



synthèse

14^e FESTIVAL DU FILM DE VENDÔME - 8 DÉCEMBRE 2005

RENCONTRE PROFESSIONNELLE

Programmation de films documentaires dans les salles :
quel accompagnement imaginer aujourd'hui ?



BORDER de Laura Waddington

(Tous droits réservés)



BY THE WAYS de Vincent Gérard et Cédric Laty

(Lamplighter Films, Love Streams, Agnès B)

synthèse

14^e FESTIVAL DU FILM DE VENDÔME
8 DÉCEMBRE 2005

RENCONTRE PROFESSIONNELLE

Programmation de films documentaires
dans les salles : quel accompagnement
imaginer aujourd'hui ?

Rencontre organisée par l'Association des cinémas de l'ouest pour la recherche (ACOR), Centre Images et Documentaire sur Grand Ecran, en collaboration avec l'Association des cinémas du Centre (ACC).

Depuis quelques années, parallèlement à un engouement fort de la télévision pour les films documentaires, le long métrage documentaire sort de sa réserve et trouve sa place dans les programmes des salles, les producteurs prévoyant désormais pour leurs projets les plus ambitieux une sortie officielle sur grand écran.

Face à la pression phénoménale de l'exposition de longs métrages de fiction sur les grands écrans, le film documentaire ne peut être programmé dans l'automatisme. Parent pauvre de la production, il ne jouit pas des mêmes budgets, des mêmes campagnes publicitaires : il faut d'une manière ou d'une autre le mettre en scène. Et ce travail d'orchestration — des choix de programmation au débat, en passant par des politiques spécifiques de communication et d'accueil — par la force des choses incombe le plus souvent aux salles indépendantes de recherche et d'art et essai.

C'est dans un même souci de sensibilisation au film documentaire que l'Association des cinémas de l'ouest pour la recherche, Centre Images, Documentaire sur Grand Ecran, avec la collaboration de l'Association des cinémas du Centre, forts de leur travail de diffusion, d'incitation à la découverte et à la programmation de ces films, proposent au cours de cette journée de réfléchir ensemble à la problématique de l'accompagnement que pose ce "genre" pour lequel on constate un regain d'intérêt.

Des exploitants de salles, des programmateurs, des responsables d'associations seront présents pour faire part de leurs expériences, échanger, croiser leurs points de vue et en faire bénéficier leurs collègues mais aussi des animateurs et des vidéothécaires. La parole sera largement donnée à la salle.

PROGRAMME DE LA RENCONTRE

1. La construction d'une programmation	7
2. La salle : lieu de cinéma	13
3. La politique de communication	18
4. La recherche du public	22
5. Exercice de style	28

Les interventions et les échanges ont été suivis d'une intervention critique de Cyril Neyrat portant sur deux films documentaires diffusés au cours de cette journée : *BORDER* de Laura Waddington et *DÉTOUR* de Pierre Creton et Vincent Barré. *BY THE WAYS* de Vincent Gérard et Cédric Laty a clôturé la rencontre.

PARTICIPANTS À LA TRIBUNE

Association des cinémas de l'ouest pour la recherche (ACOR) : **Catherine Bailhache** (coordinatrice),

Centre Images : **Fabrice Bassemon** (responsable de la diffusion, délégué général du festival du film de Vendôme),

Documentaire sur Grand Ecran : **Simone Vannier** (présidente-gérante).

Dominique Toulat (programmateur de La Ferme du Buisson, Noisiel),

Patrick Leboutte (professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'INSAS, rédacteur en chef de la revue L'Image, le monde),

Jérôme Descamps (directeur artistique de l'association La Pellicule Ensorcelée),

Hélène Raymondaut (chef de service de la diffusion culturelle, à la direction de la création, des territoires et des publics),

Luigi Magri (directeur du cinéma l'Apollo, Châteauroux),
Fabienne Hanclot (directrice du cinéma L'Etoile, La Courneuve),

Cyril Neyrat (grand témoin, critique à Vertigo et aux Cahiers du Cinéma).

INTERVENANTS DANS LA SALLE

Association des cinémas de recherche de l'Île-de-France (ACRIF) : **Hélène Jimenez** (directrice), **Quentin Mevel** (délégué général),

Centre national de la cinématographie (CNC) : **Isabelle Gérard-Pigeaud** (responsable du département du développement des publics), **Valentine Roulet** (chef du service de la création)

Les Rencontres du cinéma documentaire – Périphérie : **Catherine Bizern** (déléguée générale),

Cinéssonne : **Eric Dalizon** (délégué général)

Images en bibliothèques : **Dominique Margot** (déléguée générale)

Médiathèque de La Riche : **Geneviève Gandy**, directrice,
Bureau cinéma et arts visuels du Conseil général de Seine-Saint-Denis : **Isabelle Boulord** (responsable).

INTRODUCTION

Fabrice Bassemon, délégué général du Festival du film de Vendôme, ouvre la journée en remerciant les partenaires de cette rencontre : Documentaire sur Grand Ecran et

l'Association des cinémas de l'ouest pour la recherche. Il rappelle que la question du documentaire et de sa place dans les salles a toujours été une préoccupation du Festival de Vendôme. Et, pour lui, la réflexion de la journée sur l'accompagnement des films est primordiale pour les salles et les spectateurs.

Fabrice Bassemon signale qu'au terme de la journée sera projeté *BY THE WAYS*, un documentaire de Vincent Gérard et Cédric Laty consacré au travail du photographe William Eggleston : « Ce qui est intéressant avec ce film c'est qu'il dépasse la frontière totalement artificielle à mon goût entre le documentaire et la fiction, et qu'il crée des prolongements. Suite au film, les auteurs ont permis à William Eggleston de recevoir une commande de la Ville de Dunkerque pour un travail photographique. Le film a été un déclencheur d'une autre pratique artistique, d'un autre regard. Ce qui correspond tout à fait à la discussion que vous allez entamer. »

Avant de passer la parole à Simone Vannier, présidente de Documentaire sur Grand Ecran, Fabrice Bassemon se réjouit de la présence parmi les intervenants de directeurs de salles de sa génération — Dominique Toulat et Luigi Magri — qui n'ont pas souvent la parole et qui apportent leur différence et leur regard au métier d'exploitant.

Simone Vannier, présidente de l'association Documentaire sur Grand Ecran, remercie l'APCVL, l'ACOR et l'ACC d'avoir accepté ce thème de l'accompagnement des documentaires en salles pour cette rencontre et d'avoir participé à sa préparation.

Selon elle, en raison du succès spectaculaire de quelques films — *ÊTRE ET AVOIR*, *LE CAUCHEMAR DE DARWIN*, etc. —, le documentaire a fait de grands progrès dans l'esprit du public et se trouve de plus en plus présent dans les salles de cinéma.

Toutefois, elle ajoute que rien n'est acquis pour le documentaire. Il demeure le parent pauvre du cinéma, parce qu'il ne dispose pas des mêmes aides, des mêmes budgets de production, des mêmes campagnes de communication que les films de fiction. Et une excellente presse ne suffit pas encore à attirer les spectateurs vers lui. Donc, pour assurer un public aux documentaires, il ne peut pas y avoir d'automatismes, de passivité dans leur programmation. Et il est donc nécessaire de les accompagner.

Simone Vannier conclut cette introduction en explicitant la méthodologie choisie pour cette rencontre. Afin de confronter les succès et les échecs de cette politique d'accompagnement, une brochette de programmeurs a été rassemblée. Et pour mettre en lumière chaque problématique, la journée se présente de manière séquentielle en divisant la préparation d'une soirée documentaire dans l'ordre de sa fabrication.

1. LA CONSTRUCTION D'UNE PROGRAMMATION

Pour introduire le premier thème de la journée, **Simone Vannier** demande à Dominique Toulat s'il a adopté une ligne éditoriale quand il est arrivé à La Ferme du Buisson.

Dominique Toulat répond par la négative. Il explique que le cinéma de La Ferme du Buisson s'inscrit dans le cadre d'une scène nationale, et dans un lieu qui est un ensemble artistique : « Nous travaillons beaucoup sur les formes contemporaines, sur les écritures singulières, sur les croisements entre les arts. Et nous passons ainsi des œuvres qui n'ont pas forcément de visa cinématographique, qui ne sont pas destinées à être diffusées en salles, ou qui ne collent pas au modèle classique de distribution. » Il ne théorise pas sa programmation. Il essaie juste de garder une cohérence dans le suivi de certains auteurs ou dans le rapport qu'il essaie d'instituer entre les films et les spectateurs, sans prétendre à une quelconque exemplarité : « Je reçois les programmes de collègues, et à 80% nous programmons la même chose. La différence d'une salle à une autre se fait sur l'histoire du lieu, sur la sociologie du quartier et de la ville où il est implanté, et un peu sur la personnalité du programmeur. »

Répondant à **Simone Vannier** qui lui demande de préciser sa démarche pour le documentaire dans cette marge de possibilités de 20% qu'il décrit, **Dominique Toulat** remarque qu'il est difficile de parler de documentaire au sens large : « Entre LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR et LA JUNGLE PLATE, entre ADIEU et SUPER SIZE ME, les questions qui se posent sont différentes. Et pourtant, ces films font tous partie du genre documentaire. Et pour moi, ce n'est pas en référencant les films dans un genre que les spectateurs vont venir. À quelques exceptions près, le public ne vient pas au cinéma pour voir spécifiquement du documentaire. »

Pour s'attacher à un cas précis, **Catherine Bailhache**, coordinatrice de l'ACOR, l'interroge alors sur la manière dont il a programmé ADIEU d'Arnaud Des Pallières.

En préambule, **Dominique Toulat** regrette qu'aujourd'hui un directeur-programmateur soit soumis à une pression permanente du flux, du marché : « Je n'ai plus le temps de réfléchir à ma programmation, de prendre la distance nécessaire pour programmer les films autrement qu'en appelant les distributeurs, qu'en animant deux ou trois débats dans le mois, et qu'en fixant à telle heure une séance Lycéens au cinéma. Alors qu'il y a des questions concrètes à se poser sur le rapport du public avec les œuvres, sur la volonté d'une souplesse dans l'accès aux films, sur la durée de présentation des films, qui est de plus en courte. »

Par conséquent, pour ADIEU, il a décidé de travailler sur la durée, de ne pas garder le film une semaine ou quinze jours comme d'habitude, mais de le sortir de manière décalée, pendant huit semaines, avec un nombre différent de séances d'une semaine à l'autre, et de présenter en parallèle d'autres films d'Arnaud Des Pallières : « Au final, il y a eu cent cinquante spectateurs. Ramené au nombre de semaines, c'est peu. Mais s'il était passé sur une semaine, il y aurait certainement eu trois fois moins de spectateurs. Maintenant, j'aimerais reproduire ce système de sortie. Mais encore faut-il que les distributeurs l'acceptent ! Souvent, ils ne nous autorisent à le faire que lorsque le film a déjà beaucoup circulé. »

Pour **Catherine Bailhache**, cette frilosité des distributeurs vient de la difficulté qu'ils ont à suivre ce genre de choix de programmation dès lors que le film est sur pellicule ; à partir du moment où le film est sur support vidéo, le distributeur devrait certainement être beaucoup plus disposé à suivre cette hypothèse de travail qui ne lui demande pas un investissement énorme.

Simone Vannier estime que le principal problème ne se situe pas dans le manque de copies vidéo, mais dans le nombre trop faible de salles équipées en projecteurs vidéo : « Nous n'avons pas pu sortir LA JUNGLE PLATE en 35 mm pour des raisons financières. Mais du coup, il circule peu parce qu'il y a peu de salles équipées en projecteur vidéo. »

Éric Dalizon, délégué général de Cinésonne, confirme : « Pour sortir du flux, de l'actualité des sorties, le recours à la copie vidéo s'impose. Or les salles ne sont pas équipées. À Cinésonne, nous avons connu des difficultés pour un programme sur la révolte. »

Olivier Bruand, délégué général du Groupement national des cinémas de recherche (GNCR), ne partage pas cette analyse : « L'année dernière, le questionnaire établi par l'ACOR avait été généralisé à l'ensemble des salles GNCR, soit à peu près deux cents cinquante salles. Nous avons cent quatre-vingt-sept réponses et, d'après ces réponses, 44% des salles étaient équipées en vidéo-projection. Ce sont des chiffres de mars 2005. Il y a donc une petite moitié des salles GNCR qui sont équipées soit en fixe, soit en location. »

Pour **Simone Vannier**, la situation est différente suivant les régions. En Île-de-France, beaucoup de salles se sont équipées. Ce qui n'est pas forcément le cas ailleurs.

Isabelle Gérard-Pigeaud, du service développement des publics au CNC, considère que l'équipement est devenu un faux problème. Si un exploitant est motivé pour passer un film, il trouvera les moyens pour le passer.

Jérôme Descamps, directeur artistique de l'association La Pellicule Ensorcelée, signale quant à lui l'absence de magnétoscope Beta en Champagne-Ardenne. Ce qui pose problème pour une éventuelle location, dont il souligne au passage le coût – quatre cents cinquante euros la soirée – ce qu'il juge non négligeable.

Simone Vannier revient sur l'idée avancée par Dominique Toulat concernant une meilleure gestion de la durée. Elle signale que toutes les salles ne peuvent pas le faire, puisque cela nécessite d'avoir plusieurs écrans.

Dominique Toulat n'est pas tout à fait d'accord. Pour lui, la durée n'est pas forcément un critère. Il décrit ainsi une volonté de plus en plus affirmée des distributeurs d'imposer un nombre de séances pour les films art et essai : « Par exemple, pour le documentaire OLIVA OLIVA, qui va sortir en janvier 2006, le distributeur voulait deux séances par jour. Je lui ai expliqué qu'en soi cela n'avait pas véritablement de sens de fixer une durée et qu'a priori, il peut faire confiance à l'exploitant. » Car, selon lui, il est impossible de faire des généralités : certains films ont besoin de temps, pour d'autres une séance bien préparée avec un débat intéressant suffit. Il note d'ailleurs sa propension à organiser des débats pour le documentaire alors que, pour un certain nombre de films, il juge à posteriori qu'ils n'avaient pas besoin d'être accompagné de cette manière-là. Pour appuyer son propos, il affirme avoir comptabilisé à l'aide de « Pariscope » que les trois quarts des trente et un documentaires actuellement dans les salles de Paris et de sa banlieue sont présentés en séances uniques suivies de débat.

Pour **Simone Vannier**, il existe des cas de figure différents : « Arnaud Des Pallières a déjà une œuvre. ADIEU peut être accompagné avec ses précédents films. Et le débat d'après séance ne s'impose donc pas. Mais pour un jeune cinéaste, qui sort une première œuvre, il y a un vrai besoin d'accompagnement. »

Dominique Toulat considère, lui, qu'il faut arrêter de considérer que l'accompagnement doit être un débat en présence du cinéaste. Premièrement, parce qu'il n'est pas évident pour un réalisateur de sillonner la France, d'autant plus que les salles sont loin d'être toujours pleines. Deuxièmement, parce que la recherche du public pour le documentaire se fait trop souvent plus sur un thème, en rapport avec des associations, que sur une forme.

Simone Vannier reconnaît qu'en effet, l'enjeu pour le documentaire est de parler de la forme.

Catherine Bailhache souhaite revenir sur la question des 20% de temps accordé à la réflexion évoqué plus tôt par Dominique Toulat. Elle se demande s'il est vraiment obligatoire de se laisser happer par le flux, s'il n'est pas possible d'inverser la tendance. Elle cite le cas des mono-écrans, qui, contraints de faire des choix drastiques de programmations, s'écartent de ce flux en défendant réellement les films qu'ils passent et en réalisant au final des entrées.

Dominique Toulat lui répond que les exploitants doivent changer ce rythme sous peine de se mettre en péril. Et plus globalement, les pratiques de l'exploitation — avec des horaires annoncés, avec tel jour tel film, avec le passage à la caisse — doivent évoluer : « Durant deux soirs, j'ai par exemple proposé au public de voir le documentaire de CINÉASTES DE NOTRE TEMPS sur Cronenberg après la projection de A HISTORY OF VIOLENCE. Les spectateurs payaient un euro supplémentaire et pouvaient assister au documentaire. Et il y a eu cinquante personnes pour les deux soirs. Ce qui est très bien. Je voudrais développer ce système en allant dans un autre espace que la salle de cinéma, un coin aménagé avec vidéo projecteur, où les gens peuvent décider au dernier moment d'aller voir un programme en format Beta ou DVD. Ce qui permet d'avoir une souplesse en reprenant une pratique en cours dans les médiathèques. »

Dominique Margot, déléguée générale de l'association Images en bibliothèques, complète cette dernière remarque en signalant que les médiathèques deviennent de plus en plus des lieux de mise en valeur du cinéma documentaire.

Elles assurent une veille de visionnement pour des films qui ont parfois disparu des écrans : « Il y a actuellement en France à peu près huit cents bibliothèques ou médiathèques qui ont des programmations de films documentaires, avec des fonds extrêmement riches parce qu'ils ont été construits depuis vingt ans. C'est un rôle qui émerge dans la mission des bibliothécaires de mettre en valeur ces collections. Et les médiathèques sont très désireuses aujourd'hui de faire des partenariats avec les salles de cinéma. »

Dominique Toulat poursuit son inventaire de nouvelles idées de programmation en expliquant vouloir faire des séances REGARDS SUR LE MONDE pour détourner le public de CONNAISSANCES DU MONDE, de l'amener du reportage carte postale au documentaire.

Simone Vannier revient sur la question initiale de Catherine Bailhache concernant la situation des salles mono-écran. Elle voudrait savoir jusqu'à quel point elles peuvent programmer un cinéma différent.

En tant que directeur d'une salle mono-écran, l'Apollo à Châteauroux, **Luigi Magri** explique qu'il doit alterner films dits généralistes et films dits recherche. Et il tient à souligner que la programmation des films dits recherche ne serait pas possible sans l'aide du CNC, de la DRAC, et du Pôle régional d'éducation à l'image.

Simone Vannier souhaite aborder avec Dominique Toulat le travail qu'il entreprend avec des vidéastes.

Dominique Toulat explique qu'outre un cinéma, la Ferme du Buisson accueille un centre d'art qui propose une programmation d'arts plastiques. Il leur a donc été évident de croiser leur travail. Pour lui, les lieux de diffusion ont conditionné pendant des années la nature d'une œuvre : les films devant être diffusés dans une salle, l'art vidéo dans un centre d'art. Alors que, s'appuyant sur le travail de vidéastes comme Valérie Mréjen, il constate que les frontières sont très floues entre cinéma et art plastique. Et que plusieurs vidéastes préparent actuellement des longs métrages. Il note d'un autre côté qu'avec l'avènement du numérique, il reçoit de plus en plus de cassettes ou de DVD, de plus en plus envoyés directement par les réalisateurs : « C'est à la fois intéressant et délicat. Refuser à un distributeur, ça n'est pas agréable. Mais le faire directement avec un auteur, c'est encore plus difficile. Il y a beaucoup de films militants. Et quand on refuse ces films, on est souvent traité de censeurs ou de lâches. Il m'arrive d'être totalement en accord avec des

sujets abordés, mais d'être totalement en désaccord avec les manières dont ils sont abordés. Mais j'ai vu des choses remarquables qui n'avaient pas forcément leur place dans une salle ou à la télévision. »

Compte tenu des contraintes qu'il doit avoir, Luigi Magri lui demande quelle est la part de films qu'il diffuse en non-commercial.

Dominique Toulat lui répond que c'est une part importante de son travail. Il regrette d'ailleurs que cela ne soit pas pris en compte — ou alors très peu à la marge comme action culturelle — par ses tutelles directes, à commencer par le CNC : « Pour les films de CINÉASTES DE NOTRE TEMPS dont je parlais tout à l'heure, je ne prends plus la peine de signaler que je les passe. Autre exemple : pour le festival Temps d'images, que nous avons organisé avec Arte, et qui étudie les croisements entre les arts de la scène et les arts de l'image, tous les films n'avaient pas de visa. Et il y aura autant de recettes en moins pour la salle, parce que ce type de projections est souvent du gratuit. »

Hélène Raymond, chef de service de la diffusion culturelle, à la direction de la création, des territoires et des publics au CNC, revient sur la question des visas. Elle reconnaît que la législation en cours, qui date des années cinquante, ne fonctionne plus du fait des nouvelles pratiques des exploitants, et notamment le développement des séances non-commerciales. Et qu'il faut avancer sur ces questions pour que les salles diffusant des films n'ayant pas de visa ne soient pas pénalisées. Un rapport a donc été commandé à Michel Berthod pour étudier les moyens de faciliter l'obtention de visas : « Pour résumer, ce rapport préconise que les œuvres passant dans les salles aient le visa, et que celles qui n'y passent pas ne l'aient pas. À titre personnel, je trouve ces préconisations bizarres vu que les visas servent à maintenir l'ordre public. »

Dominique Toulat conclut cette première partie du débat en regrettant que les dispositifs nationaux École et cinéma, Collège au cinéma, et Lycéens au cinéma n'aient pas plus de films documentaires dans le corpus des films choisis. Il se souvient de belles rencontres avec les élèves dans des séances organisées par Périphérie, en Seine-Saint-Denis.

2. LA SALLE : LIEU DE CINEMA

Catherine Bailhache passe la parole à Patrick Leboutte, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'INSAS, rédacteur en chef de la revue

L'Image, le monde, et lui demande comment il conçoit son rôle d'intervenant.

Patrick Leboutte explique que depuis dix ans il est sorti de la politique des auteurs qu'on lui avait appris et dans laquelle il avait baigné jusqu'alors. Il a eu envie de montrer que le cinéma n'est pas qu'une suite de films, que le cinéma a un amont, le geste cinématographique, et un aval, le spectateur. Et, pour cela, dans son travail avec les salles, il a cherché à opérer un basculement de l'expertise vers l'expérience : « En tant que stimulateur, j'ai constaté que toute une série d'expériences étaient possibles. Et que toutes ces expériences ont pour point commun d'être une sortie de l'exploitation traditionnelle, de tous ces mots et expressions "exploitation", "accompagnement", "grille de programmes", "je l'ai gardé trois semaines"... qu'on n'emploierait pas si on réfléchissait. Par exemple, un dimanche par mois à Liège, une ville de six cents mille habitants complètement sinistrée sur le plan des salles art et essai, je donne une séance à quatorze heures. L'heure de fin de la séance et les films qui seront projetés ne sont pas annoncés. Par contre, le spectateur sait qu'il va voir le travail de toutes les personnes qui font du cinéma à Liège, des Dardenne au simple étudiant en cinéma. Un cinéaste peut venir montrer vingt minutes d'une première version de montage et exposer les problèmes qu'il rencontre. Et dans la salle, le public donne son avis. Le mois d'après, le réalisateur vient montrer le montage modifié et la discussion reprend. La séance coûte cinq euros. Il y a à manger le soir. On a commencé avec quarante à cinquante personnes dans la salle, maintenant il y en a deux cents. Les gens ne vont plus voir un film, mais entrent dans l'espace du cinéma. » Pour Patrick Leboutte, la salle de cinéma doit aller à l'encontre des logiques de séparation en cours dans la société et créer du commun : « Je suis allé présenter une séance à Rieupeyroux, un village de mille cinq cents habitants de l'Aveyron, avec une salle magnifique de deux cents cinquante places. L'association composée de gens du village y organise deux séances — l'une le week-end avec une programmation familiale, l'autre le jeudi avec une programmation plus ambitieuse —, et un festival, les « Rencontres à la campagne ». Il y avait quand même trente personnes dans la salle. Et maintenant, je sais que le jeudi à Rieupeyroux les quarante à cinquante personnes qui ont assisté au film se retrouvent dans le bistrot d'en face pour en parler. Sans aucun animateur. Ce

n'est pas aller voir tel film qui est important. C'est un rendez-vous avec le cinéma comme on a des rendez-vous avec la famille le week-end. La salle devient un lieu de cinéma. Mais ce n'a été possible qu'avec un travail en amont qui a libéré leur parole, qui les a mis en confiance. »

Catherine Bailhache demande l'avis de Patrick Leboutte sur la problématique de l'augmentation du nombre de films et de l'étouffement que ressent l'exploitant à ne pas pouvoir tout programmer.

Patrick Leboutte lui répond qu'il ne faut pas rentrer dans la logique de l'actualité. « À quoi bon passer son temps à lutter avec les distributeurs pour obtenir un film, alors qu'à l'arrivée il n'y a souvent que trois spectateurs dans la salle ? Ne faudrait-il pas mieux placer cette énergie ailleurs, dans la création d'un véritable lieu de cinéma par exemple ? Ce qui compte, pour une salle de province, c'est deux ou trois films issus de l'actualité par mois. Plus deux ou trois films qui n'ont d'actualité que pour le programmeur. Cela peut faire une programmation magnifique, si les films sont bien accompagnés avec tout un travail autour. Car, encore une fois, ce n'est pas le film qui compte. C'est ce qui va se passer avec. C'est ce qu'entraîne le film. C'est cette idée de communauté cinématographique. »

D'après les informations qu'elle peut recueillir dans l'ouest, **Catherine Bailhache** constate que ce que décrit Patrick Leboutte se vérifie sur le terrain. Elle cite le cas du Cinématographe à Nantes où la salle de cinéma est un véritable lieu de rencontre : « Mais il n'est pas inutile de préciser que, lorsque Catherine Cavalier a lancé ce projet, elle s'est heurtée aux exploitants de la ville qui ne voulaient pas qu'elle vienne sur leurs plates-bandes en programmant de l'exclusivité ; elle a donc totalement déconnecté sa programmation de l'actualité des sorties. En fait, ce sont les exploitants qui sont hors du système qui parviennent à réfléchir sur leurs pratiques. Les autres n'en ont plus la possibilité, alors que cela devrait être un choix. »

Catherine Bizern, déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire — Périphérie, fait le même diagnostic : « De nombreux exploitants sont en train de vivre cette schizophrénie en mettant en place des festivals en plus de leur programmation hebdomadaire. Je me demande s'ils ne sont pas aussi attachés à ces festivals parce que, avec ces manifestations, ils redeviennent auteurs de leur propre chemin cinématographique. »

Sur cette question des festivals, **Simone Vannier** indique que Documentaire sur Grand Ecran essaie de mettre en œuvre ces pratiques alternatives, mais que la manifestation se retrouve limitée dans son action par le fait d'être accueillie dans un cinéma. Par exemple, l'organisation d'un repas doit passer par le bar du Cinéma des Cinéastes avec des prix exorbitants à la clef.

Luigi Magri prend le micro pour remarquer que, selon lui, Patrick Leboutte a bien problématisé la journée autour de la question du lieu. Mais, il voudrait rappeler qu'il n'y a pas de des réussites et que la question de savoir où se situe la réussite pour un exploitant aujourd'hui est à poser.

Patrick Leboutte reconnaît avoir mis en avant des expériences singulières, qui seraient intenable au quotidien pour un exploitant. Mais, pour lui, ces expériences démontrent un début de glissement et construisent une sorte de mouvance, avec un réseau informel, qu'il constitue en revenant sur les lieux où il a amorcé un travail, en rédigeant des articles sur ces expériences, ou en restant en contact avec les spectateurs grâce à un échange de mails.

Pour **Catherine Bailhache** également, cette notion de lien est importante. Elle cite l'exemple d'un jeune exploitant de la Mortagne-au-Perche en Normandie, qui arrive à rassembler entre quatre-vingts et cent cinquante personnes avec des films de patrimoine parce qu'il prend systématiquement les mails des spectateurs présents à qui il envoie ensuite son programme.

Répondant à la question de Luigi Magri, **Dominique Margot** estime que, pour les médiathèques, la réussite est d'amener dix à vingt personnes à une projection : « Mais la véritable réussite, c'est quand ces spectateurs viennent le lendemain à la médiathèque et empruntent des films du même réalisateur ou demandent à aller plus loin dans la découverte du film documentaire. »

Éric Dalizon ne croit pas que les programmations innovantes ou les envois de mails soient une véritable solution, car ces pratiques existent depuis longtemps, sans pour autant réussir à attirer du public dans les salles : « Nous avons eu trente-cinq à cinquante spectateurs pour *POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX*, contre mille pour *LE CAUCHEMAR DE DARWIN*. Concrètement, pour un cinéma d'une ville de vingt-huit mille habitants, sortir des sentiers battus, montrer un film iranien, c'est prendre des risques pour la survie de sa salle. »

Catherine Bailhache constate un hiatus entre le besoin des spectateurs de trouver des lieux, des espaces où ils pourront nouer une relation à l'autre qui pourra les combler, et les pratiques des exploitants qui se battent des heures au téléphone pour avoir LE CAUCHEMAR DE DARWIN et faire mille entrées. Elle se demande s'il est nécessaire de se battre autant pour faire mille entrées, et s'il ne faudrait pas redéfinir ce qu'est l'ambition d'une salle de cinéma.

Simone Vannier souhaite évoquer l'échec qu'elle a connu à la dernière édition de Documentaire sur Grand Ecran : « Nous avons choisi cette année la thématique de la ville. Nous avons fait comme d'habitude. Nous avons envoyé nos programmes. Nous avons conclu des partenariats. Nous avons eu des articles de presse. En même temps, le Forum des images choisissait aussi le thème de la ville. Tout en faisant attention à ce que nos séances respectives ne soient pas les mêmes jours, ou aux mêmes heures, nous pensions que cela créerait un mouvement d'entraînement et nous amènerait du public. Pourtant, la mayonnaise n'a pas pris. Seulement, une journée a connu un succès : celle consacrée aux aborigènes. Alors que ce n'étaient pas les meilleurs films. Cela montre combien il faut rester humble dans un travail de programmation. Nous pensions avoir fidélisé un public depuis treize ans et pouvoir ainsi échapper à la baisse générale de la fréquentation. Mais cela n'a pas été le cas. »

Geneviève Gandy, directrice de la médiathèque de La Riche, insiste sur le fait qu'il est important d'avoir même seulement vingt personnes à une projection : « Je suis dans une ville difficile où les gens ne vont pas au cinéma parce qu'ils n'en ont pas les moyens. Nous nous battons pour qu'ils viennent, en invitant des réalisateurs, en offrant du documentaire à la carte. Deux fois par semaine, n'importe qui peut venir — même non-inscrit à la médiathèque — pour regarder un film. Et quand ils sont vingt à une projection, je suis fière. »

Simone Vannier comprend son point de vue, mais remarque que les différents organismes sont jugés d'une manière générale sur leurs résultats.

Faisant le lien entre le nombre d'entrées et le travail réalisé avec les associations, **Isabelle Gérard-Pigeaud** raconte que, lorsque le CNC accueille des journées de sensibilisation au cinéma avec Kyrnéa, la salle de quatre-vingt-dix places est pleine : « Les associations qui travaillent sur le social sont très demandeuses de cinéma. Car il est plus facile pour elles de travailler sur l'image que sur les livres ou que dans les musées. Il y a donc un vrai réseau à constituer. Nous allons

essayer de dresser un inventaire des gens qui ont envie de travailler autour de l'image, et ce sont ces gens-là avec lesquels il faut travailler. Localement, il y a déjà des salles qui travaillent avec des associations, mais il n'y a pas vraiment de moyens actuellement pour valoriser cette action. »

Jérôme Descamps constate en effet que les associations le sollicitent de plus en plus. La Pellicule ensorcelée coordonne par exemple en Champagne-Ardenne l'opération Cinéville/Un été au ciné. Mais il voudrait signaler que les exploitants de Champagne-Ardenne sont assez réticents, car ils ont l'impression que La Pellicule ensorcelée marche sur leurs plates-bandes : « Ils ne comprennent pas pourquoi les associations ne vont pas les voir directement et préfèrent passer par une autre association. Alors que c'est généralement parce qu'ils n'ont pas pris la peine de les recevoir ou de répondre à leur courrier. Et, du coup, nous recevons des lettres d'exploitants qui nous accusent de concurrence déloyale. C'est assez déprimant. »

Isabelle Gérard-Pigeaud nuance en précisant qu'il ne s'agit que de certains exploitants, parce qu'en France beaucoup de salles collaborent notamment à l'opération Cinéville. Pour elle, il faut trouver des moyens de convaincre les réticents, de le faire comprendre que le travail avec les associations leur amène un public qui ne va pas dans les salles.

Jérôme Descamps répond qu'il ne sait pas comment faire puisque les exploitants ne viennent pas sur le terrain, et que par conséquent ils ne se rendent pas compte que beaucoup de gens ne viennent pas au cinéma parce qu'il est trop loin de chez eux ou que le prix des places est trop cher.

Hélène Jimenez, directrice de l'Association des cinémas de recherche de l'Île-de-France (ACRIF), souhaite tempérer les aspects bénéfiques du rapport étroit aux associations : « La réalité des salles est que les gens ont du mal à en passer le seuil. Comme on le disait du seuil des librairies il y a quelques années. Donc tous les moyens sont bons. Mais, en même temps, le danger est d'instrumentaliser le cinéma au profit de soirées thématiques réalisées en partenariat avec les associations. Il faut se méfier des soirées MONDOVINO avec une dégustation de vin. Même si je comprends que les exploitants le fassent parce qu'il est important de motiver une équipe avec une soirée où il y a plus de quinze spectateurs dans la salle. »

Profitant de l'intervention d'Hélène Jimenez, **Valentine Roulet**, chef du service de la création du CNC, salue le rôle

joué par les associations régionales dans le dynamisme des salles. Et notamment le travail mené par l'ACRIF avec Nicolas Klotz qui va faire un périple dans les salles de banlieue de l'écriture jusqu'à la projection de son prochain film pour expliquer son processus de création : « Etant donné que les salles n'ont pas suffisamment de personnel pour monter ce genre d'opération, les associations régionales ont un rôle à jouer pour créer ce type de manifestation et rassembler des salles sur ces projets. »

Dominique Toulat partage ce point de vue. Selon lui, il est bon d'avoir une personne extérieure à la salle, critique ou autre, pour aider les exploitants. Et les associations ont un grand rôle à jouer pour fédérer les énergies : « Concernant le Parcours Cinéma, j'avais déjà réalisé un travail similaire avec PARIÀ, qui n'avait pas marché puisqu'il n'y avait que six personnes dans la salle, mais cette fois je l'aborde différemment du fait que nous sommes plusieurs salles et qu'il y a quelqu'un derrière pour soutenir le projet. »

Avant de repartir pour la Belgique, **Patrick Leboutte** conclut en rappelant qu'il n'a pas voulu présenter de recettes miracles, mais juste signaler que s'opère aujourd'hui un glissement dans le rapport du public à la salle, d'une sortie de la consommation pure, qui mérite la création de véritables maisons du cinéma.

3. LES POLITIQUES DE COMMUNICATION ET LA NOTION D'ACCUEIL

Avant de passer la parole à Jérôme Descamps, **Simone Vannier** explique qu'elle a souhaité l'inviter à la tribune, alors qu'il ne dirige pas une salle en permanence, du fait de l'originalité de sa communication, en particulier de son programme. Elle lui demande de raconter la genèse de l'association qu'il dirige, La Pellicule ensorcelée.

Jérôme Descamps explique que La Pellicule ensorcelée est née il y a quatre ans d'un double constat : « Tout d'abord, après quatre à cinq ans dans le milieu du cinéma, mon analyse était qu'il manquait un véritable travail de relation avec le public, notamment par rapport à ce qui se fait dans le théâtre que j'avais pratiqué pendant vingt ans. Ensuite, en Champagne-Ardenne, il n'était pas possible de voir les courts métrages que je découvrais dans les festivals et autres rendez-vous du court métrage que je fréquentais. Du

coup, j'ai proposé à un exploitant d'abord, puis à plusieurs, d'initier une soirée de courts métrages, d'une durée d'une heure et demi suivi d'un repas. Cette séance ne serait pas basée uniquement sur l'actualité, et l'on mélangerait fictions, documentaires, films de patrimoine, animations, et films expérimentaux. La fréquence des soirées devait être mensuelle, mais est en réalité variable suivant les accords passés avec les exploitants. Enfin, côté programmation, nous essayons d'éviter le côté « Dossiers de l'écran », en choisissant des films qui eux-mêmes proposent des formes cinématographiques qui ne soient pas simplement le support d'une discussion ultérieure avec des associations. Actuellement, cela se passe plutôt bien avec le public, même s'il nous arrive de n'avoir que seize personnes dans la salle. » Pour terminer cette genèse, Jérôme Descamps explique que *La Pellicule ensorcelée* a pu voir le jour grâce à l'aide immédiate de la Région Champagne-Ardenne.

Simone Vannier demande à Jérôme Descamps comment il a conçu son programme, qu'elle trouve simple, attractif, sans qu'il paraisse coûter très cher.

Pour **Jérôme Descamps**, étant donné que le court métrage n'existait pas en Champagne-Ardenne, et qu'il ne voulait pas coller à l'image triste de ce format, l'idée était d'ennoblir le programme pour qu'il ne soit pas juste une photocopie en noir et blanc. Et comme il n'avait pas les moyens d'avoir à la fois un programme et une affiche, il a souhaité que le programme puisse s'accrocher afin de pouvoir le placer sur les vitrines : « Nous avons travaillé avec des amis graphistes pour que le programme soit repérable. Nous avons cherché les plus belles photos, refait les résumés quand ils étaient trop abscons, réalisé de véritables fiches techniques, et réservé un petit espace pour une phrase d'un cinéaste vivant, parce que je trouvais trop simple d'avoir des phrases d'Orson Welles ou d'Alfred Hitchcock. Il y a des gens aujourd'hui dans le cinéma, alors autant porter cette parole-là. » Considérant que le bouche-à-oreille était le seul moyen de faire vivre les soirées de courts métrages, Jérôme Descamps explique avoir collecté dès la première soirée les adresses des spectateurs. Et donc, chaque mois, il envoie le programme à près de mille sept cents personnes dans toute la région, ce qui est pour sa structure un très gros investissement.

Mais Jérôme Descamps ne se cantonne pas à son programme. Il a mis en ligne un site Internet, toujours avec l'aide de ses amis graphistes. Chaque mois, un dossier est consacré à un réalisateur, où paraissent le scénario, les notes d'intention, et un carnet de bord rétrospectif où le réalisateur évoque les questions qu'il pensait aborder dans son

film, et comment il les a résolues avec plus ou moins de bonheur. Par ailleurs, ayant pu constater que souvent les cinéastes travaillent d'autres domaines artistiques en dehors des tournages, le site Internet permet de diffuser certains de leurs travaux, comme des écrits, des dessins ou des photos : « Par exemple, j'ai rencontré Joël Brisse, qui est aussi peintre et écrivain. Il y a un an, il m'a donné des sortes de petits éclats de littérature entre la fiction et le documentaire, des textes assez courts entre cinq lignes et cinq pages et demi. Et on a décidé de faire paraître ces textes, avec un travail de correction mené par Dominique Visnour, et une mise en page de Roland Char. Depuis le 11 novembre, la parution en ligne a commencé. Chaque semaine, les abonnés reçoivent des écrits de Joël Brisse. On essaie de fouiller le travail du cinéma avec d'autres outils, et de demander au réalisateur comment ils peuvent intégrer ces outils qu'on leur propose. »

Jérôme Descamps ajoute qu'en janvier, les bénévoles de l'association vont faire paraître un fanzine qui inclura entre autres les paroles des spectateurs recueillies lors des séances.

Simone Vannier est convaincue que les méthodes de communication très contemporaines mises en œuvre par Jérôme Descamps vont effectivement fidéliser son public. Elle trouve par ailleurs intéressant que les expériences des uns et des autres se rejoignent. Selon elle, chacun à sa manière essaie de créer une interaction avec le spectateur, de dépasser la simple séance de cinéma pour créer un lieu d'échanges. Dans cette optique, elle met en valeur le travail de l'ACRIF, qui l'a aidée à sortir en salles LA JUNGLE PLATE, et qui est train de mener l'expérience avec Nicolas Klotz. Elle demande aux représentants de l'ACRIF présents dans la salle de parler des opérations qu'ils mettent en place avec les exploitants.

Quentin Mével, délégué général de l'Association des cinémas de recherche de l'Île-de-France (ACRIF), explique que, du fait de la diversité de la périphérie, l'ACRIF s'adresse à des salles aux problématiques très différentes. Dans son action, elle doit donc prendre en compte ces sociologies particulières, et les pratiques culturelles différenciées qui en découlent. Son objectif est de diversifier les pratiques de diffusion, de ne plus simplement montrer les films, mais de réfléchir à comment les montrer, et pour quelle réception, quel public.

Hélène Jimenez aimerait quant à elle mettre en avant la souplesse de tous les projets soutenus par l'ACRIF : « Nous

concevons des programmes qui sont des aiguillons, mais qui permettent aussi aux salles de les adapter en fonction de leur structure : du lieu, du public, de ses particularismes, du nombre de membres de l'équipe... Il n'est pas question d'imposer à une salle ce qu'elle doit faire, contrairement à une époque où les associations de salles étaient plus directives. Et c'était très dommageable. On ne peut pas imposer la même chose à Montreuil et à Chilly-Mazarin. »

Isabelle Boulord, responsable du Bureau cinéma et arts visuels du Conseil général de Seine-Saint-Denis, rappelle qu'il y a quelques semaines des voitures brûlaient partout en France. Ce qui nécessite d'interroger la question des publics différemment : « La formation du public en tant que groupe social doit se poser, et pas uniquement dans les salles de cinéma, mais aussi dans les centres sociaux, partout où les militants de la culture doivent être. »

Avant de suspendre le débat pour la pause déjeuner, **Simone Vannier** demande à Hélène Raymondaut de venir à la tribune pour donner son sentiment sur cette matinée.

Hélène Raymondaut explique que, pour donner une vraie place au documentaire, le CNC essaie d'amener le public vers lui. Dans cette optique, elle juge le Mois du film documentaire intéressant, car il crée une transversalité du public des bibliothèques vers les salles. D'autre part, elle rappelle que les dispositifs scolaires initient les enfants à l'art cinématographique, en particulier au documentaire : NANOUK L'ESQUIMAU et LA VIE EST IMMENSE MAIS PLEINE DE DANGER sont au programme d'École et cinéma ; LA PROMESSE au programme de Collège au cinéma ; et S-21 et SANS SOLEIL au programme de Lycéens au cinéma.

À partir de là, elle indique que le CNC réfléchit aux différentes modalités possibles pour ne pas pénaliser et mieux soutenir les salles qui programment des films difficiles, notamment des documentaires. Elle répète que le CNC tente de trouver rapidement une solution aux problèmes du non-commercial et qu'il essaie aussi d'intervenir sur la question de la durée d'exploitation, non pas en fixant des règles de programmation, mais en finançant des expériences comme celle de l'ACID ou du GNCR : « Ce sont des tas de petites choses qui on l'espère vont permettre aux documentaires d'être mieux perçus par les salles. »

4. LA RECHERCHE DU PUBLIC

Le débat se poursuit sur les moyens de faire venir un public de plus en plus réticent. **Luigi Magri** prévient en préambule qu'il va parler de son expérience, qui est celle de direc-

teur d'une salle mono-écran dans une ville province de cinquante mille habitants, qui compte peu d'étudiants et beaucoup de personnes âgées et un multiplexe de huit salles en centre-ville : « La première chose, c'est que j'ai une facilité à travailler là-bas parce que les gens sont pleins de bonne volonté et ont un vrai désir de cinéma. Historiquement, il y avait une véritable attente des Castelroussins pour qu'un lieu de ce type ouvre. Par exemple, avant la réouverture de l'Apollo, un groupe de jeunes proposaient des séances de cinéma expérimental et étaient accueillis dans des mauvaises conditions au multiplexe. Aujourd'hui, ce sont eux qui constituent mon équipe. Je bénéficie donc d'une situation favorable. Et tout le mérite en revient à Hélène Martin, qui a rouvert le lieu, grâce au soutien de la municipalité, de l'État et de la Région, et qui a fait un travail remarquable.

La deuxième chose, c'est que nous sommes une scène nationale. Pour les gens de plus de trente-cinq ans, ils ont l'habitude de ce type d'endroit. Ils l'identifient parfaitement. Ils savent qu'ils vont y trouver la culture. Et puis, à côté, il y a un autre public qui voit la scène nationale et la culture comme quelque chose d'inaccessible. Notre objectif, c'est de ne pas reproduire ce schéma créé par la société capitaliste, de casser cette image d'une scène nationale qui ne passerait que du cinéma intellectuel, de créer des chemins de traverse pour leur faire comprendre que nous sommes avant tout un lieu de passage pour eux, un lieu de passage de films, un lieu de passage d'intervenants. Et un lieu avec une exigence cinématographique forte puisqu'on essaie de travailler sur la « recherche » et le documentaire particulièrement. »

Pour Luigi Magri, proposer un travail sur le documentaire au public est assez simple : « On va rencontrer des syndicats, des associations sur les thèmes des films, des enseignants qui participent aux dispositifs d'éducation à l'image, ce qui est très important car, même si ces dispositifs n'ont malheureusement pas été évalués, ils permettent de sensibiliser les élèves et les enseignants. Et c'est d'autant plus important aujourd'hui avec le changement de génération des enseignants : les anciens avaient découvert le cinéma en salles alors que les nouveaux sont issus de la génération télé. Nous travaillons également en synergie avec la médiathèque qui fait elle aussi un travail sur le patrimoine et le jeune public. »

Catherine Bailhache lui demande quelles initiatives il a pu mettre en place depuis son arrivée qui sortent de ce traitement classique du documentaire.

Luigi Magri lui répond qu'il a mis en œuvre un travail autour de Serge Daney avec le critique Emmanuel Burdeau : « Nous voulions parler de l'écriture sur le cinéma. Emmanuel Burdeau avait choisi des extraits du DVD et passait ensuite un film de Skolimovsky. Et nous avons eu vingt personnes dans la salle. Pourtant, l'année dernière, nous avons fait un travail assez équivalent pour *À L'OUEST DES RAILS* de Wang Bing. Un critique était resté deux jours pour présenter le film. Et nous avons commencé avec trente-cinq spectateurs, puis cela a augmenté progressivement. Je me suis donc demandé pourquoi Wang Bing a marché et Daney non. Je pense qu'*À L'OUEST DES RAILS* conjugue deux phénomènes : un sujet social fort — l'économie chinoise — et en même temps une dimension esthétique. Alors que, pour le Daney, les gens ont pensé que nous allions faire une analyse littéraire ou scripturaire d'un critique. Avec le recul, je pense que je trouverai les solutions pour mieux mettre en valeur cette soirée. »

Catherine Bailhache lui demande comment il s'y prendrait aujourd'hui pour préparer cette journée sur Daney.

Luigi Magri pense qu'il pourrait trouver une solution pour exposer plus clairement les intentions de cette soirée Daney dans la presse : « Même si c'est difficile car dans des petites villes comme Châteauroux les personnes accèdent à l'information par l'intermédiaire d'un seul journal, qui s'intéresse beaucoup plus à la rubrique des chiens écrasés qu'aux actions culturelles, surtout si le produit culturel est considéré comme étant destiné à une élite. » Il chercherait également à nouer des partenariats avec Cinéville ou Lycéens au cinéma, en créant des ateliers critiques ou en travaillant pendant six mois en permanence avec un critique.

Simone Vannier voudrait qu'il précise comment il travaille en amont.

Luigi Magri explique qu'avant de définir un projet, il consulte son équipe. Il essaie de trouver des financements : « Je m'appuie sur les services de la ville, sur les maisons de retraite, la DRAC, l'ACOR pour Wang Bing, le Pôle régional de l'éducation à l'image qui fait un travail remarquable en région et qui s'inscrit dans une logique que nous croisons toujours à un moment donné. J'essaie de convaincre le Conseil général de donner une aide aux exploitants, ce qu'il

ne fait pas pour l'instant. Je leur explique qu'à l'Apollo, vu notre situation privilégiée, nous pouvons initier des choses qui pourraient être reprises par d'autres exploitants du département qui n'ont pas le temps et les moyens dont nous disposons. » Luigi Magri raconte également qu'il essaie chaque fois de trouver un mode d'action hors normes : « Pour amener le public à voir des films, c'est peut-être à nous de nous débrouiller pour trouver des moyens de projection en dehors de notre lieu, de casser cette sorte de mausolée que peut représenter une salle de cinéma et aller dans des quartiers. Par exemple, je vais passer OLIVA OLIVA aux élèves du lycée agricole. Et je me suis dit : Pourquoi ne pourraient-ils aller présenter ce film dans les quartiers dits sensibles de la ville de Châteauroux, des quartiers dont ils ne connaissent pas la vie, avec lesquels ils ont un manque complet de relation ? Finalement, nous ne faisons que créer des situations artificielles, mais cela me permet de passer OLIVA OLIVA à un public varié. »

Simone Vannier lui demande s'il lui arrive de conclure d'autres types de partenariats.

Luigi Magri lui répond qu'il va prochainement travailler sur la VO, avec des films de fiction et des documentaires et que pour cela il a contacté le Pôle d'alphabétisation, le Pôle d'éducation à l'image, Cinéville, ou l'Inspection académique : « Je leur dis que je n'ai rien de précis à leur proposer. Simplement, j'ai telle programmation, et je voudrais qu'on se voit pour en parler et que de toute façon il en sortira toujours quelque chose. »

Pour lui, à travers chaque action, il faut tester de nouveaux modes d'action, tout en ayant une conviction politique forte, de ne pas donner à voir des produits de consommation déguisés sous un marketing culturel : « Évidemment, je n'ai pas la marge de manœuvre pour ne faire que ça, mais dans notre travail nous essayons de pointer ces questions-là, d'en parler avec le public. Il faut avoir cette liberté-là. En ce moment, j'ai envie de louer une camionnette Vespa et d'aller tourner dans la rue pour annoncer mon programme. Je ne veux pas ne pas me donner les moyens de ce que je veux entreprendre et ensuite me plaindre. Mais je reste convaincu que, tant que l'on ne s'attaquera pas aux statuts juridiques actuels du cinéma, il ne sera pas possible d'y arriver. Ces statuts déterminent un mode de fonctionnement et engendrent un principe de programmation. Il faut avancer sur ce terrain-là. »

Catherine Bailhache lui demande de préciser ce que, selon lui, le juridique devrait faciliter.

Luigi Magri ne sait pas vraiment. Il cite néanmoins l'exemple des médiations qui se tiennent actuellement autour des dispositifs d'éducation à l'image. Pour lui, si l'État ne fait rien, toutes les salles qui ont construit leur identité et leur programmation sur ces dispositifs seront mises en danger.

Dominique Toulat intervient pour dire que l'on parle de recherche de public pour le documentaire alors que pour lui il n'existe pas de public pour le documentaire : « Je pense que le public se dessine par rapport au film plutôt que par rapport au genre. Celui qui a vu LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR n'a pas forcément vu PROFILS PAYSANS. Et donc presque chaque film pose une question spécifique de recherche de public. Alors que pour beaucoup de films on ne sait pas où aller chercher. Si je prends l'exemple de 10^E CHAMBRE, nous avons organisé une très belle rencontre avec Dominique Simonnot, qui écrit chaque lundi ses carnets d'assises dans Libération. Mais, à part cela, je n'ai pas trouvé d'autres associations ou structures à contacter. Nous avons trop tendance à chercher le public par rapport à un thème, alors que ce n'est pas forcément la bonne solution. Car un public militant ou associatif n'est pas le plus efficace dans la réception du film au final. Et très souvent, comme le disait Jérôme Descamps, le risque est de faire une sorte de DOSSIERS DE L'ÉCRAN où le film n'est qu'un prétexte. »

Fabienne Hanclot, directrice du Cinéma L'Etoile à La Courneuve, trouve que Dominique Toulat vient d'aborder une question importante : « Nous avons tous ce complexe d'instrumentaliser le cinéma. Cependant, quand j'ai repris la salle il y a trois ans, qui n'était pas classée art et essai, on m'a dit que j'avais un an pour réussir ou bien la salle fermait. Les gens du quartier n'y entraient pas. Quand je leur parlais de documentaires, ils me répondaient que ce n'étaient pas de vrais films, qu'ils ne paieraient pas une place pour ce qu'ils considéraient comme des reportages. Nous avions seulement un public de trente à quarante cinéphiles. Et donc, il fallait que j'arrive à ce que les habitants s'approprient le lieu. Et le premier moyen de les faire venir a été d'organiser des rencontres thématiques et donc de travailler avec des associations. Sur 10^E CHAMBRE, dont parlait Dominique Toulat, je suis allé voir la Maison de la justice et du droit. En fait, pendant six mois, j'ai pris mon baluchon pour rencontrer toutes les associations et essayer de créer des partenariats. Tout l'enjeu ensuite, c'est qu'une fois qu'ils sont dans la salle, il faut désinstrumentaliser le dispositif en revenant sur la forme plus que sur le sujet. »

Pour accompagner son propos, Fabienne Hanclot raconte deux expériences qu'elle a mises en place. La première a

commencé il y a deux ans avec la destruction de deux barres d'immeubles du quartier : « Dans les débats que j'organais, revenait souvent l'idée que La Courneuve n'était pas représentée de manière juste dans les médias. Pour leur montrer que le cinéma, et non la télévision, pouvait représenter leur monde de manière juste et allait leur laisser la place en tant que spectateur et en tant qu'être humain, nous avons décidé de travailler avec dix adolescents de la cité des 4 000 sur la destruction des barres. Avant de tourner, ils ont réfléchi à la forme qu'ils voulaient choisir et ont visionné un corpus de documentaires réalisés sur La Courneuve. Leur court métrage d'un quart d'heure a été projeté dans la salle lors d'un week-end spécial, avec la projection de films du corpus, dont un Godard et un Lebel. Il y avait cent vingt personnes dans la salle. Et au vu de leurs interventions pendant le débat, je pense que les dix jeunes ont compris la différence entre le reportage et le film. Nous avons formé leur regard. »

La deuxième expérience présentée par Fabienne Hanclot est le Parcours Cinéma autour de Nicolas Klotz, déjà évoqué à plusieurs reprises dans le débat : « Nous avons reçu Nicolas Klotz pour LA BLESSURE. Il y avait pas mal de monde dans la salle. Et il revenait sans cesse sur sa manière de travailler le réel. Donc, quand le projet avec l'ACRIF est apparu, nous avons proposé à Nicolas Klotz de voir justement sa manière de filmer le réel, de le mettre en scène dans une fiction. Il se trouve aussi que trois scènes de son prochain film doivent être tournées à La Courneuve. On s'est alors dit qu'il serait intéressant d'avoir une confrontation de regards. Nous avons donc demandé au documentariste Julien Samani de venir filmer les lieux de tournage, cette fois non pas dans un contexte de fiction mais dans un contexte quotidien. Et lorsque Nicolas Klotz viendra présenter ses rushes, Julien Samani viendra également présenter son travail. En plus, comme en général les salles travaillent peu sur l'histoire du documentaire, nous présenterons des films qui ont inspiré Nicolas Klotz dans sa façon de filmer les classes populaires, comme À BIENTÔT, J'ESPÈRE de Chris Marker. Selon moi, il faudrait replacer le documentaire dans une histoire du cinéma. C'est pour cela que je ne suis pas trop favorable au Mois du film documentaire qui tend à le mettre à part. »

Contrairement à Fabienne Hanclot, **Dominique Margot** considère qu'il faut mettre en avant le genre documentaire : « Avec le Mois du film documentaire, qui en est à sa sixième édition, nous voulons montrer ce qu'est en 2005 le cinéma documentaire et rassembler pendant une période donnée et sur l'ensemble du territoire tous les gens qui défendent et diffusent ce type de cinéma. L'objectif en termes de public

étant de montrer du documentaire à des gens qui n'iraient pas voir ce type de cinéma en salles ou qui ne vont pas au cinéma. »

Fabienne Hanclot persiste. Pour elle, sans nier que le documentaire a une spécificité, il ne peut pas être selon elle réduit à une catégorie. *LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR* est classé film documentaire alors que pour elle il ne contient pas de geste de cinéma.

Dominique Margot lui rétorque que *LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR* ne sera jamais diffusé dans le cadre du Mois du film documentaire. Plutôt qu'apporter une définition du documentaire, cette manifestation cherche à mettre en relation des établissements — écoles, médiathèques, cinémas, musées, associations... — qui ne travaillent pas ensemble pendant l'année. Elle cite l'exemple de la Guadeloupe, où, autour du Mois du film documentaire, se sont rassemblées au fil des éditions des médiathèques, des salles de cinéma et l'université. Et ce noyau organise des journées de formation mais envisage surtout la création d'une médiathèque pour le cinéma antillais et de faire connaître leur travail en métropole. À partir d'une manifestation ponctuelle s'est donc produite une synergie qui peut avoir une résonance auprès de la population. »

Simone Vannier note que tout le monde est ici conscient de l'importance du Mois du film documentaire.

Luigi Magri trouve que les propos de Fabienne Hanclot rejoignent ceux de Patrick Leboutte. Le cinéma n'est pas que les films. La création d'initiatives telles que le Parcours Cinéma autour de Nicolas Klotz est un acte de résistance à la passivité que peuvent parfois laisser transparaître nos salles. Cependant, selon lui, il faut comprendre qu'il n'est possible de le faire que dans un cadre donné.

Fabienne Hanclot est d'accord : « Je n'ai plus le temps de faire ce travail de médiation. Puisque je n'avais plus le temps de voir les films, ce qui m'empêche de pouvoir les défendre. Heureusement, je peux compter sur l'ACRIF, qui me permet encore de sortir de ma salle et de réfléchir. Et comme du point de vue de la sécurité tout se passe bien pour l'instant, j'ai sacrifié le poste de vigile pour créer un poste d'animateur jeune public. Mais, politiquement, j'ai le sentiment que tout ce travail invisible n'est pas reconnu. Comme le disait Luigi Magri, si les multiplexes ont les dispositifs d'éducation à l'image, nous aurons perdu tout le travail qui a été fait. » Pour montrer que l'instrumentalisation des films n'est pas

forcément quelque chose de négatif, **Isabelle Gérard-Pigeaud** aimerait revenir sur une expérience hors les murs, « Cinéma à l'hôpital » : « Le choix des œuvres avait été fait par le milieu hospitalier, conjointement avec Kyrnea. Et on a été très étonné du fait qu'ils choisissent des films sur la maladie plutôt que des films distrayants. Et à l'issue des projections, un dialogue inédit s'est noué entre le corps médical et les patients. Et je trouve que le cinéma y a gagné. »

Pour **Fabienne Hanclot**, un directeur de salle est en permanence dans cette schizophrénie-là : « Et quand je vois des femmes voilées qui prennent la parole au bout du troisième débat, évidemment qu'elles ne vont pas parler de cinéma ou du plan-séquence du début. L'essentiel, c'est qu'on ne soit pas dupe, et qu'on reste dans l'exigence de défendre le cinéma en tant que forme. »

Luigi Magri intervient pour dire que tous les intervenants se placent dans une volonté de partage du sensible et de création de commun. Pour lui, comme le montre l'exemple de « Cinéma à l'hôpital », il faut faire des expériences, qui parfois suscitent d'agréables surprises. Il conseille, pour terminer, la lecture du numéro 244 des Cahiers du Cinéma qui parle des animateurs culturels et de classes sociales. Des questions qui sont pour lui encore d'actualité.

5. EXERCICE DE STYLE

Simone Vannier passe la parole à Cyril Neyrat, critique à Vertigo et aux Cahiers du Cinéma, grand témoin de cette rencontre, qui va présenter un programme de courts métrages documentaires et l'analyser avec la salle.

Avant de présenter les documentaires qu'il a choisis, **Cyril Neyrat** aimerait tirer quelques enseignements du débat qui vient de se dérouler. Pour lui, l'intitulé de la journée L'accompagnement des films documentaires en salles a plus valeur de symptôme qu'autre chose. Il estime que l'accompagnement ne suffit pas aujourd'hui car le rapport entre le public et le cinéma est aujourd'hui celui d'un malade en fin de vie : « J'ai été invité dans un cinéma près de Marseille, à Port de Bouc, sur un débat autour du film d'Avi Mograbi, POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX. Le film était annoncé avec beaucoup de presse locale dans une salle du réseau Cinémas du Sud. Résultat : quinze personnes dans la salle. Et ce n'est pas étonnant. Une fois sur deux, quand on se déplace pour aller animer un débat, on se retrouve devant dix

à quinze personnes. Je pense que le cas d'une médiathèque n'est pas celui d'une salle de cinéma et qu'on ne peut pas se satisfaire de cela. L'exploitant de Port de Bouc avec lequel j'ai dîné était désolé de la situation et était très inquiet quant à l'avenir de son travail et de sa salle. »

Selon Cyril Neyrat, le cinéma est donc dans une situation de crise très grave, et contradictoire, notamment pour le documentaire. Depuis quelques années, il y a une sensibilisation plus accrue au documentaire, avec le travail de festivals qui montrent, défendent des films qu'on pourrait appeler minoritaires et qui engagent un rapport différent au public. De plus, ces films sortent en salles. OLIVA OLIVA de Peter Hoffmann et SECTEUR 545 de Pierre Creton et Vincent Barré vont sortir en janvier 2006. Mais le problème est que le public ne va pas voir ces films qui arrivent à émerger.

Face à cette crise, la solution type accompagnement/intervenant/débat ne fonctionne plus. Et d'ailleurs, sur ce point, les salles font trop souvent appel aux intervenants de manière ponctuelle, éclatée, alors que le travail doit être suivi, régulier, autour d'un processus de fidélisation. Le point de vue du spécialiste après un débat ne suffit plus. Autre facteur de crise, le label art et essai est un piège parce qu'il recouvre des films trop différents et surtout des films qui n'ont pas besoin d'être défendus. Il faut donc inventer un autre usage des films, penser à creuser l'écart entre les pratiques du cinéma indépendant et le modèle dominant de consommation des films. Et pour les salles, il faut se distinguer des pratiques du multiplexe : « L'exploitant de Port de Bouc m'en parlait. Il était conscient qu'il n'y avait pas assez d'écart entre son travail militant en faveur de l'art et essai et celui du multiplexe qui se trouvait à côté de là. Et, pourtant, vu l'extrême radicalisation des modes de consommation depuis quelques années, il faut tenir compte du fait qu'il n'y a plus pour le spectateur de différence à aller dans un multiplexe ou dans une salle de quartier. »

Donc, pour creuser l'écart, il faut réfléchir à comment la salle de cinéma peut être autre chose qu'une salle, qu'un réceptacle, et peut devenir une expérience. Le documentaire a de ce point de vue-là un rôle privilégié : « Les deux films que j'ai choisis — DÉTOUR de Pierre Creton et BORDER de Laura Waddington — en sont de bons exemples. Détour ressemble vaguement à un film de voyage. Mais on n'apprend rien des Îles Shetland, ni de ses habitants. DÉTOUR s'est comme débarrassé de la notion de sujet. Et donc l'enjeu devient de réfléchir à des questions plus profondes : Qu'est-ce qu'habiter un lieu ? Qu'est-ce que traverser un pays ? Qu'est-ce que l'ici et l'ailleurs ? Le film remet en cause les oppositions qui régissent nos vies. Le titre est significatif.

Faire un détour, c'est emprunter un autre chemin, un chemin minoritaire, c'est aussi perdre du temps, ce qui aujourd'hui revient peut-être à en gagner. Le film propose donc une expérience, une manière d'être.

Pour *BORDER*, il y a un sujet fort qui est la situation des migrants dans l'ancien camp de Sangatte. Laura Waddington s'écarte d'un traitement journalistique pour une forme qui se rapproche de l'art contemporain. Comme pour *DÉTOUR*, *BORDER* ne comporte pas beaucoup de chiffres, de dates, d'informations concrètes. Laura Waddington refuse la place traditionnelle du documentariste qui cherche des informations sur un sujet et les retranscrit. Elle se place du côté des clandestins avec lesquels elle a vécu pendant sept mois. Du coup, le film est là aussi le récit d'une expérience. Et l'image granuleuse, saccadée, découle de la position adoptée par la cinéaste et produit un effacement de l'anecdote, du détail, pour aller à l'essentiel, à l'affect, et à l'universel d'une personne en train de franchir ou non une frontière. La voix-off, elle, réinjecte du singulier, donnant aux images prises sur le vif une dimension de souvenir, de rêve. L'effacement de l'image, c'est aussi l'effacement de l'oubli, tout en gardant des traces qui à notre époque ont plus de force que l'information.

Ces deux documentaires sont donc deux propositions radicales. Comme il a été dit tout à l'heure, comment dissocier notre réflexion sur le documentaire des événements qui se sont passés dans les banlieues ? Ces émeutes expriment un besoin de l'expérience, de se réapproprier des gestes. Ce dont on est tous privé, c'est du sentiment de vivre sa vie, de vivre des choses qui sédimentent et sur lesquelles on peut construire un trajet, du commun, de la communauté. Et, à mon avis, c'est le rôle du cinéma, et celui du documentaire. Parler de *DÉTOUR* ou de *BORDER*, c'est parler des difficultés qu'ils posent, de ne pas se demander de quoi ça parle mais de quelles articulations ils proposent entre un sujet et une fraction du monde. » Cyril Neyrat précise qu'il a choisi *DÉTOUR* et *BORDER* sans connaître le contenu des débats et trouve qu'ils résonnent fortement avec ce qui a été dit au cours de cette rencontre.

Éric Dalizon adhère à cette vision de la relation salle-public développée par Cyril Neyrat. Mais, pour lui, il est indissociable de la relation salle-élus. Il rappelle l'investissement nécessaire des villes pour que les salles vivent. Et il ne croit pas que les élus nous suivront sur cette notion d'expérience. Du coup, il y aura un très gros travail de formation auprès des élus.

Cyril Neyrat sait que ce qu'il développe relève de l'utopie.

Pour la pratique, c'est un autre combat qui soulève des questions juridiques et politiques et qui nécessite également des séminaires auprès des élus qui ont une conception limitée du cinéma.

CONCLUSION

Simone Vannier remercie les personnes présentes. Elle déclare avoir beaucoup appris lors de cette journée, que les discussions vont nourrir sa réflexion pour un moment, et lui donner un nouvel élan. Elle espère que c'est le cas pour les autres participants et juge pour conclure que ce type de rencontre est très précieux, parce que de la discussion naissent les idées, et qu'il est toujours important d'échanger ses expériences.

Synthèse éditée par :
Centre Images
24, rue Renan 37110 Château-Renault
Tél 02 47 56 08 08 - Fax 02 47 56 07 77
infos@centreimages.fr
www.centreimages.fr

Association des cinémas de l'ouest pour la recherche
Port Vallée 49320 Saint-Sulpice-sur-Loire
Tél. 02 41 57 11 08 - Fax 02 41 57 14 03
mailto:acor.cinemas@hotmail.com
acor.cinemas@hotmail.com

Documentaire sur Grand Ecran
52, avenue de Flandre 75019 Paris
Tél. 01 40 38 04 00 - Fax 01 40 38 04 75
info@documentairesurgrandecran.fr
www.doc-grandecran.fr

Avec le soutien de la Région Centre,
du Centre national de la cinématographie,
de la Direction régionale des Affaires culturelles du Centre.

Direction de la publication
Emmanuel Porcher, Geneviève Troussier, Simone Vannier

Synthèse
Nicolas Journet

Coordination
Catherine Bailhache, Laurence Conan, Marie Croze

Maquette
Dominique Bastien

Webmaster
Julien Sénélas

Imprimerie
Garillon (41)

© Centre Images-ACOR-Documentaire sur Grand Ecran
Imprimé en France, février 2006
Gratuit, vente interdite



SECTEUR 545 Pierre Creton et Vincent Barré
[Shellac]



OLIVA OLIVA de Peter Hoffmann
[Les Films Sauvages]

Rencontre organisée avec



avec la collaboration de



Centre Images
est un établissement public
de coopération culturelle créé
par la Région Centre et l'Etat.