

⁶⁷ « Au niveau de la production, l'industrie est ainsi également entrée dans une ère du « jetable », l'économie « kleenex » ayant touché les réalisateurs en même temps que les œuvres elles-mêmes. L'accélération de la rotation des titres va de pair avec l'accélération de la mise sur le marché et donc du retrait des talents qui les conçoivent. » - Claude Forest, *Quel film voir*, chap.5 : **La mutation de l'offre de films français**

⁶⁸ Olivier Alexandre, *Le cinéma français peut-il rester une exception ?*

A la fin des années 2010, il faut alors croire que la situation n'a que peu évolué (ou pas dans le sens de la diversité). Dans son *Analyse 2019 et propositions pour le deuxième semestre 2020*, l'Acid pointait un marché larvé par les problèmes de concentration en se focalisant non plus seulement sur les écrans mais aussi sur les séances (« En 2019, 80% des films ont été sortis par des distributeurs indépendants. Ils se sont partagés seulement 32% des séances en France sur l'année »⁶⁹ peut-on notamment lire). Ce prisme des séances permet de dresser un constat similaire quant à la durée de vie des films en salles : « Sur les 200 films les mieux exposés, seuls 13 titres (6,5%) ont vu leur nombre de séances stable ou augmenter entre la semaine 1 et 2. »⁷⁰

Présentées ainsi, ces données concernent l'ensemble de films sortant chaque semaine. Mais si notre pensée fait un détour par ces données factuelles, c'est précisément parce que de nombreux acteurs de la filière estiment que ces problèmes menacent en premier lieu les débuts de carrières des cinéastes.

Pauline Ginot, déléguée générale adjointe de l'Acid, confirme ce ressenti. En évoquant la durée de vie des films faisant parfois « moins de 10 000 entrées » (soit 42% des films) et qui sont souvent ceux sortant sur les plus petites combinaisons, elle estime que si l'on raisonne en termes d'émergence, il faut impérativement « se soucier de leur avenir économique car c'est dans ce lot que se trouvent les futurs Triet, Belveau, Guédiguian... »⁷¹

3. Concentration des entrées et crise de la prescription ?

Le corollaire à cette « crise de l'exposition » est le problème de la concentration des entrées (la surexposition des films l'engendrant sûrement dans un cercle vicieux). Ce phénomène s'observe particulièrement sur les films français. Comme le note Jean-Bapsiste Savary dans son mémoire de fin d'études, « en 2018, les dix films d'initiative française qui ont rassemblé le plus de spectateurs captent 40,2% des entrées totales des films français. Sur la décennie, ce taux de concentration des entrées s'évalue chaque année à 37,7% en moyenne pour les films français, mais à 23% pour l'ensemble des films. ».⁷²

⁶⁹ *Analyse 2019 et proposition pour le deuxième semestre 2020*, ACID

⁷⁰ Ibid

⁷¹ Entretien avec Pauline Ginot, à retrouver en annexe

⁷² J-B Savary, *Trop de films en France : quel impact pour la diversité du cinéma français ?*, Cursus Production, 2020

Ce dernier l'explique en citant l'économiste de la culture Françoise Benhamou, ayant à sa façon étudié le marché des singularités que nous avons évoqué. D'après elle, cette concentration de la consommation est liée au fait que les spectateurs tendent à minimiser le risque qu'ils prennent en choisissant chaque film (pouvant s'apparenter à un prototype). Pour ce faire, ils peuvent s'en remettre aux « experts » (la critique, les récompenses...), aux « fondamentaux » (le nom d'un comédien, le sujet d'un film...le but étant d'aller vers un film en rappelant un autre afin de « minimiser son risque ») ou au « plus grand nombre » (selon la loi du « plus les gens vont voir le film, moins j'ai de chance d'être déçu »). Cette dernière méthode (soit faire confiance au public) est la plus fréquemment employée dans un marché sur-saturé par l'offre.

Ce qui se fait jour dans ce constat, d'après Jean-Baptiste Savary, est une « crise de la prescription ».

D'après lui « les leaders d'opinion et prescripteurs se sont affaiblis depuis quelques années : les émissions spécialisées à la télévision ont fait place à la promotion dans les émissions de divertissement, sorte de publicité qui ne dit pas son nom pour des films financés par ces mêmes chaînes, et la presse écrite a fait place à la critique des spectateurs sur Internet et les réseaux sociaux, dans un contexte de quasi-défiance envers ce qui peut s'apparenter à un discours légitimé et élitiste. »⁷³

De la surexposition de certains films à une supposée crise de la prescription, on comprend ainsi en quoi les débuts de carrières peuvent être impactés (ces derniers dépendants d'une diffusion optimale ou d'une bonne médiatisation), en quoi il paraît si difficile de développer de nouveaux auteurs.

Il est intéressant de constater que cet état du marché va même jusqu'à concerner ceux ayant su faire émerger les plus belles promesses des années 2010 : Frédéric Jouve, producteur de Rebecca Zlotowski ou encore des frères Boukherma, semble inquiet quant à l'émergence de nouveaux talents sur le marché actuel et résume ainsi la situation : « la multiplication du nombre de films, la nécessité des salles d'être rentables, la concurrence avec les films internationaux...ça complexifie la possibilité pour des films français

⁷³ Ibid.

fragiles de se faire une place en festival et en salle. {...} Or pour les films d'auteurs je ne vois pas d'autres alternatives. »⁷⁴

B. Les conséquences du marché : devenir le plus rapidement « porteur » pour survivre ?

Cette accélération destructrice laisse alors penser que les auteurs – pour se pérenniser – devraient devenir « porteurs » le plus rapidement possible. En schématisant cette logique, le premier film et sa réception deviendraient les uniques critères permettant de poursuivre une carrière de cinéaste ou non.

A titre d'exemple, lorsque Thomas Pibarot évoque le cinéma de Justine Triet, cette réalité commerciale est relativement manifeste. Si *Le Pacte* a décidé de sortir ses films à partir de ***Victoria***, c'est bien évidemment par goût mais également pour la promesse d'un probable succès à venir :

« Je pense à Justine Triet : elle a fait un premier film a moins de 50 000 entrées mais qui a un vrai retentissement dans les festivals et dans la presse. C'est un film qui marque l'année, parce que c'est quelque chose de différent, il y a un regard. Derrière, elle arrive avec un nouveau projet, accompagnée par le même producteur et un casting de qualité. On n'a pas hésité, dès la lecture de *Victoria*, et sans être dingues de son premier film. Justine est amenée à durer. *Victoria* est un gros succès et *Sybil*, un gros succès d'estime. »⁷⁵

Sur ce marché, les auteurs d'un seul long métrage, comme expliqué plus haut, se retrouvent pris en étau entre les « nouveaux premiers films » et les cinéastes les plus porteurs. Comme le résume Thomas Pibarot « beaucoup de réalisateurs ne sont pas amenés à faire de 2ème film car c'est un milieu de plus en plus compétitif. Si on se dit que chaque année sont fait 50-60 premiers films, derrière c'est plus compliqué pour la suite. Il y a tous les auteurs confirmés et si tu dois choisir entre le nouveau Desplechin et un gars qui a fait un premier film pas réussi, le débat est vite clos. »⁷⁶

⁷⁴ Entretien avec Frédéric Jouve, à retrouver en annexe

⁷⁵ Ibid

⁷⁶ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

Ainsi, dans un tel marché – et si l’on tient compte de l’écosystème attachant une telle importance aux débuts de parcours de cinéastes – le premier long métrage peut devenir un frein à la poursuite d’une carrière lorsqu’il connaît un relatif échec ou l’indifférence quasi-générale au moment de sa sortie.

L’exemple le plus emblématique de cette éventualité est probablement celui de Thomas Lilti au moment de la sortie des ***Yeux bandés***. De grandes attentes sont placées en ce premier film, lauréat en 2004, à sa phase d’écriture, de la bourse de la fondation Gan pour le cinéma. Porté par un casting séduisant (Guillaume Depardieu notamment), le film, pressenti pour le succès est finalement sorti par Epicentre sur un plan de sortie relativement modeste.⁷⁷ Thomas Pibarot, futur distributeur du cinéaste désormais à succès, décrit ainsi la sortie et les conséquences sur son parcours : « Ce film, je remarque qu’il sort mais **je n’ai même pas eu le temps de le voir**. Le film n’est pas dans un grand festival, son plan de sortie est assez petit. C’est un film qui n’existe pas. Il fait 3K entrées et quelques bons articles mais c’est tout. Et il a eu un mal fou à faire son film suivant. Il portait ce premier film comme un sceau. »⁷⁸

A l’inverse, comme le rappelle Eric Lagesse, il arrive qu’un premier film connaisse un grand succès, encombrant pour le second film, suscitant alors de trop grandes attentes amenées à être déçues au moment de sa sortie : « De mémoire, en tant que distributeurs, on a tous eu des expériences de cinéastes qui ne se sont jamais relevés de leur premier film, parce qu’ils ont cartonné »⁷⁹

A une échelle modeste, c’est peut-être le cas du pourtant prometteur Djinn Carrénard. Son premier film, ***Donoma***, a largement marqué les esprits en 2011. En tournant selon les conditions du « cinéma guerilla » et en sortant le film de façon alternative, il propose alors une « autre voie possible » pour le cinéma français, ne tardant pas à devenir l’un des principaux arguments de vente du film.

⁷⁷ Six copies selon Le Film Français

⁷⁸ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

⁷⁹ Entretien avec Eric Lagesse, à retrouver en annexe



Carton promotionnel pour une AVP de *Donoma*

Le film est soutenu par l'ACID et montré à Cannes en 2011. Il y connaît un vif succès. De la communication autour de la sortie jusqu'aux critiques, il s'agit du « film produit pour 150€ », libre et audacieux. Une rapide revue de presse laisse présager qu'un talent brut est né et de nombreux critiques semblent placer tous leurs espoirs en lui. Nous pouvons lire entre autres :

« Produite avec 150 euros, hissée à la force du poignet jusqu'aux écrans, après avoir fait le tour des festivals, le premier long métrage de Djinn Carrénard est un cas d'école passionnant, une remarquable leçon de détermination et tout simplement un excellent film. »

- Roland Hélié, *Les fiches du cinéma*

« Djinn Carrénard fait souffler un grand vent frais sur le cinéma français. Petit budget et grande maîtrise pour ce récit entremêlé. »

- Gérard Lefort et Didier Péron, *Libération*

Trois ans plus tard, Djinn Carrénard revient avec un second film à la gestation aussi « guerilla » (comme ce dernier aime à le rappeler), *FLA (Faire l'amour)*. Il est l'évènement d'une séance spéciale à la Semaine de la critique de Cannes en 2014. Sa durée excède alors les trois heures. Il sortira finalement dans une version raccourcie près

de deux ans plus tard, en février 2016 et de façon « alternative ». Salomé Blechmans, co-productrice et co-auteurice du film déclarait ainsi au journal *20 minutes* : « Une fois que le film a été terminé, nous avons décidé de suivre notre logique à fond en le distribuant nous-même. Ce n'était pas une réaction antisystème mais une envie de mieux connaître ce domaine de la sortie. Nos méthodes de promotion ne sont pas classiques. »⁸⁰ De la promotion par le biais d'un chauffeur Uber parisien aux seules et nombreuses projections-débats au St André des Arts à Paris, cette volonté de « faire autrement » est une nouvelle fois le maître-mot de la diffusion du film.

Or, ce film fait et montré dans une logique trop similaire à celle de *Donoma* semble souffrir la comparaison avec son prédécesseur. Le film est ainsi rattrapé par son positionnement et par l'aura du premier, semblant alors décevoir les espoirs que beaucoup avaient placé en lui. Partie émergée de l'iceberg de cette déception, la moyenne des critiques presse du site allociné est de 2,2/5 pour seulement cinq critiques. D'un texte à l'autre, le reproche le plus fréquent est le suivant : « Les promesses ne sont pas du tout tenues. »⁸¹

Depuis, Djinn Carrénard n'a pas fait d'autres films. Si une multitude d'autres raisons peuvent l'expliquer, nous pouvons néanmoins considérer que cet écart, dans la réception publique et critique, entre son premier et son second film en fait partie.

S'il ne faudrait généraliser ce qui vient d'être évoqué (le succès et la pérennité sont parfois permis par un heureux concours de circonstances et nous ne saurions fixer de règles définitives), il est cependant flagrant que la concentration et l'accélération du temps d'exploitation des films sur le marché des salles de cinéma peut desservir les nouveaux entrants.

L'inégale exposition des films et la crise de la prescription laissent également moins de chance au salvateur « bouche à oreille » d'advenir. Dans ce contexte-ci, il n'est alors pas exclu que la pérennisation devienne alors une course à la confirmation (voire à l'uniformisation). Le temps de ce marché saturé d'offres menace alors parfois

⁸⁰ VIÉ Caroline, « Faire l'amour », comment l'équipe de « Donoma » assure la sortie de son nouveau film, *20minutes.fr*, février 2016, <https://www.20minutes.fr/cinema/1778047-20160202-faire-amour-comment-equipe-donoma-assure-sortie-nouveau-film>

⁸¹ « Les promesses de Donoma ne sont pas du tout tenues dans ce grand fourre-tout Lelouchien qui épuise les résistances », Romain Le Vern, *Tf1 News*, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-228464/critiques/presse/>

d'empêcher les cinéastes de creuser leur sillon qui – sait-on jamais – pourrait pourtant rencontrer le public.

Eric Lagesse est également le distributeur désormais fidèle du cinéaste Mikhaël Hers. Ce dernier appartient pleinement à la génération d'auteurs dont nous avons ausculté les parcours (symboliquement, lui-même se trouvait parmi d'autres en une du numéro 661 des *Cahiers du cinéma* intitulée « Demain ils feront le cinéma français »), mais – légèrement en décalage – il a eu besoin de plus de temps pour s'épanouir vraiment. S'il se fait connaître avec des courts et moyens métrages pris dans les grands festivals (la Quinzaine des réalisateurs) et auréolés de succès (un prix Jean Vigo notamment), ce n'est qu'avec son troisième long métrage, **Amanda** (2018), qu'il rencontre le succès public. Ses deux premiers longs, en termes de thème (l'absence, le passé, le deuil sans le drame), avancent sur un fil extrêmement ténu. Les sorties, l'accueil critique et les entrées marchent sur ce même fil. **Memory Lane** (Ad Vitam, 2010), sort sur 23 copies et fait moins de 10 000 entrées en salles. **Ce sentiment de l'été** (Pyramide, 2016), sort sur 55 copies en première semaine et attire 40 000 spectateurs environ⁸².

Ces deux œuvres ne connaissent pas l'appui des plus grands festivals. Toutes deux sont respectivement présentées dans les sections parallèles de Locarno et de Rotterdam. La presse, quant à elle, adopte doucement ses films. Si elle accueille relativement tièdement le premier (une moyenne de trois étoiles sur cinq pour seize titres presse), elle se montre un peu plus enthousiaste au second (3,7/5 pour 29 critiques). Une audience cinéphile se constitue entre les deux sorties, malgré tout espacées de six ans.

Amanda, cependant, connaît un tout autre destin. Si le film bénéficie de la notoriété de Vincent Lacoste, il ne jouit toujours pas des lumières de Cannes. Présenté dans la section parallèle *Orizzonti* de la Mostra de Venise, le distributeur décide de le sortir sur un plan de sortie beaucoup plus ample (125 copies). Les critiques sont enfin unanimes. Le film réunit plus de 262 000 spectateurs. Contrairement aux deux premiers films, celui-ci n'est plus positionné comme un film potentiellement fragile. La bande annonce et les affiches laissent imaginer un drame porté par de grandes performances d'acteurs. Mikhaël Hers est enfin devenu « porteur ». D'aucun diraient, comme l'analyse Thomas Pibarot que « pour Pyramide, Mikhaël Hers est désormais un gros atout. »⁸³

⁸² Sources : Pyramide distribution

⁸³ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

Selon les règles poussant les films et les auteurs à s'adapter à la vitesse du marché pour survivre, Mikhaël Hers aurait pu rester cantonné à une niche ou ne pas se pérenniser. Paradoxalement et avec suffisamment de recul, on peut supposer que l'absence de grand coup d'éclat public ou critique ainsi que la couverture médiatique de taille moyenne lui ont permis de s'imposer discrètement, sans générer ou décevoir d'attentes excessives.

En échappant au schéma du premier film marquant (au moins sur le plan critique si ce n'est public) aboutissant à la confirmation du talent au moment du second film, il prouve que le temps plus long peut être un atout. Eric Lagesse affirme que ce cinéaste discret « avait sans doute besoin de ces deux premiers films pour parvenir à toucher un public aussi grand avec *Amanda* ». ⁸⁴ Encore fallait-il lui laisser le temps de se déployer...

⁸⁴ Entretien avec Eric Lagesse, à retrouver en annexe

CHAPITRE 3 – QUELLES CONDITIONS PLUS VERTUEUSES POUR PERMETTRE AUX NOUVEAUX AUTEURS DE SE PÉRENNISER ?

Au sein d'un marché saturé par une offre donnant parfois l'impression d'être éphémère, le temps long fait office d'horizon enviable. S'il peut sembler utopique (ou au mieux marginal), il n'en reste pas moins une option à envisager tant il a pu être profitable à Mikhaël Hers mais également à d'autres auteurs sur lesquels nous reviendrons.

En outre, et plus largement, nous pouvons nous demander si malgré le marché, il pourrait exister d'autres démarches vertueuses permettant aux nouveaux entrants de s'épanouir au-delà d'un film long, sans pour autant se retrouver marginalisés.

A l'heure où les sorties risquent de se succéder à un rythme plus soutenu que jamais, cette question des conditions propices à l'émergence puis à la confirmation des talents semble cruciale.

I. De l'importance du temps long

A. Le temps des carrières

1. La preuve par le succès tardif

Christophe Salvaing, aujourd'hui directeur de Cofiloisirs et précédemment directeur de la Sofica Cinémage, déclarait dans un entretien réalisé pour ce mémoire que lorsque les premiers et/ou seconds films n'avaient pu atteindre un succès suffisant (qu'il soit public ou d'estime) au moment de leur première exploitation, les comités étaient peu enclins à offrir une autre chance à ces nouveaux entrants. Frédéric Jouve, quant à lui, estimait que bien souvent, le premier film débouchait sur un second long métrage lorsqu'il cochant la case du succès critique, public ou de la « sensation de festival » (voire les trois à la fois).

Rationnellement, cela se comprend sans mal. Mais est-ce une bonne chose pour autant ? Ne pourrions-nous pas envisager que dans bien des cas, il faudrait laisser davantage de temps aux cinéastes, faire le pari d'un temps plus long ?

Il est en effet des cinéastes, aujourd'hui établis, pour qui le succès est advenu tardivement. Par « succès » nous entendons plus particulièrement ce film charnière faisant glisser le cinéaste de la catégorie « auteur à suivre » à la catégorie « talent confirmé ». S'ils ne permettent de faire de généralités, ils laissent néanmoins penser que le temps ainsi que les multiples chances offertes par les circonstances et les intermédiaires (producteurs, distributeurs, festivals et média) leurs ont été bénéfiques.

Le cas Sébastien Betbeder

Sébastien Betbeder en est un exemple éloquent. Formé aux Beaux-Arts de Bordeaux et au Fresnoy, il connaît comme nombre de ses pairs une importante carrière de « court-métragiste » (qui court toujours aujourd'hui) lui permettant de réaliser en 2007 son premier long, *Nuages* (produit par les films du Worso et distribué par Bodega Films). Soutenu par la résidence Émergence Cinéma, présenté au festival de Locarno dans la catégorie « cinéastes du présent » (consacrée aux « cinéastes émergents »), *Nuages* – comme beaucoup de premiers films – sort sur une combinaison minimale (moins de 10 copies en première semaine⁸⁵). Proposé comme un film grave et poétique à une audience cinéphile (la présence de l'actrice Aurore Clément et la sélection à Locarno servant de caution), le film connaît cependant un accueil mitigé et une faible couverture médiatique au sein-même de cette niche⁸⁶. En-dehors d'un papier dithyrambique dans *Les Inrockuptibles*, la presse reste dubitative face à cette proposition relativement expérimentale (ce que la bande-annonce aurait tendance à mettre en valeur par ailleurs).

Comme nous l'avons vu auparavant, cette réception publique et critique pourrait handicaper Sébastien Betbeder dans la poursuite de sa carrière. Il aurait pu ne pas « survivre à son premier film » comme 70% des nouveaux cinéastes environ. Cependant, ce dernier revient cinq ans plus tard avec *Les nuits avec Théodore* (produit par Envie de tempête, distribué par Arizona Distribution), court long métrage (à peine plus d'une heure) **donnant l'étrange impression d'être un nouveau premier film**. Cela s'explique peut-être par le fait que Betbeder est encore un auteur très confidentiel et que dans sa position, il est possible de « débiter à nouveau » sa carrière.

⁸⁵ Source : Le Film Français

⁸⁶ Allociné : 3,1/5 pour neuf critiques seulement.

De fait, le film – à l’instar du précédent – est présenté dans un festival autre que Cannes, soit au TIFF de Toronto dans la section *discovery* dévolue aux nouveaux cinéastes à suivre et le positionnant une fois encore dans la case des auteurs émergents. Sébastien Betbeder poursuit dans sa veine expérimentale en agrégeant divers régimes d’images et registres (fiction, documentaire, archive). Le distributeur, quant à lui, aurait tendance à positionner le film comme une romance *pop* et rafraichissante, portée par deux jeunes comédiens prometteurs à l’époque (Pio Marmaï et Agathe Bonitzer). Si ce positionnement **donne l’impression que Sébastien Betbeder a fait une mue** pour sortir au moins un peu d’une niche expérimentale, le plan de sortie ainsi que l’accueil critique et public de ce nouveau film rappellent néanmoins le sort réservé au précédent lors de sa sortie.

Les nuits avec Théodore sort sur une combinaison de copies aussi restreinte et les critiques presse (essentiellement parues dans les journaux spécialisés) sont toujours partagées. Ainsi, il est difficile de parler de véritable succès public ou critique. Quant à l’accueil en festival, il n’est pas mauvais mais il s’agit a priori d’un épiphénomène.

Le film-charnière sort un an plus tard. ***2 automnes 3 hivers***, produit par la structure désormais fidèle Envie de tempête et sorti par UFO Distribution remporte les suffrages critiques et **confère une nouvelle réputation à son auteur** qui, comme un effet de signature, ne se défera plus du ton si particulier de ce film.

Il est intéressant de noter que le film partage avec ses deux premiers coups d’essai la fraîcheur et l’aura d’un nouveau premier film. La comparaison s’arrête cependant ici. La carrière festivalière, la sortie et l’accueil critique de ce troisième long métrage peuvent cependant largement **rappeler la sortie remarquée de quelques premiers films « réussi »** déjà évoqués dans ces pages.

De même que ***La Bataille de Solférino*** la même année, ***2 automnes 3 hivers*** est porté à la fois par Vincent Macaigne (alors figure phare d’un nouveau cinéma d’auteur) et par une sélection à Cannes dans la programmation de l’ACID. Cet effet de mode (celui d’une sorte de « nouvelle nouvelle vague » incarnée par Justine Triet, Antonin Peretjatko et leurs égéries Vimala Pons ou Vincent Macaigne...) ainsi que la sélection cannoise permettent à UFO Distribution de sortir le film comme s’il s’agissait d’un premier long métrage.

Dans ce troisième premier film, le penchant de Sébastien Betbeder pour les comédies douces-amères s'affirme pleinement. Cela l'éloigne alors de ses débuts plus expérimentaux tout en facilitant grandement le positionnement par UFO qui décide de mettre en lumière l'aspect « comédie romantique » du film et la gaucherie touchante de Vincent Macaigne. En témoignent l'affiche et les courtes bandes annonces, sortes de pastilles à la fois tendres et comiques de moins d'une minute.

Le film sort lors des vacances de Noël en 2013 sur 36 copies (comme un certain nombre de premiers films passés par Cannes) avec le soutien de l'Acid. A ce stade, il s'agit du plan de sortie le plus important de Sébastien Betbeder. Il s'agit également, à son échelle, d'un petit succès public : le film rassemble plus de 45 000 spectateurs.

A l'issue de ce film-ci, Betbeder en sortira trois autres, entouré des mêmes partenaires (Envie de Tempête et UFO) et des mêmes comédiens pour des succès relativement similaires.

Il aura fallu à Sébastien Betbeder deux « coups d'essai » (en termes de positionnement, de plan de sortie et d'entrée) avant de connaître – au moment du troisième film – un tournant crucial dans sa carrière. Au gré des circonstances, il lui aura fallu « recommencer plusieurs fois » tant il sera passé pour l'éternel nouveau cinéaste jusqu'à **2 automnes 3 hivers**.

Ce temps long aura pour le moins été payant : Betbeder aura trouvé son rythme et sa méthode et il est désormais identifié. Depuis 2013, sa production s'est considérablement accélérée : il a réalisé cinq longs métrages dans la même économie. En outre, il aura trouvé des partenaires fidèles au moins pour un temps, à qui la formule a ainsi pu profiter : Envie de tempête produit, depuis, tous ses films. UFO a sorti en salle ses trois projets suivants.

En cela, essayer et recommencer, sortir chaque film littéralement comme s'il s'agissait du premier, témoigne des vertus d'un temps plus long dans lequel moins d'importance serait accordée aux résultats commerciaux ou symboliques du premier film. Car, comme le pense Frédéric Jouve : « Il y a quelque chose qui m'a toujours choqué dans notre milieu : on juge la carrière de cinéaste sur un film. Ce truc de pousser les premiers films en

permanence fait peut-être oublier qu'une carrière de cinéaste se construit dans le temps. Mon travail est vraiment axé là-dessus. »⁸⁷

Frédéric Jouve, producteur, estime ainsi que son travail est d'accompagner ses auteurs dans le temps. Nous pouvons en effet penser à sa fidélité aux cinéastes Rebecca Zlotowski ou Thierry de Peretti (pour ne citer qu'eux). Mais cette fidélité est-elle l'apanage des producteurs uniquement ou est-elle compatible avec la temporalité des distributeurs ? Et surtout, permet-elle de construire une carrière aux cinéastes, et donc les conditions de leur pérennité ?

2. L'hypothèse de la fidélité ?

Dans l'article *Survivre à son premier film*, les sociologues observent la mobilité opérant pour les cinéastes entre leur premier et leur second long-métrage. Ils notent :

« Cette mobilité est aussi visible dans les appariements qui lient les cinéastes à des sociétés de production et de distribution : le maintien de la collaboration est, de loin, l'exception. Dans les trois quarts des cas où un deuxième film est réalisé, il mobilise une société de distribution différente du premier, proportion qui s'élève même à neuf cas sur dix dans le sous-espace des *films de la marge*. »⁸⁸

Comme nous le comprenons, la fidélité entre intermédiaires et auteurs est loin d'être la règle. Lorsqu'un premier film fonctionne, le cinéaste voit parfois sa côte augmenter et ces changements de producteur ou de distributeur peuvent s'entendre aisément. Mais alors, comment analyser les longues collaborations (au-delà des affinités entre chacun) ? Ne devraient-elles pas plus souvent être envisagées ? En tous les cas, certaines carrières incitent à se poser la question.

⁸⁷ Entretien avec Frédéric Jouve, à retrouver en annexe

⁸⁸ *Survivre à son premier film. Les carrières de cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000*, K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L. de Verdalle

Interrogé sur ces relations au long cours, Frédéric Jouve évoque le travail de son confrère Frédéric Nierdermayer avec Emmanuel Mouret :

« Ils ont fait au moins 10 films ensemble. C'est un style de cinéma, il a mis un certain temps à l'imposer. Il a fait beaucoup d'entrées avec *Mlle de Joncquières*. Il a réussi dans le temps à installer un auteur. Parfois ça a été dur, parfois il a fallu aller chercher de l'argent chez d'autres. Mais c'est son travail de producteur d'avoir installé un auteur sur 10 films. »⁸⁹

Selon Éric Lagesse (distributeur des six derniers films de Mouret via sa société Pyramide), également sondé sur l'intérêt du temps long dans le cadre de ce travail, Emmanuel Mouret est l'exemple d'une relation fidèle qui a su porter ses fruits.

Par ailleurs, cette fidélité est rarement bicéphale et plus souvent collective : elle inclut souvent divers partenaires financiers dont le distributeur et éventuellement les festivals ou du moins leurs programmeurs. Pour le journal *Le Monde*, la journaliste Isabelle Regnier a fait le portrait de la relation unissant la cinéaste Mia Hansen-Love à son producteur David Thion au moment de leur troisième collaboration, *Un amour de jeunesse* (2011). On pouvait alors y lire :

« Après sa sortie en France, *Un amour de jeunesse* ira à Locarno, où Olivier Père, qui avait mis le pied à l'étrier à la réalisatrice lorsqu'il dirigeait la Quinzaine à Cannes, l'a programmé en compétition officielle. Une forme de fidélité partagée avec la maison Pelléas, dans laquelle pourrait même se nicher **le secret de sa belle santé** : *"Ce que l'on essaye de faire, collectivement, c'est de découvrir des jeunes talents et de les accompagner sur le long terme. Si on sent un talent et une envie d'évoluer, il faut tenir. Quitte à prendre des risques, quitte à passer par des projets difficiles. Si l'on reste rivé aux résultats commerciaux du premier film, il y a fort à parier que ce travail fait sur le premier film finira par profiter à un autre..."* »⁹⁰

⁸⁹ Entretien avec Frédéric Jouve, à retrouver en annexe

⁹⁰ REGNIER Isabelle, *Une relation au long cours avec le producteur David Thion*, *Lemonde.fr*, juillet 2011 https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/07/05/une-relation-au-long-cours-avec-le-producteur-david-thion_1544980_3476.html

Ainsi, cette expression, le « secret de la belle santé », peut aussi bien s'entendre pour Mia Hansen-Love que pour la société de production **Les Films Pelléas**. Et elle résulterait bel et bien de cette fidélité entre la société de production, la cinéaste, mais également Les Films du Losange (qui resteront relativement fidèles à l'autrice) et Olivier Père.

A ce stade de notre réflexion, nous pouvons imaginer que cette fidélité collective entre intermédiaires peut largement profiter à l'émergence et à la pérennisation des nouveaux cinéastes. Interrogé à ce sujet, Thomas Pibarot acquiesçait : « la relation longue entre producteurs et distributeurs est forcément profitable aux auteurs. J'en suis intimement convaincu. »⁹¹

Plus précisément, il développe sur sa nouvelle relation avec la société de production Bathysphère. S'il s'agissait avant tout de collaborer autour du second film d'Arthur Harari, **Onoda, 10 000 nuits dans la jungle**, cette nouvelle fidélité a permis au Pacte d'acquérir également **L'été nucléaire**, le nouveau film du toujours émergent Gaël Lépingle qui malgré divers courts et moyens métrages, n'a jamais connu qu'une distribution extrêmement restreinte. Questionné sur le film, Thomas Pibarot justifie en effet ainsi l'acquisition : « Là c'est un producteur, Nicolas Anthomé de Bathysphère. On a appris à se connaître et on apprécie sa façon de travailler. Et le scénario est très original. »⁹²

Ce jeu de relations permettra-t-il à Gaël Lépingle de sortir de la confidentialité pour enfin se pérenniser ? Le Pacte accompagnera-t-il le cinéaste sur son projet suivant, quel que soit le succès de **L'été nucléaire** ? Il est évidemment difficile de répondre à cela. Nous pouvons cependant nous demander s'ils auraient intérêt à le faire.

Si plus tôt dans cette étude, nous avons déjà évoqué la fidélité *intéressée* entre distributeurs et auteurs, dans les cas où ces derniers deviennent rapidement porteurs, **émettons à nouveau l'hypothèse d'une fidélité vertueuse à long terme**. Si l'on considère les auteurs comme « des marques » (du propre aveu de Thomas Pibarot), il peut être bon de penser qu'elles mettront un certain temps à s'imposer et qu'il sera payant de

⁹¹ Entretien avec Thomas Pibarot, à retrouver en annexe

⁹² Ibid

leur rester fidèles (peut-être s'agit-il de la crainte – formulée plus haut par David Thion – que le travail fait sur le premier film ne profite à d'autres ?)

C'est en tous les cas ce que laisse penser le directeur des acquisitions au Pacte, lorsqu'il évoque le réalisateur Thomas Salvador. Son premier long métrage *Vincent n'a pas d'écailles* (2014), déjà distribué par Le Pacte a connu un grand succès d'estime ainsi qu'un succès public plus qu'honorable (autour de 90 000 entrées). Or, le public n'a plus eu de ses nouvelles ces sept dernières années.

Cette longue absence s'explique par le besoin pour Thomas Salvador de prendre un temps long pour écrire. Au sein d'un marché compétitif et porté par un turnover frénétique, le distributeur a réaffirmé son souhait de poursuivre la collaboration. Cela constitue alors pour le réalisateur et sa productrice un filet de sécurité ainsi qu'une garantie de sa pérennité : « Nous, on était prêts à repartir tout de suite parce qu'on a adoré bosser avec lui et la production mais il a besoin de temps. »⁹³

Dans sa configuration la plus extrême, cette fidélité peut se faire système économique vertueux sur le temps long. A sa petite échelle, cela explique comme nous l'avons vu la pérennité de Damien Manivel, malgré le nombre modeste d'entrées. Pour rappel, les films sont co-produits par MLD Films (société de distribution de Damien Manivel lui-même) et Shellac, qui les distribue également. Ce système a le mérite de créer une structure de travail et un accès permanent au marché, et les entrées peuvent en partie générer le film suivant. Mais, comme l'explique Thomas Ordonneau, « c'est un modèle qui existe sur de plus grosses échelles. L'idée est d'avoir des sommes de départ et une rotation d'argent qui permet de continuer et de rajouter les financements qui viennent en cours de route. »

Exprimé ainsi, ce système est peut-être une façon de prévenir le risque et les éventuels échecs commerciaux, ce qui garantirait le développement des auteurs malgré tout.

⁹³ Ibid

Ainsi, le succès peut arriver tardivement. L'exemple de Sébastien Betbeder peut nous laisser penser que les auteurs ont souvent besoin de temps pour s'épanouir, et qu'il serait parfois bon d'accorder moins d'importance aux résultats du premier film.

En ce sens, l'hypothèse de la fidélité entre divers intermédiaires à divers degrés permettrait d'envisager un temps long qui serait bénéfique à tout le monde comme en témoignent les carrières de Mia Hansen-Love, de Damien Manivel ou de Thomas Salvador.

Si ces pistes ne sauraient être des règles établies ou des solutions miracles, il fallait néanmoins les envisager. Elles permettent de mesurer la pérennité d'un auteur non plus à l'échelle d'un film mais sur une carrière. Cependant, il ne faudrait oublier que ladite pérennité dépend évidemment de l'exploitation des premiers films. Ainsi, ce temps-là peut également être un enjeu capital...

B. Le temps de l'exploitation

Comme nous l'avons déjà esquissé dans la partie « Le développement des auteurs à l'épreuve du marché », la concentration des entrées sur un plus petit nombre de films, leur rotation et de fait, la diminution de leur durée de vie moyenne en salle sont des phénomènes de plus en plus prégnant.

Les films font en moyenne plus de 85% de leurs entrées sur les quatre premières semaines d'exploitation (en 2011, il s'agissait de 80% des entrées). L'Acid, d'autre part, notait que ce raccourcissement de la durée de vie touchait plus significativement encore les films Art & Essai sortant sur 25 à 79 copies (en 2011, ils faisaient « seulement » 60% de leurs entrées environ sur un mois. En 2015 ils « essoraient » 75,7% de leurs entrées dans le même laps de temps).

En quoi, pourtant, est-il essentiel pour les premiers et seconds films de maintenir une exploitation au-delà de ce mois, et en profondeur ?

Si l'on continue à analyser les entrées et la durée de vie des films en salle à une échelle macroéconomique, il y a en effet de quoi s'alarmer. Si, en revanche, nous y regardons de plus près, comme incite l'Acid à le faire dans sa *Note relative à la durée de vie des films en salles* de février 2017, il existe des films qui allongent leur durée de vie

et auxquelles appartiennent un grand nombre de cinéastes émergents : il s'agit notamment des films sortant sur moins de 25 copies, ou encore des documentaires.

Cela est notamment permis par les mono-écrans ou les établissements de la petite exploitation, accédant souvent plus tard aux films.

Enfin, ces données présentent un intérêt particulier car bien souvent, le nombre moyen de spectateurs augmente à mesure que l'on s'éloigne de la sortie nationale.

Prenons en exemples deux films du corpus, déjà cités : ***La bataille de Solferino*** de Justine Triet (premier film) et ***2 automnes 3 hivers*** de Sébastien Betbeder (troisième film) sortis respectivement le 18.09.2013 et le 25.12.13.

Si ces films ont été décisifs dans leurs carrières, leur permettant de continuer avec une certaine régularité, c'est entre autres parce qu'ils se sont maintenus et ont continué à toucher le public dans la durée. ***La bataille de Solferino*** a accumulé 36830 entrées pour 3179 séances. Mais 15% des entrées ont été gagnées les 2èmes, 3èmes et 4èmes mois.

2 automnes 3 hivers a totalisé 55 000 entrées, mais le quart de ses entrées a été obtenu sur les 2èmes, 3ème et 4ème mois d'exploitation.

Ainsi, il faut maintenir la possibilité pour ces films-là d'être joués le plus longtemps possible après leur sortie nationale.

Comme l'explique plus précisément Pauline Ginot, déléguée générale adjointe de l'Acid :

« Les films qui font moins de 10K entrées c'est 42% des films. Ce n'est pas rien. Parmi eux, beaucoup de premiers et deuxièmes films qui font autour de 6K entrées, puis 20K entrées, puis passent à 40K entrées dans une autre économie. C'est intéressant de voir ce qu'il se passe à cet endroit-là. Et ces films, ils font 10% de leurs entrées au-delà du 3ème mois. Et à l'échelle de l'économie d'un film, c'est beaucoup. Et d'un point de vue macro ce n'est rien, mais en même temps si on raisonne en termes d'émergence et d'importance pour la filière d'avoir beaucoup d'émergents il faut qu'on continue de permettre à ces films de faire 10% de leurs entrées en 3ème mois. Sinon on va les rabaisser encore plus et ils vont finir par disparaître. Or c'est 42% des films et parmi eux il y a les futurs Triet, Belvaux,

Guédiguian... D'où l'importance de se soucier de l'avenir économique de ces films-là. »⁹⁴

Ainsi, comme nous l'avons observé, il semble important de ne pas sous-estimer le temps long, jouant parfois en faveur des auteurs. Le temps des carrières est important en cela. Si cette échelle permet d'accorder moins d'importances aux premiers films et à leurs conséquences sur les suites de carrières, leur exploitation reste un enjeu crucial. De ce point de vue, il peut être vertueux de maintenir les premiers et seconds films au-delà de la durée de vie moyenne, et si possible en profondeur. Le temps de l'exploitation, en outre, a le mérite d'évoquer en creux une question soigneusement évitée jusqu'à présent : celle de la diffusion de ces débuts en-dehors, et notamment sur les plateformes...

II. Les salles de cinéma face à la chimère des plateformes ?

Il est presque un lieu commun, aujourd'hui (et plus encore depuis mars 2020), que d'estimer que les plateformes VOD/SVOD prennent une importance exponentielle dans la vie des spectateurs, occasionnels ou cinéphiles. Une fois cela étant posé, reste à se demander : peut-on faire émerger et pérenniser de nouveaux auteurs autrement qu'en salle ? Un auteur dont le premier film serait directement diffusé en VOD aurait-il moins de chance encore de pouvoir réaliser un deuxième long métrage ?

Dit autrement, ce travail de développement à moyen et long terme des auteurs est-il compatible avec la politique des plateformes ?

A. Un travail de développement incompatible avec la logique des plateformes ?

1. Politique des streamers : la nécessité d'avoir des auteurs déjà porteurs ?

Si le paysage des plateformes a profondément muté en une décennie, voyant notamment arriver Disney + dans la course aux abonnés, et si on note qu'il existe à une échelle moindre une multitude de services SVOD/VOD alternatifs plus cinéphiles pour compléter l'offre pléthorique, nous évoquerons dans les paragraphes suivants les plus

⁹⁴ Entretien avec Pauline Ginot, à retrouver en annexe

grand public (Netflix, Amazon prime...). Leur dénominateur commun est en effet leur rapport contradictoire aux auteurs. D'un côté, toutes ont pour coutume de « gommer les cinéastes sur les fiches signalétiques des films »⁹⁵. De l'autre, toutes produisent chaque année des « films originaux » signés par des noms à haut capital symbolique (la liste des *signatures* ressemble, comme le signale Hervé Aubron, à une « sélection cannoise » : Scorsese, Fincher, les Coen...). Le peu de grands noms français reste cependant frappant. Dans les Cahiers du Cinéma, le journaliste Yal Sadat s'interroge sur les productions des plateformes en France. Son article est symboliquement intitulé *Y a-t-il des auteurs dans l'avion ?* On peut notamment y lire :

« Que devient la politique des auteurs en son propre royaume, la France, à l'heure où se banalisent les « contenus » francophones destinés au flux numérique ? {...} Alors qu'Hollywood jongle de longue date avec des maîtres d'œuvres parfois interchangeables, la figure de l'auteur-réalisateur portant les projets depuis la page blanche jusqu'au *final cut* reste un modèle souverain. Pour combien de temps ? Deviendra-t-elle caduque dans un système où les diffuseurs numériques s'arrogent la plus grosse part de la propriété intellectuelle des œuvres ? »⁹⁶

Autrement dit, ce dernier se demande si la politique des plateformes est compatible avec celle des auteurs. **En considérant cette incompatibilité, il est possible de juger toute tentative de développement et de pérennisation d'auteurs impossible sur Netflix, Disney + etc...** David Thion, producteur semblant placer au centre de son travail la notion d'auteur (Mia Hansen-Love, Serge Bozon...) pose ainsi les choses :

« Si on regarde les auteurs qui ont construit une carrière durable, la plupart ont eu les honneurs des grands festivals et leurs films ont été exploités dans de nombreux pays. Mais les cinéastes de demain, s'ils n'ont que Netflix ou autre comme interlocuteur, ils ne pourront jamais construire ça, car Netflix ne fait pas la promotion des films ou des cinéastes. Netflix fait surtout sa propre promotion. »⁹⁷

⁹⁵ Cahiers du cinéma, n°774, mars 2021, *Y a-t-il des auteurs dans l'avion ?*

⁹⁶ Ibid

⁹⁷ Cahiers du Cinéma, n°744, mai 2018, *Entretiens avec cinq producteurs*

Par essence, tout le travail nécessaire à la découverte d'un auteur (ce qui rend possible sa pérennisation, comme nous l'avons vu) serait incompatible avec l'univers des plateformes. A titre d'exemple, évoquons la première production française de Netflix, ***Je ne suis pas un homme facile*** (2018), qui est également le premier long de son autrice, Éléonore Pourriat. Il s'agit d'une comédie jouant relativement habilement des stéréotypes de genres, portée par un casting plutôt séduisant (Vincent Elbaz, Blanche Gardin...), soit un film fédérateur avec une potentielle portée sociale. Or, il n'y a pas d'affiches, seulement les vignettes Netflix. Mais par-dessus tout, la couverture médiatique est relativement faible : la presse, qui n'a pas égratigné le film pour autant, n'en a que peu parlé. Le bouche à oreille, quant à lui, reste difficilement mesurable, la plateforme ne communiquant pas sur ses audiences.

Thomas Pibarot se remémore la mise en ligne du film : « Je sais qu'il est sorti parce que j'ai lu une demi-colonne dans *les Inrocks*, mais c'est tout. On ne doit pas être nombreux à connaître l'existence du film. Or c'est un 1er film français fait par une femme, sur un bon sujet, traité sous l'angle de la comédie. Il y a Vincent Elbaz. Le film n'a pas existé. Pour Éléonore Pourriat, faire un 2ème long métrage sera compliqué. »

Tout aussi frappant : la diffusion américaine de ***Divines*** (Houda Benyamina, 2016), caméra d'or à Cannes en 2016. Le film a en effet été acheté par Netflix. Et si en France, il a pu permettre à sa cinéaste de faire une entrée remarquée dans le « cénacle des auteurs » grâce à son parcours en festivals et en salles, il n'en a pas été de même outre-Atlantique.

Thomas Pibarot dresse la comparaison : « En France le film va à Cannes, à la Quinzaine, à la caméra d'or. Et Netflix acquiert les droits. Ils l'ont payé très cher. Mais à l'étranger elle n'a pas fait de festivals ou d'interviews. Je pense qu'en termes de construction de la valeur d'un auteur à l'international ce n'est pas bien. Le travail n'a pas été fait. Une plateforme ne peut pas fournir ce travail. »⁹⁸

Peut-on alors penser que si ce premier film avait connu le même sort en France, Houda Benyamina n'aurait pas connu un aussi grand succès ? En creux est mis en valeur ce qui semble toujours nécessaire pour construire durablement un auteur au moment de sa diffusion, de la présence auprès de la presse à la présence en salle.

⁹⁸ Ibid

Ce qui est finalement énoncé par beaucoup, avec toujours une certaine conviction, c'est l'impossibilité de faire émerger des auteurs sur les plateformes et donc la nécessité des salles dans cette mission...

2. Politique des salles et construction des auteurs

Aujourd'hui, et malgré les mutations du paysage audiovisuel français, tout laisse donc penser que **la construction pérenne d'un auteur passe nécessairement par sa présence en salle**. Par présence, nous entendons autant le film que le cinéaste lui-même (et son équipe). Et comme nous le verrons ici, cette croyance dépasse largement la simple question des entrées.

Sur le site de l'ACID, dans les arguments avancés auprès des salles pour que ces dernières adhèrent, on peut y lire l'argument suivant :

« Si aujourd'hui des cinéastes révélés par l'ACID - tels les frères Larrieu, Pierre Schoeller, Lucas Belvaux, Serge Bozon, Yolande Moreau et Gilles Porte, Alain Gomis, Claire Simon, Ursula Meier, Rachid Djaïdani, Emmanuel Gras...- peuvent être diffusés plus largement et construire une œuvre, c'est parce qu'ils ont été accompagnés par les salles indépendantes à leurs débuts. »⁹⁹

La corrélation entre construction pérenne d'un cinéaste et salles (indépendantes) est ici flagrante. **Ce lien « naturel » rendrait possible les conditions de la pérennisation** vues plus haut (succès public, médiatisation, succès symbolique...). Pour la typologie de films dont on a tracé les contours en début d'étude (des marges aux films du milieu), elle resterait le lieu où convergent les regards. Si l'exploitation cristallise l'avenir commercial d'un film, il en va donc de même de celui d'un auteur en début de carrière. Pauline Ginot l'affirme :

« Évidemment il y a la question des entrées brutes mais quand on parle du parcours d'un auteur, ce qui se joue à l'endroit de la salle est beaucoup plus important que le nombre d'entrée qu'il va faire. **C'est l'identification par la presse, par les professionnels, c'est tout ça qui se joue. Et c'est inégalé. Pour le moment aucune autre diffusion ne permet de valoriser à ce point-là.** »¹⁰⁰

⁹⁹ Lacid.org, « Nous rejoindre : vous êtes une salle de cinéma ou une association »

¹⁰⁰ Entretien avec Pauline Ginot, à retrouver en annexe

Thomas Pibarot abonde, tout en soulignant le travail d'identification à faire auprès du public également. Il attribue par exemple une partie du succès de Stéphane Demoustier (*Terre battue*, *La fille au bracelet*) ou de Thomas Salvador (*Vincent n'a pas d'écailles*) aux importantes tournées, de festivals en avant-premières. Souvent accompagnées de débats ou d'une présentation *a minima*, elles attisent la découverte et stimulent le bouche à oreille.¹⁰¹

D'autre part, la diffusion en salles (et en festival dans une certaine mesure) permet parfois de pallier le sous-financement des premiers films et d'aider le suivant à se faire. C'est du moins l'analyse de Pauline Ginot, estimant que « ce qui se joue au niveau de la salle permet de compenser des choses qui n'ont pas eu lieu notamment au moment du montage financier. »¹⁰² Pour illustrer cette idée, nous pouvons évoquer le cas de Stéphane Batut, auteur du beau *Vif Argent* soutenu par l'Acid. Si le film se fait avec peu, le travail fait par son distributeur Les Films du Losange et par l'Acid, depuis Cannes jusqu'à son exploitation en salle (il sort le 28 août 2019), lui permet d'accumuler un certain succès symbolique (il est lauréat du prix Jean Vigo) et une belle réputation auprès des spectateurs. Grâce à ce parcours, le film est acheté par OCS. Et pour toutes ces raisons, selon la déléguée générale adjointe de l'Acid, il y a fort à parier que le second film de Stéphane Batut soit plus facilement pré-acheté par OCS au Canal +.

Soulignons par cet exemple que la diffusion du film en salle permet ici son exposition sur d'autres médiums (la plateforme OCS en SVOD donc), qui loin d'être concurrents, seraient plutôt complémentaire.

¹⁰¹ « Et encore une fois le rôle du distributeur est de faire exister le film. C'est pour ça qu'on se bat tout le temps pour avoir des partenaires presse, des articles partout, qu'on fait le tour des festivals pour déclencher un bon bouche à oreille quand c'est possible, ou même d'être vu par du public. », Thomas Pibarot

¹⁰² Entretien avec Pauline Ginot, à retrouver en annexe

B. De la salle aux plateformes : vers une complémentarité dans le développement des auteurs ?

Aujourd'hui encore, la chronologie des médias (maintes fois questionnée ces dix dernières années), hiérarchise toujours les modes de diffusion, faisant de la salle le berceau de bien des films. Il existe cependant une croyance selon laquelle ces modes de diffusion (en salle, à la télévision, en VOD/SVOD...), échelonnés dans le temps, seraient complémentaires. Cette complémentarité entre divers modes d'exploitation et de diffusion semble l'horizon toujours désiré par divers acteurs de la filière et ce quelle que soit la typologie de films (du patrimoine aux blockbusters). Cependant, depuis quelques années déjà et plus certainement depuis mars 2020, cette complémentarité dans le temps a souvent été ré-interrogée, au profit d'une complémentarité simultanée entre tous modes de visionnage (salles, plateformes...).

Depuis que la crise sanitaire liée au COVID a explosé, diffuseurs (chaînes de télévision, distributeurs, plateformes) et festivals se sont questionnés, ont expérimenté et peut-être même ouvert une brèche existant déjà depuis un certain temps. Des films ont été vendus aux chaînes (Canal +) et aux plateformes, d'autres attendent encore leur sortie en salle. Et d'autres, enfin, ont été rendus disponibles en ligne puis en salle.

Dans le cas des festivals, par exemple, se sont tenues des éditions en ligne ouvertes au public (le cinéma du réel), réservées aux professionnels (Entrevues à Belfort en 2020), sous une forme hybride (la Berlinale 2021, en ligne en février dernier et en salles pour le public en juin prochain), ou annulés mais existants malgré tout à travers des labels attribués aux films (Cannes exemplairement).

Cependant, Hélène Auclaire (La semaine de la critique, Cannes) souligne les premiers et seconds films dont la sortie a été reportée d'un an pour profiter d'un « moment Cannois ». Elsa Charbit (dont le festival Entrevues a été maintenu pour les professionnels), évoque quant à elle avec amertume les rencontres empêchées entre cinéastes et public.

Ce qui émerge de ces expériences semble être la volonté de maintenir la traditionnelle découverte des films en festival puis en salle. Comme en témoignent Elsa Charbit et Hélène Auclaire, cela semble d'autant plus vrai pour les films nous intéressant.

Malgré tout, rien qu'en prenant le prisme des festivals, nous ne pouvons nier qu'une brèche a été ouverte¹⁰³. Si aujourd'hui, les modalités de développement et de pérennisation des nouveaux cinéastes semblent être préservées (pensons aux 400 films accumulés qui attendent de sortir), nous pouvons nous demander si elles ne finiront pas par être bouleversées dans les années à venir.

1. Le vœu d'un modèle hybride et éditorialisé contre une temporalité destructrice

Si jusqu'à présent, nous avons estimé que les plateformes n'étaient un lieu privilégié ni pour les nouveaux cinéastes, ni pour ceux en voie de confirmation, il convient désormais de tenir compte du contexte que nous venons de mentionner et de regarder du côté des marges. Certains voient dans les plateformes alternatives et cinéphiles une solution qui pourrait, à terme, devenir vertueuse.

Pour Thomas Ordonneau, les sorties en salle restent décisives pour les films sortis par sa société (Shellac) : « Aujourd'hui encore il n'y a pas mieux que la salle pour développer un auteur. C'est là qu'il y a une concentration des regards. Sur le web, la recommandation est moins forte. »¹⁰⁴ Cette idée ne tranche guère avec les arguments avancés plus haut par d'autres.

Cependant, anticipant dans un futur proche, un contexte dans lequel il pourrait être de plus en plus difficile de sortir les films « de la diversité » et les cinéastes émergents, il en est récemment venu à souhaiter l'existence de plateformes qui pourraient corriger ce tort : « Il faudrait des plateformes qui aient le même rapport qu'une salle à l'audience. Malheureusement, il faut peut-être souhaiter que ça se développe en l'état de l'exploitation et du marché. Il va y avoir tellement de films qui ne pourront pas accéder aux salles. Il faut réorganiser la répartition de ces films. »¹⁰⁵

Pour maintenir des conditions propices au développement des auteurs, le secret serait dans l'éditorialisation auprès d'un public que la plateforme, à la manière de certaines salles indépendantes de proximité, aurait développé.

Or, cette idée, en germe chez Shellac depuis un certain temps, a vu en la fermeture des salles un terreau propice pour enfin naître. Le **Club Shellac**, a ainsi vu le jour en janvier 2021. Comme le souligne Télérama dans un article dédié, son modèle éditorial

¹⁰³ Hélène Auclaire à propos des festivals en ligne « Désormais cette formule digitale semble incontournable pour compléter l'évènement physique quoiqu'il arrive. », entretien à retrouver en annexe.

¹⁰⁴ Entretien avec Thomas Ordonneau, à retrouver en annexe

¹⁰⁵ Ibid

rappelle largement celui de certaines salles « avec ses sorties hebdomadaires, ses programmations réfléchies, son rôle de guide pour un public de fidèles. »¹⁰⁶ Thomas Gastaldi, programmeur de la plateforme, explique d'ailleurs qu'il ne faudrait l'envisager comme « une façon de remplacer l'expérience de la salle – ce qui est contraire à leur esprit –, mais bien une manière nouvelle de créer des liens. »¹⁰⁷

En résulte donc une programmation de douze films (issus du catalogue de Shellac et d'autres éditeurs), mise à jour avec trois nouvelles œuvres chaque semaine et organisée selon des sélections thématiques (un auteur, un lieu, une période...).

Si jusqu'ici, ce fonctionnement évoque des plateformes cinéphiles comme Mubi ou la Cinetek, le distributeur n'hésite pas à faire un pas de côté en osant prendre en charge des films inédits : « Nous cherchons en effet à programmer des films inédits, acquis spécialement pour le Club. Des films qui, par la fragilité de leur statut ou la particularité de leur format, auraient du mal à trouver une place en salles. »¹⁰⁸

Signalons ici que le premier film choisi pour cette expérience pourrait appartenir à notre corpus (bien qu'il ne soit pas français mais Suisse). *L'île aux oiseaux* de Maya Kosa et Sergio Da Costa est un second long métrage (après *Rio Corgo* sorti en salles en 2017), ayant connu les sélections de plusieurs festivals (Locarno, Entrevues, Premiers Plans...). Pour la société, la plateforme semble être l'écrin adapté pour que le film et leurs auteur.trices existent au mieux. Thomas Gastaldi, peu avant la mise en ligne du film, déclarait : « Il va disposer d'une rampe de lancement digne d'une sortie en salles. Les deux réalisateurs seront disponibles pour des interviews avec la presse. »¹⁰⁹

S'ils entendent proposer une place « juste » à des films qui n'en auraient pas eu l'occasion grâce à la plateforme, ils n'excluent pas pour autant une diffusion ponctuelle en salle dans une temporalité dont ils seraient maîtres. Thomas Ordonneau résume ainsi l'expérience de *L'île aux oiseaux* :

« Il est prévu qu'une exploitation du film en salle continue. Mais au départ on n'avait pas prévu de le sortir en salle pour produire un échec et qu'il disparaisse au bout de 10 jours. Il fallait inventer la temporalité. Si sur 2-3 ans on peut faire une

¹⁰⁶ Télérama.fr, « Le Club Shellac, nouveau *terrain de jeu* pour le cinéma d'auteur », Frédéric Strauss

¹⁰⁷ CNC.fr, « Le Club Shellac est un espace de partages, d'échanges et de synergies », Thomas Gastaldi

¹⁰⁸ Ibid

¹⁰⁹ Ibid

quinzaine de belles projections, une belle édition, 2-3 passages sur notre plateforme, un travail de presse, économiquement ça aura été valable et la temporalité aura été valorisante pour le film. »¹¹⁰

S'il faut saluer la démarche de Shellac, elle reste néanmoins marginale et n'en est qu'à ses balbutiements. La plateforme semble prévoir d'autres sorties de ce type (« On s'engage donc sur le long terme à un gros travail d'acquisition. Le souhait est que le Club devienne un label qualité qui incite des auteurs à y présenter leurs films. »¹¹¹) Cela permettra-t-il aux auteurs émergents de se développer durablement, ne serait-ce qu'après d'une audience ciblée ? Le développement doit-il rester aux marges ? Ce modèle est-il viable et reproductible par d'autres ?

S'il est trop tôt pour répondre à de telles questions, nous pouvons malgré tout estimer qu'il s'agit d'une initiative tentant de prendre en charge les conditions de la pérennisation des futurs auteurs.

En outre, il ne faudrait oublier que cette belle idée présente potentiellement des failles. L'essentiel de la programmation du Club Shellac est relativement patrimonial (au 8 mai, trois films de Guiraudie et trois films de Miguel Gomes notamment). Sur d'autres plateformes à fort caractère éditorial, les auteurs les mieux mis en avant sont déjà identifiés depuis un certain temps (Ex BETBEDER MUBI). Même sur Tënk, plateforme vertueuse consacrée au documentaire d'auteur, il n'est pas exclu que les cinéastes les plus porteurs « écrasent » les moins connus. Pauline Ginot le rappelle ainsi : « en termes de visionnement ils cartonnent beaucoup plus quand ils ont un film de Claire Simon qu'avec un 1er film d'un inconnu. Et Claire Simon, pourquoi elle est identifiée ? Parce qu'elle a un long parcours en salle. »¹¹²

Les conditions de la pérennisation peuvent-elles alors passer par d'autres voies ?

¹¹⁰ Entretien avec Thomas Ordonneau, à retrouver en annexe

¹¹¹ CNC.fr, « Le Club Shellac est un espace de partages, d'échanges et de synergies », Thomas Gastaldi

¹¹² Entretien avec Pauline Ginot, à retrouver en annexe

III. Contrebalancer autrement la *dynamique de renouvellement de talents* ?

Pour créer les conditions d'un renouvellement pérenne des auteurs, la prise en considération d'un temps plus long (qu'il s'agisse de l'exploitation des films ou de la carrière des cinéastes) est précieuse. La prise en considération, également, de modèles hybrides ou complémentaires alliant salles et plateformes n'est pas à négliger non plus. Mais tout cela ne saurait suffire. L'enfer étant pavé de bonnes intentions, ces issues enviables peuvent parfois avoir des effets pervers sur ces cinéastes en attente de confirmation. Si certains choisissent de s'épanouir sciemment dans les marges, d'autres se retrouvent à y errer, placés dans des niches ou perçus comme éternels cinéastes débutants (à la façon d'un Sébastien Betbeder lors de ses deux premiers films notamment). Or, pour les producteurs, les distributeurs et les intermédiaires associés aux talents de près ou de loin, il s'agit rarement d'une position enviable. Comme le dit Pauline Ginot, la victoire est lorsque les films et leurs auteurs sortent de la marge et de la précarité pour intégrer pleinement l'industrie.¹¹³

Partant de là, comment fait-on ? Faut-il repenser l'écosystème dans lequel naissent et vivent nos films et nos auteurs ? Après tout, l'Acid, à sa manière, traite bien de sujets éminemment politiques avec pour but de « pérenniser œuvres et cinéastes par des points réglementaires et structurels »¹¹⁴ lorsque cela est possible.

D'autres vont plus loin encore, et suggèrent une remise à plat de ce système pour rendre possible une dynamique de renouvellement (et donc de pérennisation) des cinéastes plus vertueuses. C'est en tout cas ce qu'avance Olivier Alexandre dans ses travaux, et notamment dans son article *Le cinéma français peut-il rester une exception ?*

« Le CNC pourrait constituer l'instrument idoine pour négocier au mieux cette entrée dans un nouvel âge. L'accompagnement des talents, tant en amont qu'en aval de la production, serait ainsi à même de restaurer une fonction proprement corrective à l'égard des effets de marché. L'encadrement de la formation et le réaligement des critères de valorisation institutionnelle et

¹¹³ Ibid

¹¹⁴ Ibid

commerciale en seraient deux leviers, tandis que la remise à plat de la logique de survalorisation des impétrants au détriment des cinéastes précédemment engagés dans la carrière permettrait **de contrebalancer la dynamique de renouvellement des talents**. Cette réorientation conduirait à reporter le flux des aspirants et les dispositifs de soutien vers les formes d'expression émergentes du Net. »¹¹⁵

Dans ce paragraphe, Olivier Alexandre propose quelques pistes pour répondre à un enjeu crucial : comment « contrebalancer la dynamique de renouvellement des talents » ? Il s'agit, rapportée au cinéma dit d'auteur, de la question ayant finalement motivé ce travail. Les pistes qu'il propose peuvent être résumées ainsi :

- Repenser l'accompagnement des talents en amont et en aval de la production d'un film.
- Repenser la valorisation des films et de leurs auteurs.
- Réorienter le flux de nouveaux entrants vers une diffusion sur internet.

Reprenons chaque point pour envisager d'autres conditions à la bonne pérennisation des nouveaux auteurs.

A. Repenser l'accompagnement des talents en amont et en aval de la production d'un film.

Il s'agit d'une piste qui, au gré de cette étude, a pu être esquissée plus d'une fois. Comme on le soulignait déjà en préambule, notre écosystème est très favorable aux premiers films dès leur développement, dans les aides et l'accompagnement. Il existe en effet pléthore de résidences permettant d'accompagner les talents du court au premier long. Elles sont moins nombreuses entre les deux premiers films. Les aides, quant à elle, existent pour les seconds films (il ne faudrait le nier), mais beaucoup d'intervenants interrogés ici soulignent un déséquilibre, notamment au moment de l'avance sur recettes. Ces derniers proposent notamment que le premier collègue englobe également les seconds films, à l'instar de Frédéric Jouve :

« En ce qui concerne le passage du court au long, il y a un système d'aide français qui est très favorable au 1er film (Avance sur recettes : soit un système

¹¹⁵ Olivier Alexandre, *Le cinéma français peut-il rester une exception ?*

étatique qui est une avance spéciale pour ces premiers longs). Il y a eu une époque où le premier collège incluait les seconds films. Moi je trouvais ce système plus malin et ça rejoint ce qu'on disait tout à l'heure : les premiers et deuxièmes films sont les plus durs à faire. C'était bien de protéger les premiers ET les deuxièmes.¹¹⁶

L'accompagnement en aval, quant à lui, peut s'entendre de bien des manières. Mais si nous le comprenons comme une série de dispositifs et d'actions permettant en partie de faire exister le cinéaste entre ses deux premiers films, il peut s'avérer vertueux.

L'initiative qui pourrait peut-être illustrer au mieux cette idée se trouve du côté de l'Acid. Cette association questionnant la diffusion des films les plus fragiles par le prisme des réalisateurs eux-mêmes propose en effet de rémunérer les cinéastes soutenus lors de leurs tournées.

Les tournées constituent un moment décisif dans la vie d'un film et d'un cinéaste. Pragmatiquement, elles attirent les spectateurs. Vertueusement, elles sont l'une des diverses manifestations de ce qu'on appelle l'éducation à l'image. Enfin, elles permettent aux cinéastes notamment débutants d'être identifiés et de construire un lien avec leur public.

Cependant, ces tournées ont un coût. Au-delà du défraiement et du logement, il s'agit de moments lors desquels les cinéastes ne sont pas payés.

En 2007, dans un texte intitulé *De l'accompagnement des films en salles par des cinéastes et de leur nécessaire rémunération*, l'Acid résumait ainsi cette position :

« Rappelons la réalité : le cinéaste qui accompagne un film pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, qui se déplace dans une centaine de salles, aux six coins de l'hexagone, ne reçoit aucun salaire. Qui plus est, il n'a plus ni le temps ni l'esprit disponibles pour s'engager parallèlement sur un autre travail, dans l'écriture d'un nouveau film : les salaires et droits d'auteur qu'il a pu gagner en faisant son film ont constitué une somme généralement modeste, qu'au fil des semaines il doit faire durer, avant qu'elle ne s'amenuise pour disparaître totalement. »¹¹⁷

¹¹⁶ Entretien avec Frédéric Jouve à retrouver en annexe

¹¹⁷ L'Acid, *De l'accompagnement des films en salles par des cinéastes et de leur nécessaire rémunération*, 2007

Loin de toute auto-promotion, il s'agit de prendre en charge les conditions financières et matérielles permettant au cinéaste de se pérenniser entre deux films.

B. Repenser la valorisation des films et de leurs auteurs

Olivier Alexandre questionne la manière qu'ont l'industrie, la presse et le public de valoriser systématiquement les nouveaux entrants supposément au détriment des cinéastes « précédemment entrés ».

Or, la « mythologie de l'auteur » plane depuis toujours sur les films nous intéressant. Comme nous l'avons vu, cette valorisation particulière perpétuée autant par les institutions que par les médias permet finalement à ces cinéastes d'acquérir un nécessaire statut garantissant leur pérennisation.

Cependant, comme nous l'avons observé en préambule, nous pourrions en effet contester la sur-valorisation du premier long métrage intervenant dès l'amont et portant bien souvent à conséquence pour la suite de la carrière (le titre-même de l'article cité *Survivre à son premier film* cristallise cette sensation que tout devrait se jouer à cette étape-clé).

Une sacralisation moindre de ce moment faciliterait peut-être la poursuite de la carrière des nouveaux auteurs. Comme le confiait Thomas Salvador aux *Cahier du Cinéma* avant de tourner *Vincent n'a pas d'écailles*, « on nous fait ressentir que c'est là que les choses sérieuses commencent, que ce que l'on a fait avant ne compte pas vraiment, n'était pas du 'vrai' cinéma. Que c'est en réalisant un long métrage que l'on prouvera qu'on est un 'vrai' cinéaste. »¹¹⁸

A ce moment précis de la carrière, les financements peinant à arriver pour Thomas Salvador, sa société de production Christmas in July lui propose de réaliser sans moyens « un film avant le premier film », long s'il le souhaite. De quoi désacraliser ce moment. Et surtout, de quoi lui permettre de tourner et donc d'exister.

¹¹⁸ TESSÉ Jean-Philippe, *A l'attaque ! (Entretien avec sept jeunes réalisateurs français)*, Les Cahiers du cinéma, n°688, avril 2013

C. Réorienter le flux de nouveaux entrants vers une diffusion sur internet ?

Le corollaire de cette idée (la valorisation moindre du « premier vrai long métrage ») est la question de la diffusion de ces films de divers formats. Dans le cas de Thomas Salvador, aurait-il été enviable que la diffusion de **Briques**, ce film avant le premier long, fait hors-circuit, se fasse sur internet ?

Nous l'avons vu, les plateformes ressemblent à une solution, mais ses effets sont parfois pervers. Les cinéastes y retirant un certain profit ont souvent eu un succès notable en festival et en salle auparavant (l'exemple le plus récent est peut-être le césarisé Jean-Pascal Zadi et sa websérie **Craignos** pour le site Francetv Slash).

Réaffirmons ici que la salle reste probablement le lieu à privilégier. Ainsi, pourquoi ne pas mieux y valoriser d'autres formats, comme le court et le moyen métrage ? Parmi la génération de cinéastes nous intéressant, certain s'y sont essayé avec bonheur – et ce après le passage au premier film. Dans leurs cas, il ne s'agissait donc pas de faire ses preuves mais de continuer à tourner et à être diffusés.

A titre d'exemple, Bertrand Mandico a rapidement tourné **Ultra Pulpe** après la sortie des **Garçons Sauvage**, son premier film long en salle. Cette expérience est sortie dans le programme de courts **Ultra Rêve** (rassemblant les films de Yann Gonzalez et du duo Caroline Poggi-Jonathan Vinel).

Autre cercle vertueux, la filmographie de Guillaume Brac : ce dernier a toujours alterné entre formats court et long, sans que cela n'atténue sa visibilité en salles. Son premier film distribué **Un monde sans femmes** est en effet un moyen métrage. Le suivant, **Tonnerre**, est un long métrage de fiction. Et la sortie suivante, rassemble trois courts métrages issus d'ateliers, sous le titre **Contes de juillet**. Le réalisateur tourne au gré des conditions qui lui sont offertes tout en maintenant sa visibilité au-delà des festivals et des séances ponctuelles, grâce à un véritable travail de distribution.

CONCLUSION

Ce travail aura permis de prendre une photographie d'ensemble de l'écosystème dans lequel naissent les films français et, par là même, de faire ressortir la survalorisation des premiers films, l'étrange statut de second long métrage et donc la réelle difficulté de se pérenniser en tant que cinéaste. Dans cette vue d'ensemble nous aurons également pu mesurer la prééminence de la « mythologie de l'auteur » dans nos croyances, dans notre culture et jusque dans notre façon de faire et de promouvoir les films.

Ces observations nous aurons donc conduit à nous questionner sur la meilleure façon de permettre aux nouveaux cinéastes de dépasser l'étape décisive du deuxième film, de s'épanouir au-delà. Les pistes alors évoquées ne doivent être prises pour parole d'Évangile. Elles ont été tracées non pour trier les bonnes et mauvaises pratiques mais pour montrer – rétrospectivement – ce qui a été vertueux dans le développement pérenne de ces auteurs et pour esquisser les conditions propices au développement de la prochaine génération de cinéastes.

A ce sujet, restent d'ailleurs des questions en suspens : que penser de cette supposée « crise de la prescription » selon laquelle le grand public n'écouterait plus autant les médias spécialisés ? Doit-on nécessairement y voir un frein à l'émergence de futurs noms ? Si nous ne l'avons évoqué qu'en pointillés, le public n'est pas qu'une variable. Il est central dans l'équation.

Julien Duval, sociologue, montre dans *Le cinéma au XXème siècle, entre loi du marché et règles de l'art* que la Nouvelle Vague et leurs jeunes turcs ont pu s'épanouir grâce au contexte socio-culturel et au public de l'époque. Dans l'après-guerre, l'heure est en effet à la légitimation culturelle du cinéma et de nouvelles catégories sociales peuvent enfin accéder aux études supérieures. Un certain public, suffisamment important pour que le mouvement que l'on connaît voit le jour, affirme son goût pour ces nouveaux cinéastes et participe à leur pérennisation. Qu'en est-il aujourd'hui et qu'en sera-t-il demain ? Existera-t-il toujours un public pour les auteurs ?

Certains n'en doutent pas et prennent la question dans l'autre sens en se demandant quels nouveaux auteurs développer pour les spectateurs des prochaines années. Manuel Chiche, dirigeant notamment la société The Jokers, est de ceux-là. Alors qu'auparavant ce dernier ne s'était qu'assez peu aventuré sur les rives du cinéma d'auteur

français, il souhaite désormais accompagner des « visions d’auteurs singuliers »¹¹⁹, preuve que cette notion de cinéaste-auteur reste prégnante aujourd’hui. Selon ses propres mots au Film Français, il ne s’agit pas de sortir ponctuellement le film d’un nouveau cinéaste, quitte à le laisser s’évaporer si cela ne fonctionne pas, mais bien d’accompagner toute une nouvelle génération dans la durée. Ainsi, entre The Jokers et sa filiale destinée au développement et à la production Spade, Manuel Chiche semble vouloir conjuguer diverses activités en amont et en aval des films, soit une façon de construire des conditions (voire un écosystème ?) propice au bon développement de ces nouveaux talents.

Surtout, il entend les inscrire dans une ligne éditoriale (l’union mais également la cohérence fait la force) mais également dans l’époque. Comme il le dit, il s’agit « d’encourager l’émergence de cette relève plus jeune, qu’il espère plus fraîche et plus libre », chose qu’il juge « parfaitement compatible avec leur ADN ». Mais telles qu’il présente les choses au *Film Français* sa motivation est plus profonde encore. Comme il le résume : « La problématique sera aussi de faire émerger une nouvelle génération de réalisatrices, réalisateurs et artistes français, pour leur faire rencontrer, dans les cinémas, des spectateurs de leur génération. »¹²⁰

Pour que les futurs auteurs soient pérennes, leur faudra-t-il être en accord avec leur génération ? A l’heure où de larges initiatives sont prises pour « faire revenir les jeunes en salles », cette pérennisation des nouveaux auteurs est-elle l’une des conditions du rajeunissement du public ? Surtout, l’émergence et la confirmation des futurs talents pourrait-elle se faire selon les mêmes dynamiques et les mêmes modalités qu’au cours des années 2010 ?

Certains noms résonnent déjà comme des promesses, à commencer par celui des frères Boukherma, auteurs de **Willy 1^{er}** en 2017 et d’un film de loup-garou, **Teddy**, attendu en salle dans les prochaines semaines...

¹¹⁹ S. DEVARIEUX, *Rencontre avec Manuel Chiche, Le film français*, n°3931, 25 septembre 2020

¹²⁰ Ibid



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles théoriques :

- ⇒ CHAUDRON Martine, *Pourquoi la catégorie 'Film d'auteur' s'impose-t-elle en France précisément ?* L'Harmattan, 2008
- ⇒ FOREST Claude, *Quel film voir*, chap.5 : « La mutation de l'offre de films français », Le Septentrion, 2009
- ⇒ K. Hammou, A. Mariette, N. Robette, L de Verdalle, « Survivre à son premier film. Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 », *Revue Sociologie*, avril 2019, PUF
- ⇒ ALEXANDRE Olivier, « Le cinéma français peut-il rester une exception ? », revue *Le débat*, n°183, janvier 2015
- ⇒ ALEXANDRE Olivier, *La règle de l'exception, écologie du cinéma français*, EHESS, 2015
- ⇒ DUVAL Julien, *Le Cinéma français au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, CNRS Éditions, Paris, 2016.

Revue spécialisée :

- TESSÉ Jean-Philippe, *A l'attaque ! (Entretien avec sept jeunes réalisateurs français)*, *Les Cahiers du cinéma*, n°688, avril 2013
- DELORME Stéphane, « Entretiens avec cinq producteurs », *Cahiers du Cinéma*, n°744, mai 2018,
- LEPASTIER Joachim, « Jeunes cinéastes, avec et sans œuvre », *Les Cahiers du Cinéma*, n°761, décembre 2019, p 47
- SADAT Yal, « Y a-t-il des auteurs dans l'avion ? » *Cahiers du cinéma*, n°774, mars 2021
- S. DEVARIEUX, « Rencontre avec Manuel Chiche », *Le film français*, n°3931, 25 septembre 2020

Emissions et captations :

- Table ronde ACID/ENTREVUES : *Qu'est-ce qu'un film qui marche, qu'est-ce qu'un film qui compte ?*, Festival Entrevues, Belfort 2019 / <https://www.festival-entrevues.com/>

entrevues.com/fr/actualites/2020/01/table-ronde-quest-ce-quun-film-qui-marche-quest-ce-quun-film-qui-compte

- GOLFMAN Gérard, *Génération 90, le retour du cinéma d'auteur*, Canal +, 2021
- Adèle Exarchopoulos & *l'art de faire mouche*, senscritique.com, <https://www.youtube.com/watch?v=uaQfGohV1ds>

Bilans et rapports :

- LES ETUDES DU CNC, Bilan 2020
- LES ETUDES DU CNC, *La Production cinématographique en 2019*, CNC, Paris, 2020.
- *Charte des sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, CNC, 2018
- *Analyse 2019 et proposition pour le deuxième semestre 2020*, ACID, 2020
- *De l'accompagnement des films en salles par des cinéastes et de leur nécessaire rémunération*, ACID, 2007
- *Note relative à la durée de vie des films en salle*, ACID, février 2017

Sitographie:

- MASSART Sébastien, *Un conte d'été*, Critikat.com, [\[https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/a-labordage/\]](https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/a-labordage/)
- Libération.fr, *Au fil du festival, Cannes day 11*, [\[https://www.liberation.fr/culture/2016/05/21/cannes-day-11-elle-de-paul-verhoeven-remise-des-prix-un-certain-regard_1454209/\]](https://www.liberation.fr/culture/2016/05/21/cannes-day-11-elle-de-paul-verhoeven-remise-des-prix-un-certain-regard_1454209/)
- VIÉ Caroline, « *Faire l'amour* », comment l'équipe de « Donoma » assure la sortie de son nouveau film, 20minutes.fr, février 2016, [\[https://www.20minutes.fr/cinema/1778047-20160202-faire-amour-comment-equipe-donoma-assure-sortie-nouveau-film\]](https://www.20minutes.fr/cinema/1778047-20160202-faire-amour-comment-equipe-donoma-assure-sortie-nouveau-film)
- REGNIER Isabelle, *Une relation au long cours avec le producteur David Thion*, Le Monde.fr, juillet 2011 [\[https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/07/05/une-relation-au-long-cours-avec-le-producteur-david-thion_1544980_3476.html\]](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/07/05/une-relation-au-long-cours-avec-le-producteur-david-thion_1544980_3476.html)

- Lacid.org, « Nous rejoindre : vous êtes une salle de cinéma ou une association »
[<https://www.lacid.org/fr/l-association/nous-rejoindre/salle-de-cinema>]
- STRAUSS, Frédéric, Téléràma.fr, « Le Club Shellac, nouveau *terrain de jeu* pour le cinéma d’auteur », Frédéric Strauss, [<https://www.telerama.fr/cinema/le-club-shellac-nouveau-terrain-de-jeu-pour-le-cinema-dauteur-6800653.php>]
- CNC.fr, « Le Club Shellac est un espace de partages, d’échanges et de synergies », Thomas Gastaldi

Mémoires :

- J-B Savary, *Trop de films en France : quel impact pour la diversité du cinéma français ?*, Cursus Production, La Fémis, 2020

REMERCIEMENTS

Tout d’abord, pour leur suivi durant mon cursus à la Fémis et pour m’avoir offert la possibilité de réaliser ce travail de recherche, je tiens à remercier Marie-José Elana, Etienne Ollagnier et Eric Vicente. Je remercie également Eric Lagesse d’avoir accepté d’être mon tuteur, et Kira Kitsopanidou pour ses conseils et ses recommandations.

Pour leur aide précieuse pendant mon travail de recherche et pour les entretiens – souvent dense – qu’ils m’ont accordé, merci à Elsa Charbit, Pauline Ginot, Thomas Ordonneau, Thomas Pibarot, Christophe Jouve et Christophe Salvaing.

Pour nos conversations passionnantes, les premiers retours et la validation de ce titre de mémoire, merci à mes ami.es Louise Gerbelle et Loris Dru.

Pour leurs relectures et leurs encouragements, merci à mon amie (et partenaire de podcasts) Phane Montet et à mon père.

Je tiens par ailleurs à remercier ma famille qui n’y est pas pour rien si j’ai pu rentrer à la Fémis et qui fut d’un soutien sans failles de confinement en couvre-feu.

Enfin et surtout, je tiens à remercier tout particulièrement mes amis de l’école, Clara, Paul, Inès, Irène, Margaux, Livio et Alexandre. Sans leur support moral, qui sait si j’aurais pu finir ce travail ?

ANNEXES

ERIC LAGESSE – (entretien réalisé le 23.01.21, par Zoom)

J'ai l'impression que le premier film peut avoir un rôle par rapport à la sortie du second, déterminer la suite de la carrière d'un cinéaste.

Vous avez tout à fait raison. On a tous eu des expériences de cinéastes qui ne se sont jamais relevé de leur premier film, parce qu'ils ont cartonné par exemple.

J'avais sorti le premier film de Sandrine Veysset, *Y aura-t-il de la neige à Noël*, produit par Humbert Balsan, pour 3 francs 6 sous. Il a fait 900K entrées à l'époque (1996). Il a eu le César du meilleur premier film. Il a vécu une carrière incroyable. Ensuite Sandrine Veysset n'a pas changé de producteur (pour ses 2 films suivants), et est restée plus ou moins dans la même économie, mais elle n'a jamais pu repasser le cap de cet immense succès. Elle ne s'est pas vraiment renouvelée. Son producteur l'a suivie sans la diriger vers d'autres sujets pour qu'elle se démarque. Peut-être aurait-il fallu ? Enfin, on a sorti ses deux films suivants qui n'ont pas marché en salle, et le nom de Sandrine est un peu oublié aujourd'hui.

...

Vous avez aussi *La vie rêvée des anges* (Eric Zonca, 1998), avec Elodie Bouchez et Natacha Régnier. Elles ont toutes les deux eu le prix d'interprétation féminine à Cannes. Diaphane l'a sorti et il a fait près de 2 millions d'entrées.

Eric Zonca n'a pas eu une carrière sacrifiée par la suite mais il a eu énormément de mal à faire d'autres films après. Les films qu'ils voulaient faire étaient plus ambitieux, plus larges. Il n'a jamais renoué avec le succès de *La vie rêvée*... malgré tous les moyens qu'on lui a donné ensuite. Sa carrière a été évidemment entachée par ce succès énorme.

...

Quand vous parlez de Thomas Lilti ou de Louis-Julien Petit, c'est autre chose.

L-J Petit, par exemple, a commencé en étant dans une configuration idéale. *Discount* a été un succès critique et un bon succès public (300K entrées de mémoire). Ce n'est pas un énorme succès public mais c'est suffisant pour débloquer des fonds, pour permettre aux producteurs de bosser sur un second film (qui en effet reste dans la même veine). En fait, ce n'était pas un succès bloquant. L-J Petit n'était pas quelqu'un qu'on attendait au tournant, contrairement à Zonca qui a cristallisé trop d'attentes. Je pense que c'est dur de se relever d'un premier film qui a trop de succès.

...

Quand vous commencez par un film comme *Les yeux bandés* (peut-être 11K entrées) ou *Belle épine* (22K entrées), si vous avez un producteur qui croit en vous et qui a envie de continuer avec vous, je pense que la voie est ouverte. Évidemment, c'est plus difficile pour avoir des financements mais vous pouvez poursuivre, d'autant plus si ce second script est très bon.

Justement, la fidélité à un producteur (ou une société de production) n'aide-t-elle pas les cinéastes à se pérenniser dans le milieu ?

C'est indispensable ! Si on prend le cas de Rebecca Zlotowski, elle a un producteur (Frédéric Jouve) qui croit en elle depuis le début. Ce n'est pas l'insuccès public de *Belle Epine* (les 22K entrées) qui l'a convaincu de l'inverse. Quand vous croyez en votre poulain, vous y allez. Le film n'a pas touché le grand public mais était réussi. Il continue à y croire, à se battre pour des financements et il fait *Grand Central* qui fait 400K entrées. Puis, il fait *Planetarium* qui est un échec relatif, malgré son énorme budget.

...

Pour Lilti, il change de producteur avec son deuxième film, *Hippocrate* (2014) et travaille avec 31 juin films (Emmanuel Barraud) et là c'est le jackpot. Le filon est trouvé et on passe le million d'entrées.

Depuis, c'est toujours Le Pacte qui sort les films de Thomas Lilti. De même qu'il y a parfois une fidélité réalisateur-producteur, y a-t-il aussi une fidélité de la part du distributeur.

Bien sûr. Écoutez, moi je suis un homme plutôt fidèle. Quand ça se passe bien avec quelqu'un il n'y a pas de raisons de ne pas recommencer, à moins que je n'adhère pas du tout au script. Il faut toujours être franc avec soi-même. On a eu quelques dissensions autour de Zlotowski avec Frédéric Jouve, mais par contre on fait les films de Thierry de Peretti ensemble. Quand je fais *Les Apaches*, je fais aussi *Une vie violente*. Les films sont formidables et les scripts étaient forts. Quand j'ai un script fort il n'y a pas de raison que je n'y aille pas.

Donc j'essaie, dans la mesure du possible, d'être fidèle. Et les réalisateurs et producteurs quand ils veulent dire leur mot, essaient (aussi dans la mesure du possible) d'être fidèle à leur distributeur.

Dans ces conditions, on peut me dire "Eric, je te fais lire ce script en premier. Et personne n'est dessus pour l'instant". Donc la fidélité chez un distributeur c'est important oui.

C'est une des raisons/conditions qui pourraient expliquer que des auteurs peuvent se pérenniser et dépasser le stade de premier film ?

Absolument. Si vous voulez, il faut cette configuration. Il faut qu'il y ait un producteur et un distributeur derrière.

...

Après, je n'ai pas fait le premier film de Céline Sciamma, je suis arrivé au deuxième.

Dans ce cas de figure, qu'est-ce qui vous pousse à prendre un second long ? Est-ce le succès du premier (public ou d'estime), ou d'autres raisons...?

Ecoutez, c'est d'abord le script qui me pousse à prendre le premier film ! Il ne faut pas prendre des films pour de mauvaises raisons. Si une sortie s'est bien passée mais qu'on ne croit pas au suivant il ne faut pas y aller.

Après, vous pouvez avoir confiance en un.e réalisateur.trice et vous dire "ce n'est pas tout à fait le script que je voulais lire mais je ne veux pas le/la perdre".

Vous semblez fidèle à une ligne éditoriale aussi peut-être, au sens large en tout cas. Vous sortez quand même beaucoup de premiers et seconds films.

Oui, tout à fait.

On a beaucoup de premiers films, vous avez raison. On a toujours entre 4 et 5 premiers films par an et entre 2 et 3 seconds films. Plus de la moitié de notre line up.

Pourquoi êtes-vous porté vers ces productions ?

Nous sommes un distributeur indépendant moyen. On n'a pas accès à d'énormes films d'auteurs très bien installés (à l'exception d'auteurs qui nous suivent comme Sciamma). On travaille aussi avec beaucoup de jeunes producteurs donc on a accès à beaucoup de premiers films. Comme d'autres distributeurs similaires. Dans notre profession de foi au DIRE on parle aussi beaucoup du travail de prospection et de soutien aux auteurs.

Et si on s'intéresse maintenant à ce qu'il se passe juste après le premier film. J'ai pu lire à plusieurs endroits que, statistiquement, le 2ème film semble plus difficile à faire que le 1er. Cela vous fait-il réagir ?

Je ne savais pas, je n'étais pas au courant de cette statistique. C'est très intéressant. Ça montre peut-être la grande fragilité du second film.

Pourquoi serait-il fragile ?

Quand vous avez un énorme succès vous vous retrouvez avec une pression énorme et c'est difficile de faire un second film réussi dans ces conditions. On vous attend au tournant...

Sinon, environ 60% des premiers films font moins de 20K entrées. En dans ce cas, il n'y a pas 100% des producteurs qui suivent leurs auteurs.

Mais les premiers films ne sont-ils pas plus aidés que les seconds ?

Vous avez l'avance sur recettes, mais il n'y a pas tellement d'autres subventions du CNC sur le premier film.

Après on bénéficie de l'aide au programme sur sept films qu'on choisit (sur les quinze que je sors chaque année) mais elle peut s'étendre à 2 premiers films d'avance sur recette également. Donc vous pouvez monter à 9 films.

Après je ne prendrais pas des films auxquels je ne crois pas juste pour avoir l'aide.

Et au niveau de la production l'avance sur recette aide les premiers films, mais ne les aides pas tous.

Mais j'ai toujours l'impression que quelque chose se joue au moment du 2ème film, qu'il est un peu charnière... Qu'à ce moment s'opère un tri entre des cinéastes qui vont durer et d'autres pour qui ce serait plus compliqué. Et peut-être que c'est lié au succès du premier film...

Pas vraiment. Certains cinéastes ont été confirmés avec leur 2ème film.

Mais finalement, pour schématiser, le fait que votre premier film ne marche pas est peut-être une bénédiction. Finalement est-ce que ça ne permettrait pas à des cinéastes forts, soutenus par des producteurs costauds de faire le second film dans de meilleures conditions ? Justement, le 1er film permet de se débarrasser de pas mal de trucs qu'ils avaient besoin de raconter...

Mais il me semble que le second film scelle quelque chose en termes de thèmes, de formes mais aussi en termes de production. Une fois ce cap passé, les auteurs sont

plus stables, pérennes. Ils font leurs films plus facilement et peuvent davantage rencontrer le succès. On peut penser à Céline Sciamma ou Mikhaël Hers.

Oui tout à fait. Mikhaël avait sans doute besoin de ces deux premiers films pour arriver à quelque chose comme une épure avec *Amanda* et voir ce qui peut toucher le public dans son cinéma. Ce n'est pas une démarche calculée, mais Mikhaël est parti vers une émotion qu'il n'y avait pas dans ses films précédents. Il y a des cinéastes qui ont besoin de temps pour se débarrasser des scories, pour maîtriser leurs obsessions...

...

Pour parler de Thomas Lilti, c'est étonnant. Il fait un premier film éloigné de lui et pour le second il traite d'un sujet qu'il connaît par cœur et ça cartonne.

...

Mais ce qui est intéressant c'est qu'on dirait que parfois, le 1er film est un geste parfait, un truc qui a "tout" et alors les auteurs ont du mal à remonter la pente. Ou alors, le 1er film est une sorte de brouillon/coup d'essai et ça permet aux cinéastes de se recentrer.

Mais la "réussite" ou l'échec d'un film sont des choses relatives. J'ai l'impression que malgré les entrées, *Belle Epine* a bien "marché" par exemple. Il a été à la semaine de la Critique, a eu une belle presse... Ça mettait les voyants au vert pour faire un 2ème film.

Totalement. Je ne sais pas à quel point ça a été facile ou non de monter le second film de Rebecca, mais les gens se disaient sûrement déjà "Elle ça va être quelqu'un demain".

Enfin je ne sais pas si le public se dit ça, mais je pense que les financiers se disent ça.

Mais l'idée d'attirer quelqu'un sur un nom, est-ce justement le rôle du distributeur ?

Évidemment, mais le public ne retient pas toujours les noms. C'est assez rare d'avoir des réalisateurs avec fan club. Chez Pyramide il n'y a que Sciamma...

L'idée de l'auteur comme label, vous n'y croyez pas trop ?

Non je n'y crois pas beaucoup. Mais il y a le label "public" et le label "profession". Pour la profession, ça compte davantage le nom. Rebecca Zlotowski en effet elle bénéficie peut-être d'un petit mythe auprès des journalistes cinéma ect...

...

Mais si vous voulez c'est très intéressant de revenir sur Céline.

Comme Zlotowski elle a bénéficié d'un accueil tout particulier du genre "Woh une grande cinéaste est née". Les gens se sont emparés du sujet qu'elle traite. Le film a plutôt bien marché (sans cartonner). Elle est attendue pour la suite, mais pas trop non plus. Et elle est restée avec la même productrice après.

J'aurais d'ailleurs tendance à dire que c'est un peu la balance idéale pour faire un 2ème film.

Pour son 2ème film, elle décide de prendre un an de l'écriture du scénario à la sortie salle. Elle choisit la légèreté en dispositif et en moyens financiers. On se dit alors "le premier film de cette cinéaste il est vachement bien même si il n'a pas cartonné. Mais je vais investir sur elle parce que ce n'est pas un gros risque."

Typiquement, si Céline était passée de *Naissance des pieuvres* à *Bande de filles*, je ne suis pas sûr que les choses se seraient passées aussi bien.

On se dit que cette cinéaste, au lieu de prendre tout l'argent qu'elle aurait pu avoir pour faire un gros truc, elle décide de faire un film formidable avec un tout petit budget. C'est un superbe travail de second film.

La productrice avait anticipé, Céline était d'accord pour se lancer ce petit défi. Le film a été en Panorama à Berlin. Il a eu une réputation de "bijou" de festival. On l'a sorti pour une somme correcte. Et succès public au bout du compte (300K entrées en commercial).

Et au sujet de Mikhaël Hers ?

C'est Pierre Guyard qui est venu me voir. Il m'a dit qu'il avait de grandes ambitions pour lui, qu'il voulait en faire un **auteur qui marche**. On a lu le script de *Ce sentiment...* Je l'ai beaucoup aimé. Et on s'est ainsi engagé.

Comment s'est passé le travail sur le 2ème film, sachant qu'il ne bénéficiait pas du même statut que Céline Sciamma ?

Dans les festivals, ça a été un flop total. On a été viré de tous les festivals et on s'est retrouvé à Rotterdam. C'est un film qui n'a pas pris. Il n'a pas très bien pris sur la presse et les exploitants. On a été "un peu soutenus". Mais rien à voir avec *Amanda*. On a fait, de mémoire, 40K entrées.

Qu'est-ce qui vous a poussé à faire le film suivant ? Le script ? La collaboration avec Mikhaël ou Pierre Guyard ?

Tout ça. On a beaucoup aimé le script d'*Amanda*. L'émotion était plus simple. On savait qu'il n'y aurait pas de pathos lourd non plus. L'accueil a été incroyable. Mais il n'a pas été à Cannes.

Mais quand on fait un cinéma subtil, on a tendance à penser que ce n'est «pas fort».

A propos des festivals justement, peuvent-ils jouer un rôle important dans la pérennisation de ces cinéastes ?

Pour les ventes internationales c'est indispensable.

Je ne vous dis pas que tout film lancé dans un grand festival marche. Mais si vous voulez le montrer à un maximum d'acheteurs du monde entier, c'est indispensable qu'il soit sélectionné dans un festival. D'où le fait qu'il était très difficile de vendre *Ce sentiment de l'été*.

Pour la France, vous avez un seul festival qui permet de prendre de l'avance, de travailler et d'avoir des retours, qui sert ou dessert un film : c'est Cannes.

Si vous voulez, la sélection de *Tomboy* en Panorama à Berlin n'a rien changé à la sortie du film. Les quelques journalistes français l'ayant vu là-bas ont fait un super papier 2 mois avant sa sortie.

Mais le fait que son premier film soit allé à *Un certain regard* l'a aidé pour la suite ?

Ça n'a rien à voir avec ça. Céline Sciamma était à *Un certain regard*, la presse s'est emparée du film, les gens se sont emparés du film. On a dit que c'était une grande cinéaste en devenir, on a dit que c'était un super film... Donc oui, là oui. Et après elle a eu le César du meilleur premier film. Donc là ça pose une cinéaste.

Vous savez, il faut que les comètes soient toutes alignées quand même.

Si vous ne remplissez pas toutes ces cases, ça peut devenir plus difficile quand même.

Est-ce qu'on sort des films dans les années 2010 comme dans les années 2000 ?

Évidemment que non. Le net a pris tellement d'importance. La communication virale, et Allociné aussi... Ça a tout changé. Je vous rappelle que le Pariscope a fait faillite...

Après la rotation dans les salles est plus rapide. On essaie de la contrer.

Maintenant on arrive dans une ère sans VPF mais les budget internet ont augmenté. Donc il n'y a pas eu beaucoup de changement.

Cette rotation importante pénalise-t-elle les films les plus fragiles ?

Oui. On a plus de mal à rester dans les salles plus longtemps. Je pense que le succès qu'on a eu sur un film comme *Y aura-t-il de la neige à Noël* il y a 20 ans, on ne l'aurait jamais eu aujourd'hui. Mais aujourd'hui il y a quand même des surprises.

Mais à mon niveau j'ai vraiment du mal à passer la barre des 500K entrées alors qu'il m'arrivait de passer la barre du million...

...

Après il n'y a pas de règles en la matière... Mais je pense que les films d'auteur, il leur faut encore plus de comètes alignées que les autres. Le soutien d'un festival par exemple - et je parle de Cannes - vous voyez. C'est clair que *Party Girl* sans Cannes - et c'est pas que la Caméra d'or, mais aussi l'engouement des exploitants... 2 sections cannoises se le disputent, il est à un certain regard, le film est montré aux journées AFCAE, c'est l'explosion.

Cannes est essentielle pour le succès d'énormément de films. Amusez-vous à imaginer le succès de *120 BPM* sans Cannes, ou *Les Misérables*... Ils n'auraient pas aussi bien marché en France et n'auraient pas été aussi bien vendus à l'internationale.

Pour moi exportateur, le rôle des grands festivals est primordial à tous les niveaux, mais pour moi distributeur français seul le rôle de Cannes est primordial.

Pour en revenir aux changements de ces 10 dernières années, il y a eu l'essor des plateformes et pour le coup je suis plus dubitatif quant à leur rôle dans le cinéma d'auteurs (émergents).

Je pense tout à fait comme vous. Le rôle des plateformes dans la prospection je n'y crois pas vraiment. Nous on va prospecter et eux vont piquer les cinéastes qu'ils veulent piquer.

Entretien – Hélène Auclaire, Semaine de la critique, Cannes (entretien réalisé par mail, mars 2021)

**Comment résumer La semaine de la critique et ses missions ?
Peuvent-elles être perçues comme une aide à la révélation mais aussi une aide au**

développement des cinéastes, dans un écosystème où il est forcément difficile de dépasser le cap du premier long métrage ?

La principale mission de la Semaine de la Critique est en effet de révéler de nouveaux cinéastes, de nouveaux regards, de nouvelles personnalités du cinéma, ainsi que de nouveaux territoires géographiques, avec pour spécificité la capacité des critiques de cinéma de déceler le talent chez un ou une cinéaste. Le regard critique comme levier pour valoriser un talent et de le promouvoir, un tremplin, c'est ce qui fait l'identité de la Semaine de la Critique.

Par ailleurs, avant les années 2000, à part quelques et souvent belles exceptions, la Semaine présentait une majorité de films plutôt occidentaux. Depuis les années 2000, et plus encore depuis 2012, la Semaine a œuvré à ouvrir une fenêtre sur le cinéma contemporain asiatique (Vietnam, Cambodge, Japon), de pays à très faibles capacités de production d'Amérique Latine (Costa Rica, Uruguay, Guatemala, Vénézuëla) et d'Afrique et du Moyen-Orient (Algérie, Maroc, Gaza). De fait, en faisant la lumière sur ces cinéastes et ces nouveaux territoires, elle a suscité une curiosité et un nouvel intérêt de la part de l'industrie, avec pour finalité que les professionnels suivent et que les échanges de coproductions internationaux s'élargissent d'autant plus, offrant une possibilité pour certains cinéastes de sortir de leur pays, être produits et émerger à l'international, et de continuer à réaliser des longs métrages.

J'ai pu lire qu'il y avait en France une corrélation entre l'importance de l'auteur (symboliquement et juridiquement), favorisant le grand nombre de nouveaux entrants et la difficulté de se pérenniser, de « construire une œuvre ». Qu'en pensez-vous ?

Ces 20 dernières années, les festivals, les plateformes de coproduction, et workshops de développement de films, se sont particulièrement concentrés sur le thème du développement du premier long métrage, pour aider notamment du passage du court au long, pour les cinéastes qui le souhaitaient. Cet argument du soutien à la création du premier long est presque devenu un argument marketing, sans que cela en retire une conviction et une sincérité dans leur soutien, mais cela permet aussi à ces structures de diffusion et / ou de développement de revendiquer la naissance et la paternité d'un cinéaste. Une manière donc de se valoriser elles-mêmes. On a toujours entendu de la part des cinéastes qu'il est bien plus difficile de produire et tourner un second long métrage : on n'est plus une découverte, les comptoirs financiers existent bien sûr, mais le projet de

second long se retrouve « mélangé » à tous les autres films, y-compris à des cinéastes confirmés, là où des comptoirs et plateformes de développement spécifiques au premier long métrage existent bel et bien. Par ailleurs, après un premier long métrage qui a « marché », le ou la cinéaste est attendu.e au tournant pour son second long. L'attente est là, et donc une pression supplémentaire pour le cinéaste, mais les aides se font plus rares et difficiles.

J'ai justement le sentiment que La Semaine fait exister les films mais aussi les auteurs et que cela peut les aider à se pérenniser. En ce sens, les séances spéciales de La Semaine ne sont-elles pas aussi là pour mettre en lumière des cinéastes qui cristallisent de plus en plus d'attentes ? (je pense à Yann Gonzalez, Justine Triet ou Thomas Lilti)

Tout à fait, la porte d'entrée d'une sélection à la Semaine, c'est, au-delà de la qualité du film en lui-même, le sentiment qu'on a un regard de cinéaste fort, et dans le meilleur des cas, nouveaux. Il nous est arrivé de sélectionner des films fragiles, bancaux, qui étaient magnifiques sur 40', plus difficiles sur le reste du film, mais dont on avait la conviction qu'ils révélaient de futurs grands cinéastes.

La Semaine de la Critique sélectionne des premiers longs métrages, qui sont de notre point de vue de réelles découvertes de cinéastes, et qui sont le plus souvent sélectionnés en compétition. Les séances spéciales viennent mettre en relief des cinéastes dont on a aimé les premières œuvres, qu'on les ait sélectionné ou pas, qui ont été repérés (typiquement, Nadav Lapid dont nous avons aimé Policeman, sélectionné à Locarno, et qui avec L'institutrice franchit un palier très fort pour son second long métrage). Notre vœu le plus cher est de mettre en lumière cette « progression » qui confirme un talent. Même chose pour Victoria de Justine Triet, sélectionnée avec La Bataille de Solferino à l'ACID, et pour d'autres que vous avez cités.

L'aide du festival peut-elle suffire ? (je pense à *Belle Epine*, qui de l'aveu de son distributeur n'a pas fait tant d'entrées en salles, mais dont le succès d'estime après son passage à la Semaine a sans doute permis à Rébecca Zlotowski de faire son second film). J'imagine qu'il y a souvent d'autres facteurs externes nécessaires au développement des nouveaux auteurs ?

Clairement, un ou une cinéaste passée par Cannes, est repérée par l'entièreté de l'industrie, est pris au sérieux, crée du désir, suscite la curiosité de l'industrie et de la presse, même s'il ou elle n'a pas rencontré le public en salles. La sélection cannoise ne garantit pas le succès en salles. Mais le fait d'être portés par des critiques, qui les ont sélectionnés, puis qui donneront a priori une belle couverture presse au moment du festival, puis au moment de la sortie salles, vient indéniablement servir le futur du cinéaste.

La Semaine va jusqu'au 2^{ème} film : est-ce une façon de dire que le 2^{ème} film est aussi risqué que le 1^{er}, que les nouveaux talents peuvent avoir besoin d'être soutenus jusqu'à ce film-charnière ?

Tout à fait, c'est une manière de dire que l'on soutient les cinéastes dans un moment qui est tout aussi difficile, voire plus, on l'a vu, que le passage du court au long métrage, celui du premier au second film, de mettre en valeur, non plus la révélation, mais la confirmation d'un cinéaste, qui on l'espère grimpera ensuite les marches de l'officiel avec son 3ème ou 4ème long. Au-delà de ce soutien, c'est aussi une manière pour la Semaine de se permettre une sélection avec des films plus forts ou plus événementiels en termes de programmation que sont les seconds longs métrages que nous sélectionnons.

A quel point la sélection à la Semaine de la Critique peut-elle aider dans l'industrie ? (trouver un distributeur, un vendeur international...).

La plus-value que représente Cannes pour un film est énorme. Les vendeurs, pour exister eux-mêmes, ont besoin d'avoir des films sélectionnés à Cannes, d'où un intérêt très fort de leur part le jour où les sélections sont annoncées. Sans vendeur, un film sélectionné à la Semaine ne pourra pas réellement exister à Cannes, en termes de marché et en terme de presse. Lorsque nous sélectionnons un film qui n'a pas de vendeur, nous faisons appel à notre réseau pour aider la production du film à signer un contrat avec un vendeur avant Cannes, de sorte que le film existe. Même chose pour la presse : sans vendeur inter, sans distributeur FR, pas de presse inter ni française. Le film livré à lui-même ne pourra pas survivre à la concurrence extrêmement agressive du contexte cannois. Pour nous, avant même que le festival débute, c'est une mission que de s'assurer qu'il sera bien accompagné, au moins par un vendeur. La distribution FR, et dans d'autres territoires

bien sûr, peut se faire pendant le festival. Au-delà de Cannes, le fait qu'un film ait été sélectionné à la Semaine aide à sa sélection dans d'autres festivals internationaux. La Semaine accueille à Cannes, et travaille à faciliter les accès aux films, pour les buyers internationaux, les journalistes, mais aussi pour des programmeurs de festivals. C'est cela que la Semaine offre à ces films, son rôle de prescriptrice : un écho mondial auprès de ces professionnels, qui vont à leur tour travailler sur le film, le promouvoir, le sélectionner, le diffuser dans le monde entier. C'est le point de départ d'une carrière internationale.

En 2020, le festival n'a pas pu se tenir physiquement et des « labels Cannes » ont été attribués à certains films. Il me semble que certains films ont refusé le label, préférant concourir l'année suivante. Cette expérience inédite témoigne-t-elle de la nécessité du festival pour les nouveaux cinéastes aujourd'hui encore ? Ou peut-on imaginer une reconfiguration des processus de découverte des nouveaux auteurs (grâce aux marchés en ligne, aux séances virtuelles...) ?

Le label de la Semaine de la Critique offre une valeur ajoutée aux films. Au-delà de notre label, nous avons offert aux films labellisés (nous n'en avons choisi volontairement que 5, qui en avaient réellement besoin, et dont on savait que cela ne porterait pas préjudice à leur carrière à l'inter – certains festivals refusaient de sélectionner des films portant ce fameux label cannois- et que nous avons portés et promus au travers de projections en France (Angoulême, Cinémathèque Française, Festival de Morelia au Mexique). A situation exceptionnelle, mesure exceptionnelle, c'était une opération unique qui n'est pas appelée à être renouvelée.

Effectivement, d'autres films, qui avaient sans doute moins besoin d'être lancés en salles et sur les marchés dans l'année que les autres, ont préféré attendre un an, déjà pour finaliser leur postproduction de manière plus confortable et étalée dans le temps, et parce qu'ils souhaitent être projetés en salle, ce que promet le festival de Cannes, et bénéficier du moment « cannois » avec toute l'émulation et l'excitation assez uniques qu'il crée. Mieux exister donc en misant sur ce contexte prestigieux, et qui sera cette année d'autant plus attendu et créera encore plus l'événement. Le « en ligne » est une révolution dans l'industrie. Certains festivals, qui n'avaient pas le choix que de tenir une édition, sont passés entièrement en ligne, ils sont nombreux. D'autres comme Berlin, choisissent des formules hybrides (marché du film en ligne, projections physiques pour le public prévues plusieurs mois après). Aujourd'hui, le Marché du film de Cannes a annoncé une formule

en ligne en mai et sera également présent, en physique et en ligne, sur le temps du festival en juillet, pour pouvoir atteindre les professionnels qui ne pourront se rendre physiquement à Cannes. Désormais, cette formule digitale semble incontournable pour compléter l'événement physique, quoiqu'il arrive. La nécessité des festivals s'est bien sûr vérifiée à l'épreuve du covid, le Festival de Cannes d'autant plus, mais la nécessité du en ligne en complément s'est également imposée. Il y aurait beaucoup à dire sur le sujet.

La Semaine de la critique dépend du syndicat de la critique. Quel regard portez-vous sur le rôle de la critique aujourd'hui en France ? Est-elle complémentaire aux festivals dans le développement des auteurs ?

L'état de la critique aujourd'hui doit se rapprocher bien sûr de celui de la presse en général, qui elle aussi, a dû faire face à de nouvelles formes d'édition, de diffusion, avec la digitalisation des outils et de nouvelles manières pour le lecteur de s'informer. Avec l'avènement des plateformes, et la multiplicité de l'offre des contenus (films, séries etc...), elle me paraît d'autant plus essentielle pour guider le spectateur dans cette offre pléthorique, être prescriptrice là encore de nouvelles tendances, d'auteurs à découvrir etc...

Elle va toujours de pair avec le travail des festivals dans la mise en valeur (ou pas !) des auteurs. J'ai un peu répondu plus haut.

Pauline Ginot, déléguée général adjointe, L'ACID (entretien réalisé par téléphone, avril 2021)

On parlait de la professionnalisation du court métrage. Le passage du court au long a été maintes fois étudié. C'est moins le cas du passage au deuxième film. Qu'en pensez-vous ?

En termes de production c'est plus facile de faire un 1er film qu'un 2nd. C'est notamment dû à des choses structurelles : notamment l'avance sur recettes. Au 2ème collège, ton deuxième film se retrouve confronté à Lucas Belvaux ou à Guédiguian... D'où la nécessité d'avoir un

2ème collègue qui ferait par exemple 2ème-3ème-4ème film et un autre collègue qui irait au-delà.

Comme l'Acid soutient beaucoup de 1ers et 2nds films je n'ai pas pu m'empêcher de faire un lien. Est-ce une question à laquelle l'ACID reste sensible, vigilante ?

Évidemment que c'est une question à laquelle l'Acid est très vigilante. Ça se traduit par le fait qu'à Cannes on a une attention particulière à ces premières œuvres, y compris dans notre système de dotation. Sur les premiers films il y a une bonification. On est très identifié à ce niveau-là. Les films viennent assez facilement à nous car c'est un endroit d'accueil des films plus fragiles.

Après il y a une logique : il y a très peu de 1ers films de marché. Et même quand un auteur finit par devenir un auteur de marché (comme Justine Triet)

Pouvez-vous en dire plus sur le parcours de Justine Triet ?

Elle a commencé dans une économie un peu à la marge sur laquelle l'Acid lui a permis de rentrer dans le marché.

Donc la raison d'être de l'Acid : c'est un endroit qui permet à des films a priori exclus du marché, de les y ramener. C'est une façon de dire que ces films ont leur place en salle, une raison d'exister... Donc forcément on a une attention aux 1ers et 2nds films qui sont beaucoup plus fragiles face aux logiques de marché.

Pour nous quand Justine Triet fait son 1er long métrage qui est à l'Acid, que son 2nd est à la Semaine et que le 3ème est à l'officielle, on se dit que c'est ce que devrait être le parcours d'un auteur, de façon vertueuse.

Le problème c'est qu'on n'a pas assez de parcours qui ressemblent à celui-là, mais c'est pour nous notre raison d'être. Y compris parce qu'une fois que Justine est identifiée, reconnue, elle n'a plus vocation à être à l'Acid. Il faut que ça parte ailleurs !

...

Là où je pense que l'Acid a un impact un peu différent de la Semaine ou de la Quinzaine, c'est qu'on est une association qui travaille à l'année et non un festival en one shot.

On travaille l'identification des films par le public. C'est la bataille absolue. C'est pour ça qu'on travaille en renfort auprès des exploitants et du public mais qu'on travaille aussi ces Labels Acid pour valoriser ces films.

Évidemment il y a la question des entrées brutes mais quand on parle du parcours d'un auteur, ce qui se joue à l'endroit de la salle est beaucoup plus important que le nombre d'entrée

qu'il va faire. C'est l'identification par la presse, par les pros, c'est tout ça qui se joue. Et c'est inégalé. Pour le moment aucune autre diffusion ne permet de valoriser à ce point-là.

Par exemple, les premiers films sont souvent peu pré-financés par des diffuseurs TV, comme *Vif Argent*. Le film est acheté par Le Losange, ça marche à Cannes, la presse suit et remporte le prix Deluc (?)... Donc c'est comme ça qu'OCS achète le film. Même en termes de logique économique, ce qui se joue au niveau de la salle, c'est ça. Et derrière, il pourra avoir un pré-achat d'OCS ou de Canal+ sur son 2nd film.

Ce qui se joue au niveau de la salle permet de compenser des choses qui n'ont pas eu lieu en amont, notamment dans le montage financier du film.

...

Et de notre côté, tout ce qu'on peut pérenniser par des choses règlementaires et structurelles de façon que ces films intègrent notre écosystème c'est une victoire. C'est une victoire quand on sort ces films et ces gens de la marge et de la précarité.

Ainsi vous cherchez à limiter les effets du marché ?

Au niveau de la diffusion, dès que le marché se corse, la diversité le paie, et donc l'émergence le paie, et donc l'émergence à la marge est la première à le payer.

...

Et ce qui est intéressant dans ta question c'est que ce qui se joue sur tes films est un prisme qui permet d'analyser quelque chose qui est plus massif. Et le plus massif a un impact direct. Y compris parce que le nombre de séances en France est limité.

Il y a à la fois la question de l'exposition en salle et la question de l'identification des films. C'est vrai que le passage au numérique a tout brutalisé : numériquement pour l'identification des films et la fin de la copie 35mm qui régulait quand même certaines choses. Sachant qu'on est en période de crise et à la fin des VPF. Et malgré tout ça évitait des plans de sortie trop massifs.

Vous évoquiez déjà ces questions dans la table ronde « Qu'est-ce qu'un film qui marche ? » à Belfort.

Le titre complet de la table ronde est important : "Qu'est-ce qu'un film qui marche ? Qu'est-ce qu'un film qui compte ?"

Finalement la question c'est la possibilité d'exister sur le marché. Là-dessus il y a quelque chose qui ne va pas. Plus tu sors gros, plus tu existes.

...

Dans la question d'exister dans la durée, le problème est finalement que certains films prennent trop de place. Et si certains films prenaient moins de place, on pourrait travailler différemment avec des multiprogrammations... En fait je pense qu'il faut revenir au programme au mois pour le dire simplement. Les meilleurs exploitants de France c'est eux. Le film est exposé dans la durée. C'est avec ce genre de pratiques qu'on aura un écosystème plus vertueux. Un film n'est pas un produit périssable.

...

En ce sens, vous aviez fait un rapport à partir de l'observatoire de la diffusion du CNC. Comment le reliez-vous au problème de la pérennisation ?

Les films qui font moins de 10K entrées représentent environ 40% des films. Ce n'est pas rien. Parmi eux, beaucoup de premiers et deuxièmes films qui font autour de 6K entrées, puis 20K entrées, puis passent à 40K entrées dans une autre économie. C'est intéressant de voir ce qu'il se passe à cet endroit-là. Et ces films, ils font 10% de leurs entrées au-delà du 3ème mois. Et à l'échelle de l'économie d'un film, c'est beaucoup. Et d'un point de vue macro c'est rien, mais en même temps si on raisonne en terme d'émergence et d'importance pour la filière d'avoir beaucoup d'émergents il faut qu'on continue de permettre à ces films de faire 10% de leurs entrées en 3ème mois. Sinon on va les rabaisser encore plus et ils vont finir par disparaître. Or c'est 42% des films et parmi eux tu as les futurs Triet, Belvaux, Guédiguian... D'où l'importance de se soucier de l'avenir économique de ces films-là.

Il y a une vraie réflexion à avoir sur comment on ralentit le temps, y compris en les exposant moins massivement en début.

L'idée qu'une association de cinéastes prenne en charge les questions de diffusion, est-ce une solution en soi ?

Ce sont des auteurs qui pensent que la question de la diffusion est la clé, notamment pour obtenir une création libre et indépendante.

La clé est de réguler et de travailler sur la diffusion.

Je crois que l'une de vos batailles concerne la rémunération des cinéastes en tournée d'ailleurs ?

Si on le défend autant c'est parce que quand un cinéaste passe six mois à accompagner son film, il ne peut pas faire autre chose à côté. C'est une période où il ne gagne pas forcément d'argent. Or, les cinéastes aussi ont des loyers à payer.

Et si on veut un vrai renouvellement des talents et pas un entre-soi de gens issus de certaines classes sociales, il faut sécuriser les artistes. Sinon on est que dans un entre-sois social.

Mariana Otero par exemple, elle a passé 6 mois en tournée, juste pour son film sur Nuit Debout. Donc ça c'est pragmatique.

Il y a aussi une intention un peu plus idéologique derrière cette idée : quand un cinéaste est en salle avec les publics, qu'il parle de son film ou non, il fait un travail d'éducation à l'image. Et aucune salle ne demanderait à un universitaire d'intervenir gratuitement pendant 1h.

L'ACID a toujours fait une corrélation entre la construction des œuvres de cinéaste et les salles indépendantes. Mais peut-on imaginer développer les auteurs ailleurs ?

Je pense qu'il y a une question qu'on n'a toujours pas résolu en France : comment on fait exister un film sur les plateformes. Je ne vois pas comment ils peuvent faire exister le 1er film de Clément Schneider ou de n'importe quel autre auteur. Sur la question de l'émergence, pour moi les plateformes ne sont pas une réponse.

Tënk dans un tout autre modèle, ils font un travail d'identification des auteurs. Mais Netflix n'a pas vocation à le faire. Pour 1 coup de buzz il y aura 390 films tombés pour la France.

Mais peut-on imaginer qu'une plateforme comme Tënk puisse participer à l'émergence et à la pérennisation de nouveaux cinéastes ?

Ils le font un peu, mais c'est microscopique. Le modèle de Tënk est plus intéressant que celui de Netflix sur l'émergence. Après je ne sais pas si ça marche. En terme de visionnement ils cartonnent beaucoup plus quand ils ont un Claire Simon qu'avec un 1er film d'un inconnu. Et Claire Simon, pourquoi elle est identifiée ? Parce qu'elle a un long parcours en salle.

Pour moi il n'y a finalement pas de modèles alternatifs, mais des modèles complémentaires. Toutes les pratiques en ligne sont complémentaires. La TV n'a pas tué le cinéma.

Par contre, il faut permettre à la salle de garder sa force économique. Parce que si économiquement on les affaiblit on n'aura pas réglé la question de bien les faire exister hors de la salle. Et on ne permettra plus à la salle de faire exister des œuvres de la diversité. Il y a une logique dans notre écosystème qui boucle la boucle quoi.

Ce n'est pas une alternative, mais je me demande si cette sacralisation du format long métrage ne dessert pas la pérennisation des œuvres aussi.

Je pense que plus il y aura une diversité notamment des formats, mais aussi de la durée des films en salle, plus il y aura de diversité. Plus on ouvre le champ des possibilités, plus on crée un cercle vertueux. Le court métrage a un grand rôle à jouer là-dedans. Y a un vrai enjeu sur les films adultes.

Entretien avec Thomas Ordonneau, Shellac (réalisé par Zoom, mars 2021)

Mon axe principal est le suivant : comment ces 10 dernières années, une nouvelle génération d'"auteurs" a pu émerger et se pérenniser au-delà d'un film, dans un contexte en mutations où forcément, il est plus difficile de faire un 2ème film. Je pense à des cinéastes comme Justine Triet, Damien Manivel...

Concernant Damien Manivel ça m'intéresse de savoir comment il a pu se développer sur 10 ans, en sortant 4 longs métrages.

Vous avez cité des cas très différents.

Ce qui distingue Damien Manivel des autres, c'est qu'il n'a pas du tout l'ambition de rejoindre l'industrie du cinéma. J'ai co-développé, j'ai été producteur associé, j'ai mis en place un fonds de roulement assez vertueux entre les recettes générées par l'exploitation, leur réinjection dans le film d'après etc... Il a été suivi en financement, mais il travaille aussi sur des budgets extrêmement limités.

Et il a déjà une valeur patrimoniale de son travail qui justifie sa démarche. Quand on travaille sur des budgets à 150K-200K€, il est obligé de travailler à côté. Il y a ce gap économique par rapport aux autres. C'est un choix qu'il fait, une concession.

Après comment ça existe ? Assez difficilement.

Ça existe dans le sens où on a encore un réseau de festivals, de critiques suffisamment dense pour soutenir et aider ce cinéma "recherche et découverte". Après le réseau de salles en France et à l'étranger et les possibilités de diffusion se réduisent énormément.

...

Ce que fait Damien est assez dangereux et radical. Je l'enjoins, comme il a du talent, à monter sur des budgets plus importants et à jouer un petit peu le jeu du marché. Mais le danger est que la confidentialité le gagne. On sait très bien comment ça se passe : on est dans un marché qui accepte la confidentialité mais qui a envie que quelque chose vienne valider la confiance qui a été donnée à l'artiste ou à l'œuvre. Et généralement cette validation c'est la rencontre avec le public.

On peut aimer quelqu'un sur ces premières œuvres, mais s'il ne fait pas la preuve qu'on ne s'est pas trompé, on n'est pas rassuré et on lâche. Il y a un petit phénomène comme ça auquel Damien doit faire attention.

...

Mais sinon son système est artisanal, basé sur l'autofinancement. Il peut fabriquer rapidement, récupérer des financements en cours de route pour se rémunérer, et ce en collaboration avec un distributeur qui fait tourner l'argent : on met tout de suite un MG et un couloir sur les recettes qui permet qu'il y a toujours quelque chose qui rentre.

L'idée c'est de mettre en place une structure de travail et une sorte d'accès permanent au marché qui fait qu'il y a des entrées qui peuvent nourrir la suite. Mais tout ça sur une petite échelle.

Cela dit, c'est un modèle qui existe sur de plus grosses échelles. L'idée est d'avoir des sommes de départ et une rotation d'argent qui permet de continuer et de rajouter les financements qui viennent en cours de route.

Vous parlez des recherches de financements pour Damien Manivel, mais est-ce que la notoriété qu'il a pu se construire avec ses cours et ses premiers films l'aide à faire financer ses nouveaux films ?

Oui parce qu'il y a vraiment un talent identifié. Mais c'est limité.

Après, il se trouve qu'au Marché des Arcs, pour son nouveau film, il a eu le prix Eurimage de 50K€.

Ensuite il peut espérer quoi ? Une avance sur recettes après réalisation ? Le problème c'est que l'avance suit de moins en moins ce type de projet. Il peut espérer une aide à la post-production de la région ile de France... ça ne va pas beaucoup plus loin.

...

Mais en termes de diffusion, vu qu'on est sur des plans de sortie restreints, est-ce qu'il y a des relais nécessaires avec lesquels vous travaillez (festivals, certaines salles...) ? Comment vous le faites exister ?

Avec les festivals, c'est sûr.

On a encore un réseau de festivals assez militant, engagé, "pro-cinéma". Après les salles, moins. Sur ce genre de films, elles peuvent avoir la dent très dure. Elles savent que de toute manière il n'y a pas d'enjeu économique.

Un film comme *Les enfants d'Isadora*, on rencontre un obstacle : celui du "j'aime/j'aime pas". Et au-delà, comme il n'y a pas d'enjeu économique, ils vont préférer prendre un "j'aime pas" qui pourra être plus facile pour le public.

Après il y a toujours quelques salles amies, mais c'est marginal. Globalement, le système est très nivelé, il se standardise.

Vous parliez de concentration et de rotation... Il y a de moins en moins de place pour la prise de risque du programmeur.

Mais alors je me demande si ce qui a permis aux films de Damien Manivel d'exister ce sont les festivals, mais aussi le relai critique ?

Bien sûr. Tout ce travail de développement a été nécessaire. Il a été très fort parce qu'il a eu une récurrence : le 1er film est à Locarno, le 2ème à l'Acid, le 3ème à Venise, le 4ème à Locarno avec un grand prix de la mise en scène à côté de Pedro Costa. Mais après, c'est une certaine cinéphilie qui a du mal à aller sur le marché.

C'est vraiment un enjeu de rejoindre le centre à un moment. Cette marge est une belle marge mais on se sent un petit peu exclus, contenus dans un espace qui n'est pas aussi large que ces films devraient avoir; Je suis un peu dans ce dilemme-là par rapport au travail de développement.

Oui on fait un travail de développement, oui il y a une notoriété relative, il y a une petite visibilité, mais on n'a pas vraiment conçu d'audience. Entre le 1er et le dernier film, on stagne. La base d'audience est à 4-5000 personnes.

Oui c'est ça, sa pérennité s'explique alors à la fois par le système artisanal qu'il a mis en place et cette petite audience cinéphile.

Oui c'est d'un côté la légèreté du dispositif et de l'autre côté un réseau très cinéphile qui accueille son talent et sa précision. Mais une base d'audience qu'il faudrait élargir.

Pour un cinéaste de ce talent-là, il faudrait que sa base d'audience soit plutôt de 20 000 personnes.

Mais sinon, d'autres auteurs ont pu apparaître ces 10 dernières années. Les Cahiers ou d'autres journaux ont pu en faire des portraits en évoquant une "Nouvelle nouvelle vague" : je pense à Peretjatko ou Triet notamment. Je me suis demandé si

pour ces auteurs qui ont rejoint "le centre", il y a eu un contexte favorable à leur développement.

Oui on peut comparer les parcours de Justine Triet et d'Antonin Peretjatko (qui n'ont rien à voir avec celui de Damien).

D'un côté on a les cinéastes qui ont un dispositif esthétique et économique, comme une "petite entreprise".

De l'autre il y a les auteurs comme Triet ou Peretjatko qui eux, essaient vraiment de pénétrer le marché **par l'entrée « protoypale »** : on va faire un premier film qui échappe à toutes les règles, qui est un vrai prototype qu'on ne peut pas refaire. Ça se fait avec peu d'argent mais beaucoup d'inventivité et ça permet de prendre pied dans le marché. Mais une fois qu'ils ont pris pied dans le marché, ils élargissent leur dispositif.

Ils font des films avec un budget plus important, un casting plus reconnu et là ils prennent place dans le marché.

Tout l'enjeu c'est : comment l'auteur tient ses promesses par rapport à la fraîcheur, par rapport à la spontanéité qu'il y avait dans le 1er film.

Ils font généralement des compromis permettant le financement ou le positionnement du film. Mais quoiqu'il en soit, que ce soit inconscient ou non, ce sont des parcours qu'on retrouve souvent. 1-2 courts, un moyen, et un long qui s'enchaînent très vite et qui font monter la notoriété de la personne. Et grâce à ça tout à coup ils arrivent à créer une base d'audience qui permet de revenir et éventuellement de basculer complètement. Et Justine comme Antonin, c'est ce qu'ils ont fait. Il y a Sophie Letourneur aussi.

Mais cette base d'audience se cristallisant au moment du 1er long, c'est permis parce que les films sont très singuliers ? C'est en raison de ces prototypes ? Ou c'est aussi grâce aux festivals, à la presse qui s'en empare ?

Vous avez raison. Il y a toujours ce réseau cinéphile. Mais ce qui compte c'est qu'ils arrivent à dépasser ce réseau. Leurs films sont la promesse d'un cinéma à venir.

Le 1er film de Justine, de Sophie ou d'Antonin sont nés de renoncements, de concessions en termes de budget. D'où leur aspect anguleux, prototypes. Mais au suivant, ils souhaitent ne plus renoncer. Leurs premiers films sont les pilotes d'un cinéma à venir.

On peut parler de "pénétration du marché grâce à un pilote".

Alors que Damien est dans le prototype perpétuel.

Alors, pourquoi et comment mettre des 1ers prototypes sur le marché ?

...

Nous avons cette volonté politique d'être à l'endroit du développement, du premier film. Ça s'ajoute au travail des festivals et de la presse qui prennent le relais.

D'un côté il y a un historique et un savoir-faire et de l'autre il y a des acteurs du marché qui sont encore là pour favoriser l'apparition de nouveaux talents.

Comment imaginez-vous les choses dans un futur proche ? Faut-il espérer voir les plateformes jouer un rôle dans l'émergence de ces nouveaux cinéastes ?

Aujourd'hui encore il n'y a pas mieux que la salle pour développer un auteur. C'est là qu'il y a une concentration des regards. Sur le web, la recommandation est moins forte.

Après on peut imaginer que des plateformes sachant faire ce travail émergent. Il faudrait des plateformes qui aient le même rapport qu'une salle à l'audience.

Malheureusement, il faut peut-être souhaiter que ça se développe en l'état de l'exploitation et du marché. Il va y avoir tellement de films qui ne pourront pas accéder aux salles. Il faut réorganiser la répartition de ces films.

Il faut apprendre à travailler sans se faire dépasser. Certains distributeurs-producteurs-réalisateurs vont maintenir un lien avec leurs spectateurs. Ce sera peut-être moindre mais plus qualitatif.

Il faudrait alors sortir de cette temporalité par des tiers-lieux ou des plateformes VOD alternatives ? A long terme ça pourrait être vertueux ?

Ça permettrait que tous les films ne rentrent pas dans le même schéma.

Sur la plateforme VOD Shellac, vous pourriez imaginer mettre en ligne des premiers et deuxièmes films sans les exploiter tout de suite en salle ?

Oui bien sûr. On vient de sortir *L'île aux oiseaux*. Mais il est prévu qu'une exploitation du film en salle continue. Mais au départ on n'avait pas prévu de le sortir en salle pour produire un échec et qu'il disparaisse au bout de 10 jours. Il fallait inventer la temporalité.

Si sur 2-3 ans on peut faire une quinzaine de belles projections, une belle édition, 2-3 passages sur notre plateforme, un travail de presse... Je pense qu'on va inscrire notre film sur une audience de 5-10K cinéphiles assidus. Mais économiquement ça aura été valable et la temporalité aura été valorisante pour le film.

Entretien avec Frédéric Jouve, Les films Velvet (réalisé par Zoom, mars 2021)

J'ai l'impression qu'il existe une "mythologie de l'auteur" en France, que tout le monde veut faire naître les nouveaux cinéastes et que cela permet d'expliquer que le système est très favorable aux premiers films.

Cela recoupe beaucoup de questions qui se posent dans l'audiovisuel en général. Il y a beaucoup de gens qui viennent de la fiction TV comme les créateurs du *Bureau des légendes* ou de *Baron noir* et qui sont très vindicatifs sur cette notion d'auteur.

...

Évidemment, cet héritage de l'auteurisme français vient de la nouvelle vague. Moi, ce que je ressens c'est qu'à un moment donné, des jeunes gens veulent se saisir de l'outil cinéma, dans un système où traditionnellement pour réaliser il faut avoir été assistant etc...

Or en France on a un système qui défend vraiment le droit d'auteur. Contrairement au système anglo-saxon, il a le final Cut sur ses œuvres. Et j'ai le sentiment que ces deux choses s'additionnent : le désir de jeunes auteurs de faire partie de la machine au plus vite et la nécessité d'écrire son scénario pour avoir tous les droits.

Ils s'imposent un peu. On a un peu un héritage - celui de la toute-puissance de l'auteur - qui est en train de changer en ce moment.

Pour moi ça change parce que ce n'est plus l'époque et parce que la concurrence est rude avec les pays étrangers. Ça change aussi avec l'émergence des plateformes. Beaucoup de cinéastes ont envie de fabriquer des choses qui vont être vues par le monde entier de manière immédiate. Ils se plient aux règles anglo-saxonnes. Car les plateformes n'ont pas cette mythologie de l'auteur.

Elles vont chercher des signatures visuelles, esthétiques...qui ne sont pas que des auteurs.

...

Mais tout ça me fait penser à *Kaamelot* : il y a un tour de force. La 1ère saison est bricolée. Il impose quelque chose et il prend le pouvoir. Parce qu'il en est l'auteur il transforme la série dans la narration et le format... On passe des plans fixes aux mouvement de caméra. Grâce à cette question de droit d'auteur il a vraiment pris le pouvoir. Ce n'est pas uniquement grâce aux succès d'audience.

On est dans un système juridique qui fait qu'il a le droit de le faire.

Qu'est-ce qui selon vous facilite le passage du 1er au 2ème film ?

Sur cette question du premier et second film, vous l'avez bien cerné. Quand on sort un film en salle, il y a trois facteurs qui font sa réussite : le succès public, le succès critique et le succès en festival. Un film qui n'a aucun des 3 passe inaperçu. Un film qui a les 3 est un succès total. Ensuite il faut agréger comme on peut un maximum de paramètres.

Un film comme *Belle Epine* avait des sélections prestigieuses : La semaine de la critique, Toronto... Il a eu des prix : prix du syndicat de la critique française, Prix Louis Delluc. Cannes a été un tremplin.

Il ne fait malheureusement pas d'entrées. Mais comme il a le succès critique et celui des festivals, ça permet de monter un second film beaucoup plus facilement. Et ça permet de monter financièrement un film beaucoup plus ambitieux.

On peut dire aux financiers : On a réussi la 1ère étape critique et celle des festivals. Maintenant on va faire un film avec un sujet et un casting plus large et on va essayer de faire des entrées. C'est comme ça qu'on présente la chose.

On a le thème des travailleurs dans les centrales nucléaires. On a un casting qui est un peu plus large. Et ça permet de chercher plus d'argent.

Quand on est producteur on anticipe la question de la sortie.

...

En ce qui concerne le passage du court au long, il y a un système d'aide français qui est très favorable au 1er film (Avance sur recettes : soit un système étatique qui est une avance spéciales pour ces premiers longs). Moi je trouve que c'est trop d'ailleurs. Il y a eu une époque où le premier collège incluait les seconds films. Moi je trouvais ce système plus malin et ça rejoint ce qu'on disait tout à l'heure : les premiers et deuxièmes films sont les plus durs à faire. C'était bien de protéger les premiers ET les deuxièmes.

L'aide du premier collège est répercuté sur l'aide à la distribution. Et dans toutes les commissions (régionales, Arte) on est très fléchés sur les premiers longs. Et même dans les Festivals : à Cannes il y a la Caméra d'or, la Semaine de la critique... Il y a de la place pour faire des premiers longs.

Contrairement à un système anglo-saxon où les premiers longs sont faits par des gens très connus (scénaristes, premiers assistants...) ou alors par des jeunes qui bricolent vraiment dans leur coin.

Après sur la question du passage du 1er au 2nd, je crois intimement qu'il faut "réussir" le 1er, c'est-à-dire avoir l'un des 3 paramètres dont on parlait. Si on rate les 3 c'est plus compliqué.

Mais alors, avec simplement le succès d'estime, est-il possible de réussir le passage au 2ème film ?

Je pense à un exemple marrant justement : *Deux*, de Filippo Meneghetti.

Il n'a pas fait de grand festival. Il sort et fait 49K entrées. Les critiques étaient bonnes mais ça n'a pas fait la couv' du monde ou Libé. Mais 10 mois après il est candidat aux Oscars et Golden Globes. Le réalisateur réussira à monter son 2ème film.

Donc finalement, il a été re-pêché in extremis parce qu'il y a peu de film cette année-là.

...

Après, la pérennisation dépend de l'endroit où on veut se placer. Si on pense à Damien Manivel, il est dans une économie très légère. Il n'a pas besoin de beaucoup d'argent. Il peut bricoler "facilement" ses films. Tant qu'il reste dans sa zone modeste en termes de budget, et qu'il est soutenu par certains médias, ça va. Mais sans soutien de la presse ça pourrait devenir plus compliqué pour lui.

C'est sûr. Mais aussi il a un distributeur qui l'aime beaucoup et qui le suit.

...

Mais comment faire avec Rébecca Zlotowski, comment la situez-vous ?

Rebecca fait partie de ces fameux "films du milieu", quoique cela veuille dire. Elle est dans "le milieu" parce qu'elle est un auteur qui veut parler à un grand public.

On a tous envie de faire des films signés et élégants mais que les gens ont envie d'aller voir.

...

Pouvez-vous me parler de votre travail avec Thierry de Peretti ? C'est aussi une relation au long cours ?

C'est vraiment une envie. Je n'avais pas le temps de faire le 1er. En le voyant j'ai trouvé ça super donc je me suis tout de suite engagé sur le 2nd.

Donc au-delà de l'accueil réservé aux *Apaches* c'est vraiment une envie. Après, c'est sûr : le succès des *Apaches* nous permet d'aller sur *Une vie violente*.

...

Le troisième film aura un sujet plus large encore et un plus gros casting.

Et pour cette histoire de relation au long cours : oui mon métier c'est trouver les clés pour installer un auteur de façon pérenne. Qu'il puisse faire des films vus, qu'il y ait un public.

Ça me fait penser à Frédéric Niedermayer qui fait les films d'Emmanuel Mouret qui a 13 nominations cette année aux Césars. Ils ont fait au moins 10 films ensemble. C'est un style de cinéma, il a mis un certain temps à l'imposer. Il a fait beaucoup d'entrées avec *Mille de*

Joncquières. Il a réussi dans le temps à installer un auteur. Parfois ça a été dur, parfois il a fallu aller chercher de l'argent chez d'autres. Mais c'est son travail de producteur d'avoir installé un auteur sur 10 films.

Mais cette fidélité sur le long terme entre un cinéaste et un producteur, ça explique la pérennité ?

Il y a des écoles différentes. Certains producteurs cherchent à faire des coups et il y en a d'autres qui ont l'idée de développer une carrière de cinéaste. Ça demande un minimum de fidélité réciproque.

Il y a quelque chose qui m'a toujours choqué dans notre milieu : on juge la carrière de cinéaste sur 1 film. Ce truc de pousser les premiers films en permanence fait peut-être oublier qu'une carrière de cinéaste se construit dans le temps. Mon travail est vraiment axé là-dessus.

D'ailleurs, le prochain film de Thierry de Peretti sera aussi distribué par Pyramide ? C'est important la fidélité au distributeur ?

Carrément. Après ça nous arrive de changer. Mais pour s'inscrire sur le long terme avec un cinéaste il faut aussi s'inscrire sur le long terme avec tous les partenaires : techniciens, financiers...

On parlait du facteur temps : vous aviez l'air de penser que dans les années à venir, il allait être de plus en plus difficile de faire émerger de nouveaux talents.

Ce que je voulais dire par là c'est que la multiplication du nombre de films, la nécessité des salles d'être rentables, la concurrence avec les films internationaux...ça complexifie la possibilité pour des films français fragiles de se faire une place en festival et en salle. S'il n'arrive pas à s'imposer avec une signature à Cannes c'est compliqué...

Sur le cinéma d'auteur je ne vois pas d'autres alternatives.

Pour finir, pouvez-vous me parler un peu des Frères Boukherma ?

Le succès de *Willy 1er* a débouché difficilement sur le 2nd long. On en a parlé dans un certain milieu mais les financiers et chaînes TV ne l'avaient pas vu. C'est un film singulier. Les frères Boukherma auraient pu rester dans une petite case. C'est leur talent et leur envie qui font que ça a été possible de changer pour eux...

Comment sont-ils identifiés ?

Ils sont identifiés comme 2 jeunes auteurs qui ont un désir de cinéma de genre renouvelé. Ça plaît beaucoup aux chaînes. Je pense qu'il y a un désir. A voir si on peut le transformer...

Entretien avec Christophe Salvaing, Cinémage, Cofiloisir (réalisé par zoom, février 2021)

Mon sujet concerne le difficile passage au second long métrage.

Quand t'as fait un 1er long métrage, même s'il a été dans un festival, mais qu'il n'a pas eu une répercussion critique ou publique forte, se retrouver face à des auteurs porteurs, c'est dur. Ayant dit cela, il existe surtout des systèmes incitatifs en faveur des premiers films. Ce qui fait que t'as un taux de premiers films important.

Mais dans un tel contexte, je me demandais si l'obligation qu'ont les Soficas de financer aussi les 2ème films était une manière de corriger cela.

En un sens oui. Mais en fait, les soficas, c'est un dispositif hybride. Il y a un avantage fiscal pour les investisseurs, mais la contrepartie de cet avantage, c'est une certaine prise de risque fléchée par des instances comme le CNC.

...

Il y a un certain nombre de contraintes : au moment où tu déposes ton dossier pour avoir un agrément et exister, le CNC édite un appel d'offre.

Beaucoup des critères établis favorisent un cinéma "plus fragile" qui a moins accès à l'argent privé.

...

Le soutien aux premiers/deuxièmes films va de 15 à 50% des investissements des Soficas. Cinémage monte à 50%. Puis il y a les films à moins de 4-5M€.

A Cinémage, on s'est imposé d'autres contraintes, visant à soutenir davantage de premiers et deuxièmes films d'auteurs. Pour ça on a constitué un comité d'investissements qui peuvent avoir un tropisme pour ces films.

Donc le comité est déjà orienté dans un sens.

On a conçu un comité d'une certaine façon en effet. A un moment il y a eu la personne en charge des sélections courts métrage de la Quinzaine qui connaît ce réseau d'auteurs jeunes.

Au moment où le comité prend des décisions sur les films, est-ce que la notoriété de ces cinéastes joue ?

Quand tu choisis un film tu as un scénario, un dossier, une note d'intention... Mais un bon scénario ne donne pas forcément un bon film.

Il faut impérativement connaître le travail de l'auteur qui présente le projet. C'est plus simple pour nous de financer un film qui s'inscrit déjà dans une trajectoire identifiée.

L'accueil dont jouissent les cinéastes dans des festivals ou dans la presse joue-t-il dans l'attribution des fonds ?

Ça joue pour nous. En tant que Soficas on a deux approches : quand on investit on limite la prise de risque si on mise sur un auteur déjà identifié de ces réseaux. On se dit qu'avec ce film qu'on finance, ils iront sûrement dans une grande sélection dans un festival de catégorie A. C'est potentiellement des ventes internationales et une exposition française qui va déclencher des ventes TV.

Ava de Léa Mysius, c'est exactement ça.

Elle se retrouve à La Semaine et Arte achète le film. C'est très rentable pour Cinémage.

...

L'idée qu'on a aussi c'est de continuer à accompagner si ça s'était bien passé avec le producteur.

Dans les auteurs de mon corpus, beaucoup sont soutenus par les mêmes soficas.

On le fait dans la mesure du possible en effet.

Mais quand le cinéaste rencontre un trop grand succès, c'est difficile. Par exemple, Nicolas Pariser : on a soutenu son 1er long. Il a connu une reconnaissance critique assez notable. Et grâce à ça il peut avoir Luchini. Donc il ne s'agit plus de soutenir un deuxième film, mais un film avec Luchini.

...

Pour revenir sur la difficulté des 2èmes films c'est vrai. Quand le premier n'a pas coché toutes les bonnes cases, il y a toujours la possibilité d'un 2ème film, mais c'est vraiment plus difficile.

On considère que tu as une ou deux chances mais pas trois.

La pression qu'il y a sur un second long après un 1er film qui n'a pas marqué les esprits est très forte. Si demain on nous propose les 2èmes et 3èmes films d'auteurs qui n'ont pas été à la hauteur de ce qu'on espérait, ça rentrera en considération contre eux.

Mais par "ne pas être à la hauteur" entendez-vous succès public ou également succès critique ?

Oui le succès critique, la sélection en festivals et le bon accueil c'est être à la hauteur. Tu poursuis sauf si les budgets sont vraiment trop élevés. Mandico on a poursuivi parce qu'on est dans des budgets cohérents.

Mandico a eu un vrai succès d'estime et a fait 40K entrées. Il est revenu en connaissance de cause et ça nous va très bien. S'il reste dans le même genre, ce sera très bien de réaliser la même chose.

Mon hypothèse est que le succès symbolique d'un 1er film compte au moins autant que le succès public et peut conditionner le financement du suivant.

C'est tout à fait vrai. On parle d'un film "à la hauteur" si on se dit qu'il ira dans un grand festival, qu'il y a une reconnaissance critique. Par exemple, quelqu'un comme Arthur Harari, en voyant le film, tu te dis qu'il y a un cinéaste derrière. Il n'a pas été à la Semaine mais il y a eu une grosse reconnaissance critique. Le comité a dû se dire "oui on veut faire son deuxième film". Et pourtant pas de grand festival, pas de succès en salle...

Mais l'accompagnement dans ce domaine, c'est important. Je pense à Justine Triet qu'on a toujours soutenue aussi.

Entretien avec Thomas Pibarot, Le Pacte (réalisé par téléphone, janvier 2012)

J'ai l'impression que le 2ème film est charnière, et qu'il est plus difficile à faire que le 1er...

Il y a beaucoup d'aides pour le 1er film et moins pour le 2ème. Surtout on te juge sur le résultat du 1er donc ça devient plus compliqué.

La vraie question c'est ; comment permettre à un auteur de vivre après le 1er film, parce qu'on sait tous comme ça se passe. Si on fait la liste, beaucoup de réalisateurs ne se sont jamais remis de leur 1er film...

Justement le 1er film ne détermine-t-il pas le film suivant ?

Oui. Si tu reviens sur ces premiers films, il y a déjà le monde du court métrage où tu peux te tailler une réputation. Chaque année, à Cannes, il y a le prodige du court métrage qui est très attendu avec son 1er long. Mais les films qui marchent ne sont pas forcément les plus attendus.

Je participe à l'atelier *Next Step* de la Semaine de la critique avec des cinéastes qui ont eu leur court à la semaine et la première chose que je leur dis c'est : "Génial vous avez eu un court à Cannes, donc vous avez été tout en haut mais maintenant il faut recommencer à zéro."

Je suis acheteur de longs et je ne regarde pas de courts métrages.

Une fois que t'as fait le 1er long, si le film n'a pas existé, notamment en festival...

Voilà je pense à *Belle Epine* par exemple : le film n'a pas fait tant d'entrées mais c'était à Cannes. Y avait Léa Seydoux et la presse s'en est entichée, Rebecca a su jouer de ça. Elle a une vraie relation de continuité avec son producteur. Elle a choppé "la carte" tout de suite. Alors que le film n'a pas marché.

Sur le 1er long on t'accorde le bénéfice du doute, mais pas sur le 2ème.

Pourrait-on revenir sur le cas de Thomas Lilti ?

Oui, et c'est un bon contre-exemple.

Son 1er long métrage *Les yeux bandés* devait être distribué par Pyramide mais a été sorti par Epicentre. Ce film, je vois qu'il sort mais je n'ai même pas eu le temps de le voir. Le film n'est pas dans un grand festival... C'est un film qui n'existe pas quoi. Il fait 3K entrées et quelques bons articles mais c'est tout.

Et il a eu un mal fou à faire son film suivant. Il portait ce premier film comme un sceau.

Bon derrière il bosse tout le temps mais quand il est arrivé avec *Hippocrate*, 10 ans après, on l'a sorti comme un nouveau premier film. On n'a vraiment pas basé notre engagement sur ce premier long.

Il lui a fallu 10 ans de purgatoire et une chance folle pour faire ce 2ème film.

Mais l'histoire de Thomas Lilti ne témoigne-t-elle pas de la trop grande importance accordée aux premiers films ?

Si. Tout le monde veut faire un 1er film, tout le monde veut trouver un nouveau talent.

Quand t'as un réalisateur qui a fait un 1er film qui n'a pas existé on se dit "pourquoi je m'embarquerais dans une galère". Et puis t'as une réputation ect...

Regarde les films qu'on a l'année prochaine : on a le 2ème Arthur Harari. Il avait été très remarqué avec ses courts. Son 1er long était attendu à Cannes mais il n'y a pas été. Il n'a pas fait les grands festivals. Il s'est retrouvé à Beaunes ect... Ceci dit le film sort 1 an après et a une super presse. Quelque chose se passe. Il est nominé aux Césars. Puis il arrive avec son nouveau producteur. Son projet est fou. Voilà l'exemple d'un auteur dont le 1er film n'a pas marché mais existé.

Mais chaque année il y a des auteurs qui, même si le film ne marche pas, existent. Il y a une attention des médias et de l'industrie qui se disent "y a un talent".

Mais Arthur Harari, par exemple, il a existé parce qu'il a eu une certaine presse. Ça n'a pas été un désastre en salle non plus...

Oui il y a son existence au box office et son ressenti médiatique et au sein de l'industrie.

Pareil pour nous, on a eu un 1er film en 2015, *Vincent n'a pas d'écailles* de Thomas Salvador. Le film est prêt pour Cannes mais n'y est pas pris. On a fait le tour des petits festivals en France pendant 9 mois et quand il est sorti la presse s'en est emparée. Nos amis journalistes aiment aussi dénicher les films...

Le fait de ne pas être allé à Cannes a servi le film. Il a pu avoir cette presse grâce à ça. Et le film a fait 90K entrées, mais "en ressenti" bien plus. Parce les petits festivals, la présence de la presse... et on tourne au printemps son 2ème long.

Alors c'est 6ans après. Nous on était prêts à repartir de suite parce qu'on a adoré bosser avec lui et la prod mais il a besoin de temps.

Mais alors ce qui permettrait de faire un 2ème film serait soit le succès symbolique, soit le succès public d'un 1er film ?

Ca joue énormément. Mais je reprends un autre exemple : Stéphane Demoustier. Très attendu sur le 1er long après son succès en court métrage. *Terre Battue* est financé par tout le monde : Télévisions, régions... Mais le film n'a pas du tout existé. Ni à Cannes ni dans d'autres festivals. Il fait seulement 20K entrées...

Malgré tout, on a sorti en février 2020 son 2ème long, *La fille au bracelet*, mais il a changé de producteur, il est arrivé avec un sujet fort et on l'a fait exister par tous les festivals, de

Locarno aux petits festivals français. Donc là le film a rencontré un vrai succès et un vrai emballement de la presse. Résultat : 350K entrées...

Il a su par son travail, son originalité, sa remise en question revenir avec un 2ème projet cohérent.

Il a dû se réinventer après cet échec relatif du premier film ?

Complètement. Le premier était un vrai échec, d'autant plus qu'il était attendu.

Je pense à d'autres réalisateurs dont on a fait les 1ers films et on n'a plus de nouvelles.

Les nuits d'été par exemple. Le film n'a pas rencontré le succès et je ne sais pas ce que fait le metteur en scène depuis.

Malheureusement je pense qu'il ya beaucoup de réalisateurs qui ne sont pas amenés à faire de 2ème film. C'est un milieu ultra compétitif. Si on se dit que chaque année on fait 50-60 premiers films, derrière c'est plus compliqué pour la suite. Il y a tous les auteurs confirmés et si tu dois choisir entre le nouveau Desplechin et un gars qui a fait un premier film pas réussi, le débat est vite clos.

C'est aussi un problème structurel alors.

C'est aussi ça. Ça demande d'autant plus de foi dans le script, dans la capacité du metteur en scène à porter un film à bout pour un 2ème, parce qu'on a l'image du 1er.

C'est pour ça que j'utilise le contre-exemple de Thomas Lilti. C'était 10ans après et aujourd'hui il est installé.

Mais oui pour les 2èmes films, forcément l'auteur va pâtir de l'accueil qui a été réservé à son 1er long.

Donc Thomas Lilti et Stéphane Demoustier se sont réinventés pour refaire des films ?

Bien sûr. Mais Rebecca, après *Belle Epine*, qui a été un vrai succès critique et en festival...Et pourquoi je parle de la critique ? Parce que c'est vraiment important le ressenti d'un film au sein du milieu, par rapport à l'industrie.

J'ai l'impression que les conditions étaient assez favorables pour que Rebecca Zlotowski puisse continuer à faire des films par la suite.

Oui il était à Cannes, il a eu une presse magnifique...

Rebecca, c'est bon elle a la carte, elle sait faire. Elle a un statut de metteur en scène.

...oui, d'ailleurs j'inclus aussi le 3ème film dans mes recherches. J'ai l'impression que c'est à "ce moment" qu'un auteur se pérennise vraiment et qu'il est lancé.

C'est ça. Et c'est parce qu'on a une culture de l'auteur. On défend "des auteurs", on pense qu'ils ont un point de vue à apporter et un savoir faire technique.

On s'intéresse peut-être à cette "durabilité des auteurs" parce que j'ai l'impression qu'en France, l'auteur est central. C'est souvent lui, plus qu'un producteur, qui porte un projet.

C'est vraiment l'alliance producteur-metteur en scène qui importe.

Mais au Pacte, ce qui compte c'est cette fidélité à nos metteurs en scène. On les accompagne parce qu'on pense que la richesse d'un distributeur se construit avec nos metteurs en scène. On fait tous les Desplechin, Thomas Salvador, Stéphane Demoustier je me pose pas la question non plus....

C'est vrai que la pérennité d'un auteur vient de sa capacité de travail. Mais aussi beaucoup de l'accueil du public, du milieu et de la presse, des festivals. C'est ce mélange qui donne la capacité à exister.

J'ai l'impression que ces intermédiaires peuvent conférer une aura aux cinéastes, en faire non pas des marques mais presque....

Exactement.

Et oui tu as raison de souligner les festivals. On a besoin d'eux pour faire vivre les films. Ça donne une impulsion dingue aux films.

Je pense à Justine Triet : elle a fait un premier film à -50K entrées mais qui a un vrai retentissement dans les festivals et dans la presse. C'est un film qui marque l'année, parce que c'est quelque chose de différent, y a un regard. Derrière elle arrive avec un nouveau projet avec le même producteur et un casting de qualité. On n'a pas hésité, dès la lecture de *Victoria*, et sans être dingues de son premier film. Justine est amenée à durer. *Victoria* est un gros succès et *Sybil*, un gros succès d'estime.

Mais après un premier film, il faut toujours voir ce qu'il se passe après, combien de temps ils vont mettre à écrire un autre scénario, et le système français à tendance à placer les réalisateurs dans des cases : "toi t'es doué pour faire ce type de cinéma". C'est dur d'en sortir. Mais l'importance de la presse, l'importance des festivals, l'importance de la distribution du film. Et encore une fois le rôle du distributeur est de faire exister le film. C'est pour ça qu'on se bat tout le temps pour avoir des partenaires presse, des articles partout, qu'on fait le tour

des festivals pour déclencher un bon bouche à oreille quand c'est possible, ou même d'être vu par du public.

Là on parle d'un écosystème qui est assez bien dessiné entre les festivals, la presse...

Dans le cadre du cinéma d'auteur, sera-t-il amené à ne pas bouger ?

On a un système pas si mal foutu, malgré les bouleversements récents.

Autrement je m'interroge sur la capacité des plateformes à faire émerger de nouveaux cinéastes.

Il est évident que les plateformes sont incapables de faire naître un auteur. C'est très subjectif. Mais les plateformes utilisent les films pour faire leur propre promotion sans se soucier de tout le travail que fait un distributeur et d'un vendeur, c'est à dire de construire la carrière d'un metteur en scène, de lui permettre de s'exprimer dans la presse...

Quand je te disais qu'on a fait le tour des festivals en France avec Thomas Salvador ou Stéphane Demoustier, c'est parce que c'est autant de festivals locaux avec débat, présentation ect... Et tout le travail qu'on peut faire auprès de la presse c'est de permettre à un metteur en scène d'être considéré. On sait que c'est gagnant à chaque fois.

Il y a quelques années, je rencontre une actrice réalisant son premier film. Je lui demande avec qui elle le fait et elle me répond : Netflix. C'était y a 3-4 ans. En gros son premier long est le premier film français produit par Netflix. C'est une comédie sentimentale romantique. Je n'ai pas vu le film. Je sais qu'il est sorti parce que j'ai lu une demi-colonne dans les inrocks, mais c'est tout. On ne doit pas être nombreux à connaître l'existence du film. Or c'est un 1er film français fait par une femme, sur un bon sujet, traité sous l'angle de la comédie. Y a Vincent Elbaz. Le film n'a pas existé.

Pour Eléonore Pourriat, faire un 2ème long métrage sera compliqué.

Je pense aussi à Ouda Benyamina et *Divines*. En France le film va à Cannes, à la Quinzaine, a la caméra d'or. Et Netflix acquiert les droits. Ils l'ont payé très cher.

Mais à l'étranger elle a pas fait de festivals ou d'interviews. Je pense qu'en termes de construction de la valeur d'un auteur à l'international c'est pas bien. Le travail n'a pas été fait. Une plateforme ne peut pas fournir ce travail.

C'est l'impression que ça donne pour les auteurs en début de carrière en effet.

Ce n'est pas qu'un point de vue de distributeur. C'est plus une vision globale par rapport à cette industrie ultra-compétitive.

Comme distributeurs et vendeurs, on sait ce qu'est un marché. Le cinéma est une forme artistique qui coûte. On est toujours à l'affût de financements, institutionnels, privés...

D'où l'importance des premiers et deuxièmes films.

Chaque année, il y a beaucoup d'exemples de réalisateurs attendus grâce à leurs courts, et qui derrière ne percent pas...

Après il y a d'autres exemples : Julia Ducournau avec **Grave**. Ce duo producteur-distributeur a fait le choix de prendre le temps, déjà entre le court et le 1er long.

Le scénario, au début, était suffisamment original. Parce qu'en plus c'est du genre, suffisamment singulier, Canal + aurait dit oui de suite, mais ils ont fait le choix de continuer à travailler sans relâche.

Et *Grave* a été un tel succès public, critique et dans l'industrie, la confirmation évidente de la naissance d'un tel talent que son 2ème long, *Titane*, avec Vincent Lindon, s'est très très bien financé.

Pour en revenir à ce marché ultra-compétitif, j'ai l'impression que les choses ne se sont pas arrangées ces 10 dernières années avec la rotation toujours plus importante des films en salle. La concurrence est-elle plus importante et cela nuit-il aux films les plus "fragiles" ?

Bien sûr. C'est mathématique. Ce n'est pas seulement lié à la fin de la transition numérique. Mais les places sur les écrans sont chères. Faire exister un film sur les écrans coûte cher. Et les films les plus fragiles ont tendance à en pâtir. D'où l'importance des festivals, de la presse. D'où la chance d'avoir un marché dans lequel les distributeurs indépendants existent.

L'une des meilleures solutions pour les premiers et deuxièmes films est alors d'en faire des événements ?

Le but c'est d'en faire un événement auprès du public ou même auprès de la presse (c'est déjà beaucoup). Comme ça le film est pile dans l'ère du temps.

Je pense aux *Misérables* de Ladj Ly : c'est un petit budget, il n'a pas eu l'avance sur recettes... A l'arrivée c'est le contre-exemple typique d'un 1er film qui est l'évènement de l'année. Le film a su toucher une certaine fibre chez le spectateur, et qui a été mise en avant par les distributeurs, la presse...

Dans un autre genre, il y a eu aussi *Au nom de la terre* la même année (financé et sorti par des indépendants).

Mais c'est l'exception et pas la règle.

Mais il n'y a que des exceptions...

Oui voilà. Et faire des 1ers films c'est notre département R&D. Et on sait que toute industrie a besoin de R&D. On cherche toujours de nouvelles voies.

On reste très fidèles à nos auteurs. Tous les distributeurs se construisent autour de certains auteurs. On sait très bien que le prochain Sciamma sera chez Pyramide...

Nous c'est Moretti ou Desplechin... On garde tous précieusement nos auteurs, on se construit avec.

Je me questionne justement sur la fidélité entre un cinéaste et son distributeur et/ou producteur... Est-ce une condition permettant la pérennité des cinéastes ?

Oui et non. Tout le monde de l'envisage pas ainsi. Mais je dirais qu'à un moment la fidélité ça paie. On gagne du temps par exemple.

Mais oui cette pérennité entre un producteur et un distributeur est profitable au réalisateur, même aujourd'hui. J'en suis intimement convaincu.

...

Notre force, notre richesse, c'est notre écurie de metteurs en scène, qui nous font confiance... C'est des marques. La marque d'un réalisateur joue beaucoup pour la valeur d'un film. Qu'est-ce qu'il apporte en ressenti médiatique, en puissance par rapport à la presse ?

Il y a d'autres auteurs plus confidentiels dans votre line-up, comme Gaël Lépingle.

Qu'est-ce qui vous pousse à vous y engager malgré le peu de notoriété dont il jouit ?

Là c'est un producteur, N. Anthomé de Bathysphère. On a appris à se connaître et on apprécie sa façon de travailler. Et le scénario est très original.

Mais c'est toujours un pari.

...Mais quels sont les autres auteurs de ton corpus, même en-dehors de notre catalogue ?

- Mikhaël Hers :

Il est très représentatif de Pyramide. Très reconnu dans le court. Son 1er long sort chez Ad Vitam. Mais il connaît un changement de producteur et de distributeur au deuxième film (Nord Ouest/ Pyramide). Mikhaël Hers c'est un auteur "pyramide" maintenant;

C'est pour ça qu'on fait tous des 1ers films. On a besoin de trouver les nouveaux. Voilà l'année prochaine je sais qu'on aura Moretti et Desplechin. Non pas que ce soit des films faciles mais c'est des noms attendus. T'as une grosse base sur laquelle t'appuyer. Pour Pyramide Mikhaël Hers maintenant c'est un gros atout.

- Thierry de Peretti :

Très bon exemple. Il fait le 1er qui fait peu d'entrées mais a une petite renommée. Le suivant est un chef d'oeuvre absolu et fait un peu plus d'entrées. Moi j'ai eu la chance de lire le prochain scénario où un énorme casting est prévu. Et là c'est toujours le même producteur qui est resté fidèle à Pyramide alors que là il aurait pu jouer la carte du plus offrant. Cette fidélité est une vraie volonté de production. Ils ont changé de vendeur inter mais ils ont gardé Pyramide.

...

Accompagner un auteur et se construire sur la durée, pour moi c'est l'essence-même de ce métier. C'est la base. D'où l'importance d'être là au début.

Entretien avec Elsa Charbit, déléguée générale du Festival Entrevues, Belfort (réalisé par téléphone, avril 2021)

Mon sujet porte sur les premiers, deuxièmes, voire troisièmes films, avec l'idée que le passage entre le 1^{er} et second film peut-être aussi difficile que le fameux passage au long.

...

Belfort englobe les 3 avec l'idée que c'est les débuts. Mais c'est vrai que c'est des statuts très différents. En termes de réception, d'attente de la profession (peut-être plus qu'au niveau des publics) donc au niveau des aides, des festivals, des critiques...le 1er film c'est un pas énorme mais il y a souvent des histoires de succès d'estime, même sur des films fragiles.

On est très attentifs à un 1er film ; tout le monde aime s'emparer de ça et le valoriser et le 2nd effectivement c'est tout de suite un saut bien plus difficile. En termes de production, ces cinéastes ont parfois pu constituer des équipes, se renforcer, gagner en confiance, mais de l'autre le système d'aides (pour l'avance sur recettes et l'aide à l'écriture et à la réécriture) est assez injuste. Le 1er collègue n'est dédié qu'au 1er. Et les 2nds qui sont encore des débuts sont mis en concurrence avec des cinéastes confirmés. Ce qui est une aberration. Je trouve ça aberrant qu'on n'englobe pas les premiers et seconds films.

Puis quand on arrive au 3ème on arrive à une pratique vraiment rodée en revanche. Et les budgets se renforcent...

Mais vraiment ce système d'aide est assez dur à l'égard des seconds films.

Les gens que je connais disent tous qu'au second film, ça passe ou ça casse. Tu peux avoir un succès d'estime pour le 1er, être choyé par la critique, regardé avec tendresse mais pour le 2ème on te juge et du point de vue des aides et du point de vue de la réception critique ect comme si t'étais déjà en place tu vois ?

Alors qu'il s'agit en vérité de films-charnières, déterminants.

Absolument. C'est intéressant de déplacer cette idée du 1er au second. Et c'est vrai qu'à Belfort du coup cette sélection 1er-2ème-3ème films est un peu hétéroclite. Le saut entre le 1er et le 3ème est énorme.

A Belfort, cette sélection permet d'accompagner les débuts de façon un peu plus ample et éventuellement accompagner les auteurs sur leurs premiers films.

Quand on sélectionne, le premier, deuxième ect... n'est pas un critère. Mais il se trouve qu'on a surtout des 1ers et 2èmes films.

Les films montrés à Entrevues sont parfois qualifiés de "fragile". Ils sont plus dépendants que d'autres des festivals et du succès qu'ils peuvent y avoir. A quel point ça peut lancer un film ou un auteur ?

Alors ce qui est certain c'est que dans les films qu'on sélectionne, il y a un volant de films qui n'ont pas de distributeurs. Pour ces films-là la sélection est fondamentale. La sélection est une reconnaissance.

Est-ce que ces aides permettent d'accompagner les lauréats au-delà du temps du festival ?

Oui parce que le travail commence à la fin de l'édition, notamment pour "film en cours"...

Mais ce soutien est-il une façon de corriger le tir pour aider ces films qui ne peuvent pas bénéficier des aides traditionnelles ?

Oui, la mission du festival étant d'aider ces films, avec un angle de sélection qui est sur un cinéma d'auteur audacieux

En France, il me semble que beaucoup de choses reposent sur la notion d'auteur, sa singularité ect.. Je me demande si des festivals comme Entrevues, au-delà des films, valorisent aussi les auteurs justement ? Par exemple, Damien Manivel aurait-il son statut actuel sans des relais comme l'Acid, Entrevues ect...

C'est évident que la sélection en festival est nécessaire. Mais en termes de reconnaissance critique c'est super important. Les sélections sont toujours valorisées sur les affiches, comme une garantie de qualité (c'est contestable). Mais ces sélections sont des jalons qui valent comme reconnaissance.

...

Mais attention, dans ma façon de travailler, il n'y a pas de logique de fidélité aux auteurs. Je l'ai à titre personnel. On va évidemment suivre le travail des auteurs accompagnés, mais quoiqu'il arrive on privilégie de nouveaux auteurs et non pas des habitués.

Il faut laisser la place à d'autres.

Cependant on fait aussi des AVP. Souvent on montre les films des anciens lauréats ou sélectionnés. C'est une forme d'accompagnement.

Pour la valorisation de l'auteur au-delà du film, c'est certain.

Quand je suis arrivée, je n'ai pas réduit le nombre de films en compétition. Plus il y a de places, plus il y a de gens qui sont aidés. En revanche j'ai réduit les sections parallèles pour qu'il y ait plus de discussions avec les auteurs. Ça permet de mettre en valeur la parole du cinéaste, des critiques...

Le rôle d'un festival pour moi c'est ça : aider un auteur à rencontrer un public et on passe par la parole et la rencontre. On favorise ça à Belfort, a fortiori pour le jeune cinéma parce qu'on est dans ce moment très fragile d'affirmation d'une oeuvre. C'est d'autant plus nécessaire d'entendre les auteurs.

Peut-on revenir sur l'annulation physique de l'édition 2020 ?

Quand on s'est retrouvé face à l'annulation, l'idée a été de maintenir coûte que coûte tout ce qui pouvait aider les cinéastes. Ça voulait dire maintenir les compétitions alors qu'on ne pouvait pas présenter les films au public.

Au passage il y a une chose que je voulais préciser. Il existe deux types de festivals : ceux découlant des auteurs (SRF) VS ceux découlant de la médiation culturelle.

L'annulation n'a-t-elle pas nui aux films sélectionnés ?

Y a quand même eu des compte-rendu, des articles...

Et la reprise en salle est avant tout pour le public de Belfort.

J'ai quand même l'impression que pour faire émerger de nouveaux cinéastes, c'est toujours difficile de compter sur des plateformes. Toutes ces annulations mettent peut-être en valeur l'importance de ces festivals ?

Oui, c'est très dur d'exister. On perd tout ce qu'il y a autour du festival en termes de qualité de parole ect... Les réalisateurs ne rencontrent personne.

