

L'INTÉGRALE
10 ANS DE RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE
10 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

L'INDUSTRIE ■
DU RÊVE ■
■

L'INTÉGRALE

10 ANS DE RENCONTRES

ART ET TECHNIQUE

10 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

VOLUME 1
Actes 1 / Actes 5
2000 - 2004

Mentions légales
Droits réservés © - L'industrie du Rêve - Mars 2011

ISBN - 978-2-9538704-0-4

*Même si la loi me donne objectivement le final cut,
l'esthétique du film se développe toujours dans une collaboration.
Tous les réalisateurs sont entourés, de façon plus ou moins continue,
d'une équipe qui est partie intégrante, constituante
de l'esthétique qui se développe à travers les films de ce cinéaste.*

Olivier ASSAYAS
L'Industrie du Rêve - 2002

PRÉSENTATION

VOLUME 1

Le cinéma est un art récent. Mais déjà, à son propos, on s'interroge sur la transmission de ses techniques, sur ce qui restera des intentions de ses premiers créateurs et sur la pertinence de continuer à appeler cinéma les produits proposés aujourd'hui et demain sur les écrans de notre quotidien.

Aujourd'hui, les productions audiovisuelles et leurs images dérivées constituent l'une des toutes premières industries planétaires et la révolution technologique et numérique semble s'être totalement accomplie.

Conçue autour de la rencontre entre l'Art et la technique, L'industrie du rêve poursuit sa mission originale : permettre aux professionnels de se retrouver sur des sujets essentiels au développement de l'industrie cinématographique et donner la parole à ceux, femmes et hommes de l'ombre, qui font le 7e art. Dans ce contexte, la vocation du festival L'industrie du rêve est plus que jamais réaffirmée : faire le point chaque année sur le rapport intime qui lie art et technique, rendre hommage à ceux qui le fabriquent et ainsi assurer cette transmission indispensable à l'acte créateur.

C'est ainsi que les colloques des Rencontres Professionnelles Art et Technique sont devenus au fil des années un rendez-vous important du calendrier pour les professionnels du cinéma depuis l'an 2000. Avec cette intégrale regroupant 10 ans de débats, c'est une mémoire unique et exceptionnelle du cinéma français qui est pour la première fois restituée et publiée avec le témoignage des plus grands professionnels du cinéma français. **Numérique et cinéma, l'art du montage et le décor au cinéma** constituent ce premier volume regroupant les 5 colloques qui se sont déroulés entre 2000 et 2004. A travers ces actes, c'est toute la richesse des propos de ceux qui fabriquent le cinéma, le pensent et le réalisent qui est enfin donnée à lire dans son intégralité.

Leur lecture sera, nous l'espérons, une exploration captivante des coulisses du 7e art, pour les professionnels, les étudiants et les amoureux du cinéma.

L'INDUSTRIE DU RÊVE

L'INDUSTRIE
DU RÊVE

10 ans de réflexion...



2000
Numérique
et Cinéma



2001
Un siècle
de costumes



2002
À l'écoute
d'un siècle
de cinéma



2003
L'Art du montage



2004
La Magie
des décors



2005
En lumière



2006
Boulevard
des producteurs



2007
Après le tournage



2008
À l'écoute
de la bande-son



2009
Art et Technique,
où va le cinéma ?

EDITORIAL

Lancé en 2000, le festival L'INDUSTRIE DU RÊVE naissait sous de bons auspices : les principales communes du Nord Parisien pour le soutenir, un comité de parrainage prestigieux, notamment sous l'égide d'Henri Alekan, et une première programmation très riche dont une intégrale des « Jeanne d'Arc » sorties dans le monde entier et close à la basilique de Saint Denis lors d'un ciné concert resté dans les mémoires.

Il y a dix ans aussi, le numérique commençait sa fulgurante ascension, bouleversant le cinéma et l'ensemble de la chaîne technique de fabrication qui se questionnait alors fortement sur les délocalisations. Quelques grands maîtres nous quittaient et nous plaçaient ainsi devant la question fondamentale de la transmission de leur savoir faire ; l'interpénétration entre les spécialités fondait une lignée de techniciens féconde, la production connaissait une énième révolution, enfin les signes de l'arrivée de jeunes talents étaient annonciateurs de bouleversements. C'est ce « film » des 10 dernières années dont notre festival a été l'un des acteurs ; ce dont témoigne le double volume de l'intégrale des débats organisés lors de nos rencontres professionnelles Art et Technique.

L'INDUSTRIE DU RÊVE, manifestation passionnée et qui aura vu sans cesse le renouvellement de ses membres et de ses contributeurs, se veut en effet le témoin de cette hybridation permanente entre l'art et la technique, telle qu'elle fonctionne dans le cinéma et la création audiovisuelle.

Nous souhaitons donc dans ces deux volumes de collection qui réunissent les réflexions de nos principaux invités, rendre hommage à toutes les équipes qui ont permis de mener à bien ce travail.

Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Que faut-il retenir de ces dix éditions ? Un accueil toujours enthousiaste en Ile de France que nous avons sillonné avec plus de 500 projections, une cinquantaine d'avant-premières, près de 700 invités différents... Oui, sans doute. Mais au-delà, il y a désormais l'évidence d'une nécessaire rencontre à renouveler toujours, entre ceux qui créent le cinéma, ceux qui le produisent, ceux qui le fabriquent. Ils sont au fond les membres d'un même collectif, à nul autre pareil, tout entier tourné vers la réalisation d'un rêve qui par moment prend les allures d'une industrie.

Et finalement, l'histoire du cinéma ressemble un peu à cette révolution là : une civilisation de l'écran née de quelques tours de manivelle à la fin du 19e siècle. Cet écran qui a changé notre regard sur le monde.

Stéphane Pellet
Michel Gast
Emmanuel Schlumberger

Fondateurs du festival L'INDUSTRIE DU RÊVE

ÉDITORIAL

2000 -2009

LA COLLECTION COMPLÈTE DES ACTES DE L'INDUSTRIE DU RÊVE FERA RÉFÉRENCE

Le Festival L'Industrie du rêve, en approfondissant des problématiques au cœur des relations entre art et technique, œuvre résolument depuis 10 ans à rêver le cinéma à l'aune des innovations technologiques. Toujours passionnantes et pertinentes quant aux sujets abordés, les Rencontres professionnelles Art et Technique constituent chaque année un lieu unique de débats et d'échanges de points de vue entre artistes et techniciens.

En 10 ans, ces Rencontres auront permis d'aborder un très large éventail de thématiques traduisant la diversité et la complexité de la création cinématographique, audiovisuelle et multimedia, et rendant hommage à l'ensemble des professions techniques impliquées, sans lesquelles notre industrie n'aurait pas le savoir-faire et les succès qu'on lui connaît aujourd'hui.

Les costumes, les décors, le montage, la lumière, le son, la post-production... tous ces domaines majeurs y ont été abordés au fil des années avec toujours autant de professionnalisme, de rigueur, et de passion. Les sujets abordés éclairent avec justesse l'actualité de notre secteur et les mutations auxquelles il est confronté, comme l'illustre notamment le thème, précurseur, de la première édition des Rencontres : « Numériques et cinéma ».

En redécouvrant ces 10 ans de rêve de l'industrie du cinéma, je me réjouis que le CNC ait toujours soutenu sans faille cet événement. Je tiens à remercier l'engagement du Président, Stéphane Pellet, et de toute son équipe, tout au long de cette aventure, et souhaite un vif succès à cet ouvrage, qui devrait faire référence au sein de la profession.

Eric Garandeau
Président du CNC
Mars 2011

ILS ONT PARTICIPÉ AU FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE DEPUIS 2000

L'industrie du rêve met le projecteur sur ceux qui fabriquent le cinéma, le plus souvent dans l'ombre. 700 techniciens, acteurs, réalisateurs et invités étrangers ont fréquenté les dix dernières éditions.

en 2009

NADA ALEKAN CLAUDE BAILBLE ALINE BONETTO SERGE BROMBERG MICHEL CIMENT YANN DEDET DOMINIQUE DELOUCHE ALAIN DEROBE JEROME DIAMANT-BERGER MAAMAR ECH CHEIKH JEAN-CARL FELDIS GILLES GAILLARD ERIC GAUTIER AGNES GODARD CHRISTIAN GUILLON JEANNE GUILLOT MICHEL HAZANAVICIUS BAPTISTE HEYNEMANN VERONIQUE HUBERT DENYS DE LA PATELLIERE JEAN-LOUIS LECONTE FRANCINE LEVY JEAN-JACQUES et FRANCOIS MANTELLO PASCAL MARTIN RUXANDRA MEDREA JEAN-MAX MEJEAN CLAUDE MILLER JEAN-PAUL MUGEL RITHY PANH YVES ROUXEL NICOLAS SAADA SAPHO THIERRY DE SEGONZAC SHAUN SEVERI SERGE SIRITZKY CELINE TRICART OLIVIER-RENE VEILLON LAURENT VERDUCI MARINA VLADY WIM WENDERS ...

depuis 2000

HENRI ALEKAN CATHERINE ADART YVES AGOSTINI OLIVIER AKNIN MATHIEU AMALRIC AUDE AMBLET PHILIPPE AMOUROUX ANNE ANDREU DANIELLE ANEZIN YVES ANGELO JACQUES ARLANDIS PASCAL ARNOLD LAURE ARTO YORGOS ARVANITIS OLIVIER ASSAYAS ALEXANDRE ASTRUC NIGEL ATKINS MICHELE AUBERT JACQUES AUDIARD JOEL AUGROS CYRIAC AURIOL BENJAMIN B CLAUDE BAILBLE DIANE BARATIER JACQUES BARATIER DENIS BARBIER GINA BARBIER JEAN MARC BARR MARIE-CHRISTINE BARRAULT CHRISTOPHE BARREYRE JEAN-PIERRE BARRY MICHEL BARTHELEMY NICOLAS BARY GERARD DE BATTISTA SERGE BAUDOUIN FREDERIC BAZIN FRANCK BEAU JEAN PIERRE BEAUVIALA BENOIT BECHET PASCAL BECU LUCAS BELVAUX STEPHAN BENDER CAROLINE BENJO FRANÇOISE BENOIT FRESCO ALAIN BERGALA FRANÇOISE BERGER-GARNAULT LUCIANO BERRIATUA RENATO BERTA JEAN-PIERRE BERTHOME DOMINIQUE BERTOU ALAIN BESSE DAN BEVAN ALAIN BEVERINI JACQUES BIDOU ENKI BILAL NURI BILGE CEYLAN RICHARD BILLAUD N.T. BINH VINCENT BLASKO JACQUES BLEDE PATRICK BLOSSIER DIDIER BOGARD ALINE BONETTO JEAN JACQUES BOUHON CAROLE BOUQUET MARC BOURHIS JACQUES BRAL PAULO BRANCO LAURENCE BRAUNBERGER CATHERINE BREILLAT FLORENCE BRESSON ERIC BRIAT FREDERIC BRILLION JEAN-CLAUDE BRISSEAU MICHELLE DE BROCA MIKE BRUCK STEPHANE BRUNCLAIR SOPHIE BRUNET PHILIPPE BRUNETAUD JACQUES BUFNOIR PASCAL BURON DOMINIQUE CABRERA LAURENT CANTET LEOS CARAX EMMANUEL CARRERE ALAIN CAVALIER SERGE CAZE CHRISTOPHE CERVONI CLAUDE CHABROL PATRICE CHAGNARD CAROLINE CHAMPETIER MANU DE CHAUVIGNY PASCALE CHAVANCE FRANÇOIS CHENIVESSE PIERRE CHEVALIER OLIVIER CHIAVASSA CLAIRE CHILDERIC CAROLINE CHOMIENNE LORENZO CIESCO NATHALIE CIKALOVSKI SOULEYMANE CISSE JEAN-JACQUES CLEMENT ARTHUR CLOQUET DANIEL COCOLE LOUIS COHEN ALAIN COIFFIER HENRI COLPI JACQUES COMETS ALAIN CORNEAU ALAIN CORNUDET ANGELO COSIMANO VLADIMIR COSMA AXEL COSNEFROY RAOUL COUTARD MIHAI CRASNEANU CHRISTINA CRASSARIS EMMANUELE CRIALESE CARLOS CUNHA DOMINIQUE DALMASSO RAYMOND DANON CECILE DECUGIS YANN DEDET DIDIER DEKEYSER SUZY DELAIR PATRICK DELAUNEUX HERVE DE LUZE GEORGES DEMETRAU DOMINIQUE DEMOUA MATHIEU DEMY CLAIRE DENIS GERARD DEPARDIEU ANDRAS DERDAK JEAN CHRISTOPHE DESNOUX BRUNO DESPAS ARNAUD DESPLECHIN PASCAL DESPRES CAROLINE DETOURNAY VINCENT DIEUTRE PHILIPPE DIEUZAIDE SERGIO DONATI JEAN DOUCHET

MAX DOUY JEAN MARIE DREUJOU MARTIN DROUOT CITRONNELLE DUFRAY ANTOINE DUHAMEL PIERRE DUPOUEY XAVIER DURINGER SUZANNE DURRENBERGER NICOLAS DUSSERT FRANÇOIS EDE FRANÇOIS EMMANUELLI FRANK ERNOULD GUILLAUME ESTERLINGOT GREGORY FAES JEAN-RENE FAILLOT DAVID FA-ROULT STEPHAN FAUDEUX CEDRIC FAYOLLE MAURICE FELLOUS PAVEL FISCHER ANDREAS FISCHER-HANSEN WILLIAM FLAGEOLLET DIDIER FLAMAND ALAIN FLEISCHER JEAN-CLAUDE FLEURY ALINE FOISSY STEPHANE FONTAINE JACQUES FONTERAY STEPHANIE FORTUNATO FREDERIQUE FRAGONARD GUY CLAUDE FRANÇOIS NATHALIE FRANK THIERRY FREMAUX JEAN-MICHEL FRODON HERVE GALLET CHARLOTTE GARSON ARMAND GATTI JACQUES GAUDIN ERIC GAUTHIER CLAUDE GAZEAU FRANÇOIS GEDIGIER PASCAL GENNESSEUX EMILIE GEORGES MARTINE GIORDANO CLAUDE DE GIVRAY PIERRE-WILLIAM GLENN AGNES GODARD OLIVIER GOINARD DANIELLE GOISBAULT MICHEL GOMEZ STEPHANE GOUDET DANIEL GOUDINEAU ROMAIN GOU-PIIL CATHERINE GOUZE PHILIPPE GRANDRIEUX ROBERT GUEDIGUIAN ANTOINE GUEGNEAU PIERRE GUFFROY ERIC GUICHARD LAURA GUILLAUME CHRISTIAN GUILLON REJANE HAMUS MARCEL HANOUN REGINE HAT-CHONDO LAURENT HEBERT LIONEL HENRY MAXIME HERAULT CHRISTIAN HEREAU ALEXANDRE HERNAN-DEZ NOËL HERPE PASCAL HEUILLARD OLIVIER HILLAIRE PAUL THAN AT HOANG GILLES HUGO PIERRE HUOT NATHALIE HUREAU OTAR IOSELLIANI MARIELLE ISSARTEL CATHERINE JACQUES BENOIT JACQUOT CHRISTO-PHE JANKOVIC THIERRY JOUSSE ISABELLE JULIEN JIRI KACINEK PIERRICK KACIREK MARIN KARMITZ RAPHAEL KATZ CLAUDINE KAUFMANN JEAN-MARC KERDELHUE GILBERT KINER CEDRIC KLAPISCH WILLIAM KLEIN JEAN-PIERRE KOHUT SVELKO MONIQUE KOUDRINE GERARD KRAWCZYK WILLY KURANT ERIC DE KUYPER JEAN LABE ANDRE LABOUZE JEANNE LABRUNE ERIC LAGESSE PATRICK LAMASSOURE CAROLE LAMBERT FRANÇOIS DE LAMOTHE STEPHANE LANDFRIED SYLVIE LANDRA ALBERTINE LASTERA JEAN-CLAUDE LAUREUX DENIS LAVANT CAROLE LE BERRE PATRICE LECONTE BRUNO LECOQ JACKIE LEFRESNE MARTINE LEGRAND PHILIPPE LEGUAY PASCAL LE GUERREC XAVIER LEHERPEUR ALIZE LE MAOULT DENIS LENOIR PATRICK LEPLAT CATHE-RINE LETERRIER FRANCINE LEVY PIERRE LHOMME RENEE LICHTIG PHILIPPE LIEGEOIS SYLVIE LINDEPERG VALERIE LOISELEUX ALAIN LOSI JEAN-PAUL LOUBLIER YVES LOUCHEZ ELIO LUCANTONIO NOEMIE LVOVSKY GUY MADDIN ALEXANDRE MAHOUT MARIE-JULIE MAILLE ALEXANDRE MALLET-GUY SABINE MAMOU GUY MANAS YANN MARCHET SONIA MARIAULLE MARMOUZIC OLIVIER MARLANGEON PHILIPPE MARTIN CHRIS-TOPE MASSIE CHARLES MATTON YVAN MAUSSION MARIA DE MEDEIROS JULIEN MEESTERS JIRI MENZEL ANDREA METCALFE FRANK METTRE CLAUDE MILLER ELISABETH MILLET PIERRE MILON JEAN-CLAUDE MOCIK ALAIN MOGET DOMINIK MOLL PATRICK MONTIGON SARAH MOON FREDERIC MOREAU AGNES MOUCHEL EMMANUEL MOURET JEAN-PAUL MUGEL ANNICK MULATIER MATHILDE MUYARD SIMYE MYARA GILLES NA-DEAU MARC NICOLA JEAN-PIERRE NEYRAC FREDERIC NIEDERMAYER JEAN-LOUIS NIEUWBOURG CLAUDINE NOUGARET JEAN-LUC OLIVIER RIP HAMPTON O'NEIL PASCAL ORY VINCENT OSTRIA LUC PAGES DOMINIQUE PAÏNI BRUNO PATIN ARTAVAZ PELECHIAN ANITA PEREZ RAPHAËL PEREZ GUY PIERAULD CLAUDE PINOTEAU PASCAL PINTEAU FRANÇOISE PIRAUD ANTOINE PLATTEAU HELENE PLEMIANNIKOV GILLES PODESTAT BORIS POLLET JEAN LOUIS PONTET GEORGES PRAT MICHELINE PRESLE OLIVIER PY HUGUES QUATTRONE SOPHIE QUINTON GEORGES RABOL JEAN-PAUL RAPPENEAU CHRISTINE RASPILLERE DIMITRI RASSAM FRANÇOIS RE-NAUD LABARTHE DENIS RENAULT ALAIN RENAUT ALAIN ROCCA BRIGITTE ROÛAN JEAN-FRANÇOIS ROBIN JULIE RODRIGUE CHRISTOPHE ROSSIGNON ANNE ROUSSEL YVES ROUXEL PHILIPPE ROUYER FABIEN RUIZ CARINE RUSZNIEWSKI MARC SALOMON MARC SANDBERG JACQUES SAULNIER EMMANUEL SCHLUMBERGER DOMINIQUE SCHMIT PAUL SCINTILLANT THIERRY DE SEGONZAC JEAN SEGURA EDUARDO SERRA NICO-LAS SEYDOUX BRUNO SEZNEC ANTOINE SIMKINE MATTHIEU SINTAS MICHAËL SOUHAITE MARINE SPEN-CER JEAN-PIERRE SPILBAUER ALLAN STARSKI MARY STEPHEN JEAN-FRANÇOIS STEVENIN SANDRINE TAIS-SON DEAN TAVOULARIS ANDRE TECHINE MARC TESSIER CHARLES TESSON JOËL THIBOUT LUC THUILLIER ERIC TISSERAND BORIS TODOROVITCH ERIC TOULIS DAVID TRIPEAU LUDO TROCH GENEVIEVE TROUSSIER ALEXANDRE TSEKENIS MARTIAL VALLANCHON AGNES VALLEE MICHEL VANDESTIEN AGNES VARDA ANDREA VECCHIATO OLIVIER-RENE VEILLON TOMMASO VERGALLO MARC VERNET JEAN-LOUIS VIALARD NATHALIE VI-DAL THIERRY VIGIER DOMINIQUE VILLAIN CLAUDE VILLAND VIVIEN VILLANI VESNA DE VINCA VJ MILOSH ET DJ TOFEE VJ RATSI ET DJ AUREL FABIENNE VONIER PHILIPPE WELT DAN WEIL NACHIKETAS WIGNESAN KATIA WYSZKOP RAYMOND YANA CHRISTOPHE D'YVOIRE CHRISTIAN ZERBI CATHERINE ZINS JEAN YANNE...

VOLUME 1 - 2000 / 2004

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE GÉNÉRAL

ACTES 1

NUMÉRIQUES ET CINÉMA - COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

19 avril 2000 - Espace Ciné - Epinay-sur-Seine

Festival L'industrie du rêve - 1ère édition - 17 – 26 avril 2000

- 19 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE
- 22 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 25 . NUMÉRIQUE ET CINÉMA : LES EFFETS SPÉCIAUX
LE NUMÉRIQUE AU SERVICE DE LA CRÉATION
- 45 . LE NUMÉRIQUE VA-T-IL RÉVOLUTIONNER L'ÉCONOMIE DU CINÉMA ?
- 53 . RESTAURATION ET NUMÉRIQUE
- 63 . AUTOUR DU NUMÉRIQUE, LE «NUMÉRÉTHIQUE» PAR MARCEL HANOUN, CINÉASTE

ACTES 2

NUMÉRIQUES ET CINÉMA - COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

26 avril 2001 - Espace Ciné - Epinay-sur-Seine

Festival L'industrie du rêve - 2e édition - 23 avril – 3 mai 2001

- 69 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE
- 71 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 75 . DV OU 35, FAUT-IL CHOISIR ?
- 87 . L'EMPLOI DES NOUVELLES MÉTHODES DE TOURNAGE EST-IL SUSCEPTIBLE DE MODIFIER LA
DÉFINITION DE LA COMMANDE ET DU RÉCIT ?
- 97 . FILMER L'INTIME
- 107 . ENSEIGNEMENT DU CINÉMA ET NUMÉRIQUE
- 117 . ANNEXE : FILMER LA CHAIR PAR CAROLE DESBARATS

ACTES 3

NUMÉRIQUES ET CINÉMA - COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

15 octobre 2002 - Cinéma le Méliès - Montreuil

Festival L'industrie du rêve - 3e édition - 11-22 octobre 2002

125 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE

127 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS

131 . LE MONTAGE

145 . LE SON

155 . L'IMAGE

ACTES 4

L'ART DU MONTAGE - COLLOQUE

4 décembre 2003 - Cinéma le Méliès - Montreuil

Festival L'industrie du rêve - 4e édition - 2-16 décembre 2003

169 . INTRODUCTION PAR CLAUDE BAILBLÉ

Maître de conférence à l'Université de Paris VIII, intervenant à la FEMIS et à l'ENSL

173 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS

175 . MONTAGE ET DOCUMENTAIRES

187 . L'ART DU MONTAGE

199 . MONTEURS ET RÉALISATEURS

211 . PAROLES DE MONTEURS

ACTES 5

LE DÉCOR AU CINÉMA - COLLOQUE

9 et 10 décembre 2004 - Cinéma Le Méliès – Montreuil & 16 décembre 2004 - INA - Bry-sur-Marne

Festival L'industrie du rêve - 5e édition - 7-21 décembre 2004

225 . INTRODUCTION PAR CHARLES TESSON, CRITIQUE

229 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

231 . OUVERTURE DU COLLOQUE PAR STÉPHANE PELLET, Président du festival L'industrie du rêve
LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES

233 . Le décor au premier plan : les enjeux esthétiques du décor dans l'histoire du cinéma français

251 . Les métiers du décor, d'hier à aujourd'hui : permanences et mutations.

267 . Décorateurs et cinéastes : la genèse d'un film et le déroulement d'une collaboration, du scénario au tournage.

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES

277 . Le studio en perspective

291 . Régions et délocalisations : changement de décor

DE NOUVEAUX DISPOSITIFS TECHNIQUES POUR DE NOUVEAUX BESOINS DANS LE DÉCOR

303 . De l'apprentissage à la formation continue, état des lieux des formes d'apprentissage des métiers de l'audiovisuel

309 . La convergence entre le théâtre, le cinéma et la scénographie :

Comment le décor traditionnel cohabite avec les nouvelles technologies ?

313 . PERSPECTIVES

319 . GÉNÉRIQUES ET REMERCIEMENTS

ACTES 1

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

NUMÉRIQUES ET CINÉMA
COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

19 AVRIL 2000
ESPACE CINÉ - EPINAY-SUR-SEINE

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
1ÈRE ÉDITION
17 – 26 AVRIL 2000

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 19 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE
- 22 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 25 . NUMÉRIQUE ET CINÉMA : LES EFFETS SPÉCIAUX
LE NUMÉRIQUE AU SERVICE DE LA CRÉATION
- 45 . LE NUMÉRIQUE VA-T-IL RÉVOLUTIONNER L'ÉCONOMIE DU CINÉMA ?
- 53 . RESTAURATION ET NUMÉRIQUE
- 63 . AUTOUR DU NUMÉRIQUE : LE « NUMÉRIQUE » PAR MARCEL HANOUN, CINÉASTE

INTRODUCTION

LE NUMÉRIQUE, VÉRITÉ DU CINÉMA DE L'AVENIR

par Jean-Michel Frodon, journaliste au Monde

Le numérique au cinéma ? Il est partout. Dans l'image et le son, dans la prise de vue et la projection, dans le traitement de texte du scénariste et le logiciel de montage virtuel. Surtout, il alimente les fantasmes les plus contradictoires, ceux d'un développement vertigineux d'une industrie du spectacle, de la distraction et de la communication de plus en plus intégrée – dont l'absorption de Time Warner par America on Line a fourni récemment l'exemple en grandeur réelle –, comme ceux d'une démocratisation des outils, mettant la technique à la portée de toutes les bourses, et réduisant considérablement les barrières imposées par l'acquisition d'un savoir-faire professionnel. Capable de tout et de son contraire sur le terrain économique-industriel, ce même numérique permettrait d'aussi contradictoires développements dans le champ esthétique et le rapport entre réalité et création. En effet, n'autorise-t-il pas une emprise démiurgique sur les apparences, favorisant toutes les manipulations par le biais d'effets spéciaux invisibles, anéantissant toutes les limites du possible de la figuration ? Tandis que, simultanément, les mêmes causes produisant des effets opposés, cette technique ouvrirait la voie à un enregistrement infiniment plus fidèle de la réalité, grâce à la légèreté, à la discrétion et au caractère peu onéreux des matériels qui en résultent.

Toute cette confusion entre des arguments et des prospectives apparemment contradictoires (et dont il y a fort à parier qu'elles sont toutes peu ou prou fondées) impose deux exigences. Il faut d'abord s'accoutumer à l'idée que ces hypothèses sont toutes non seulement vraisemblables, mais sans doute en deçà de l'ampleur des effets qu'aura le numérique, et ainsi prendre la mesure de ce qui s'annonce non comme une évolution mais effectivement comme une révolution pour le cinéma. Il faut ensuite tenter de sérier les questions, puisque sous le terme unique de « numérique », qui désigne seulement la possibilité d'encoder des informations afin de les stocker, de les combiner, de les transmettre et de les lire, se jouent de nombreuses stratégies radicalement différentes, dans le domaine économique comme au niveau esthétique, à chaque étape de la chaîne de fabrication (écriture, tournage, montage, synchronisation, éventuellement doublage) comme à chaque segment de la diffusion d'un film. Du point de vue des professionnels, les modifications apportées par cette nouvelle technique concernent tous les secteurs dans des proportions de toute manière gigantesques, peut-être à terme exclusives. Elle annonce, pourquoi pas, la possible

fin de la pellicule, que remplaceraient des supports gravés, ou la fin des copies de film, un « master » unique servant de source à des émissions vers toutes les salles du monde, avec des conséquences inévitables sur celles-ci – leur fonctionnement, leur localisation –, sur le sous-titrage et le doublage, sur la qualité des images (en théorie éternellement parfaites), sur le piratage, l'archivage, la recherche, la restauration, la constitution de banques de données, etc. Elle annonce des transformations profondes des méthodes de tournage, avec des conséquences sur les relations de pouvoir au sein des équipes et aussi, éventuellement, de nouveaux bouleversements dans le secteur des studios, si demain tous les décors, les costumes et les accessoires sont générés virtuellement, et même... les maquillages. Si les comédiens n'ont pas besoin d'être présents au même moment pour jouer une scène qui les réunira, si, à la limite – limite déjà atteinte et franchie dans des cas d'espèce – ces comédiens n'ont même plus besoin d'être encore vivants, voire seulement d'avoir existé... Des secteurs industriels entiers vont changer ou disparaître, des métiers en remplacent d'autres.

Pour le spectateur, et pour les films eux-mêmes, c'est-à-dire pour le cœur même du cinéma, trois évolutions importantes du style et du genre d'œuvres sont d'ores et déjà prévisibles. La première de ces tendances, déjà largement en cours, est une tendance modélisée classiquement par Hollywood, exemplairement par les productions de Steven Spielberg ou de George Lucas. Il s'agit de la surenchère de spectaculaire rendue (créativement) possible et (matériellement) accessible par les effets spéciaux. La frontière se dissout entre la fantasmagorie déliée de référent au réel qui caractérisait le dessin animé et l'enregistrement de la prise de vue sur support argentique placé sous le signe de la trace de ce qui a matériellement existé devant l'objectif. Cette frontière, désignée par analogie (abusivement) avec le théâtre comme « la rampe » a toujours été et doit être problématique, elle n'en est pas moins fondatrice d'un certain dispositif spectaculaire. S'il est certain que la solution de continuité entre réalité et artefact disparaît, il n'est pourtant pas encore dit que le spectacle cinématographique, tellement dépendant des effets de présence et de l'érotisme ou de la mélancolie qui en résultent, tellement lié à l'incarnation, puisse entièrement révoquer la trace du monde et des corps sans perdre ses puissances d'émotion. Pour ce qu'on en voit aujourd'hui, les super-productions américaines surenchérissent d'effets spéciaux mais cultivent pourtant toujours le star-system, le culte de fantasmes incarnés. Pokemon est loin d'avoir remplacé Leonardo Di Caprio. Plus radicale apparaît la possible évolution qu'apporteraient, par exemple, l'expérience graphique et l'imaginaire singulier des auteurs de manga japonais, tirant parti des techniques de création d'images réalistes pour conquérir des places sur le marché du cinéma grand spectacle. On peut juste constater que, pour l'instant, les plus inspirés choisissent d'en rester à une imagerie stylisée, d'une apparence volontairement non vériste.

La deuxième tendance est, elle aussi, industrielle mais elle modifie les rapports de force au sein de l'industrie : du moment où la vidéo numérique fait s'effondrer les coûts de fabrication des films, on s'expose à voir arriver sur le marché des centaines de « petits » films se trouvant ainsi en état de concurrence extrême. Ce qui fera la différence en ce cas, et ce qui fera du même mouvement litière de l'utopie éternelle de la libération par la technologie, deviendra donc la puissance du marketing développé au bénéfice de chaque film. Les grands décideurs pourront produire à des prix dérisoires de très nombreux projets et ne choisir qu'après coup lesquels bénéficieront de leur force de frappe promotionnelle pour s'imposer sur un marché sursaturé d'offres, en visant soit le « grand public », soit, plus probablement, des publics ciblés, de mieux en mieux identifiés et circonvenus par des techniques promotionnelles appropriées. On a vu en 1999, avec Blairwitch Project, un cas à cet égard exemplaire.

Il reste enfin la tendance à une évolution esthétique rendue possible par les nouvelles techniques de tournage. On a entendu ici ou là que comme au temps de la Nouvelle Vague, de nouveaux appareils de prises de vue (et de son) rendaient possible un profond changement artistique. Il faut rappeler que les grands films fondateurs de la Nouvelle Vague (La Pointe courte, Le Beau Serge, Les 400 Coups, Hiroshima mon amour, À bout de souffle, Le Signe du lion, Lola, Paris nous appartient...) sont tous tournés avec des appareils anciens, et que, chronologiquement, leur bien réelle modernité ne doit rien à un nouvel appareillage. De manière plus essentielle, il y a eu alors concomitance entre un désir créateur et un développement technique. Il est clair que les jeunes cinéastes, consciemment ou pas, attendaient les caméras légères et le son direct, qu'ils ont fait un cinéma qui en avait besoin et que ce désir-là est

synchrone d'une époque qui va se manifester tout aussi bien dans des appareils – et faciliter le développement de styles qui ne les avaient pas attendus pour commencer. Ces styles sont plus encore divers aujourd'hui lorsqu'on voit des créateurs aussi différents recourir à la caméra en vidéo digitale pour des essais qui vont du journal intime d'Alain Cavalier au romanescque ambitieux d'André Téchiné, de la possibilité de tourner en toute discrétion de Barbet Schroeder à Medellín au désir de stylisation et de fabrication d'images d'Éric Rohmer renouant vingt-cinq ans après avec les expérimentations formelles de Perceval le Gallois. Encore une fois, comme au temps de la Nouvelle Vague, les inventions stylistiques contemporaines portent l'empreinte « spirituelle », si l'on peut dire, d'une technique, même en n'y ayant pas eu – ou en n'ayant pas voulu y avoir – accès. C'est vrai d'Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard, travaillant avec la vidéo traditionnelle une idée de construction finalement très proche de celle explorée par Chris Marker avec son CD-Rom *Immemory*. C'est vrai, plus exemplairement encore, du film qui a le plus évidemment et le plus largement mis en évidence les possibilités apparentes des images vidéo, à savoir *Breaking the waves* de Lars von Trier, réalisé sur pellicule par un grand chef opérateur de l'argentine, Robby Müller, auquel le cinéaste a demandé de cadrer comme s'il tournait avec une caméra DV ultra-légère. Il faut rappeler que la légèreté de l'appareil de prises de vue n'est pas en soi une nouveauté (les Aaton construites depuis trente ans par Jean-Pierre Beauviala ont notamment défriché ce terrain), la longueur du magasin de prises de vue et son coût pratiquement nul (puisque le support est réutilisable) constituent des changements beaucoup plus significatifs. Surtout, de *Festen* (tourné en DV) à *Rosetta* (tourné en 16 millimètres), une tendance importante de la mise en scène et notamment de la figuration de la réalité se met en place. Il ne s'agit pas tant de faire croire à des conditions de prises de vue « sur le vif », que de modifier la distance et la frontalité du rapport entre personnage et spectateur qu'instaurait le dispositif classique de réalisation – y compris chez les plus modernes. Ici c'est moins l'appareil effectivement utilisé qui permet une créativité renouvelée. Celle-ci naît de la construction d'une esthétique du mouvement saccadé et peu contrôlé, du fragment, du mal discernable, de la proximité intime des corps, en phase avec la DV, et la réclamant autant que celle-ci réclame ses lettres de noblesse.

Au terme de ce très rapide survol des conséquences possibles du numérique sur le cinéma, il faut revenir sur la confusion des effets relevée au début, pour en proposer un possible axe souterrain : à tous les niveaux où il intervient – techniques, industriels, commerciaux, créatifs, pédagogiques, patrimoniaux –, le numérique va tendre à élargir le fossé naturel qui ne cesse de se creuser au sein du cinéma et tend à le casser en deux. Sous de multiples modalités, il semble probable qu'il va aggraver et accélérer la séparation entre une logique industrielle lourde, intégrée à l'ensemble de l'économie mondialisée du loisir et de la communication, et une logique minoritaire, culturellement exigeante, disponible aux expériences esthétiques les plus radicales et à l'exploration critique du monde et de ses représentations. En ce sens, le passage de l'analogique au numérique, en désamarrant le cinéma de l'unicité du monde dont il enregistrait les traces, aura amplifié massivement la dispersion du cinéma en composants hétérogènes. Autrement dit, il aura représenté une étape importante de son inéluctable destin.

BIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

Jean-Michel Frodon

Critique et journaliste de cinéma au quotidien Le Monde. Auteur notamment de *L'Age moderne du cinéma français* chez Flammarion et de *La Projection nationale* chez Odile Jacob.

Réjane Hamus

Doctorante (en troisième année) à l'université Paris-III (nouvelle Sorbonne) sur le thème des effets spéciaux : technique/esthétique. Enseignante à l'université Paris-III : cours sur l'analyse, l'histoire du cinéma et les images de synthèse. Il s'agit dans ce cours de montrer en quoi les effets spéciaux numériques reprennent avant tout une problématique ancienne, des notions déjà travaillées par d'autres effets spéciaux « traditionnels », tout en réfléchissant à l'apport (ou non) des nouvelles technologies au cinéma.

Collabore aux Cahiers du cinéma (*Astérix, La Guerre des étoiles*) et à Repérages.

A participé au séminaire « Cinéma et dernières technologies » qui a donné lieu à la publication du livre *Cinéma et dernières technologies*, dirigé par Franck Beau, Gérard Leblanc et Philippe Dubois, aux éditions De Boeck université, Bruxelles.

Jean-Marc Barr

Révéler par *Le Grand Bleu* de Luc Besson (1986), dans lequel il incarnait Jacques Mayol. Jean-Marc Barr mène depuis une carrière hors des sentiers battus. Acteur franco-américain, on a pu le voir dans *Le Brasier* (Éric Barbier, 1989), *La Peste* (Luis Puenzo, 1991) ou *Le Fils préféré* (Nicole Garcia, 1994). Il collabore régulièrement avec Lars von Trier qui après lui avoir offert le rôle principal dans *Europa* (1990), le dirige à nouveau dans *Breaking the waves* (1995) puis dans *Dancer in the dark* (1999). Il est aussi l'un des comédiens que le metteur en scène danois réunit chaque année quelques jours pour un film au long cours...

Avec *Lovers*, il inaugure sa carrière de réalisateur. Il poursuit avec *Too much flesh* qu'il co-réalise avec Pascale Arnold aux États-Unis. Il y interprète le rôle principal aux côtés d'Élodie Bouchez et de Rosanna Arquette.

Pascal Arnold

Après avoir été responsable du comité de lecture chez Ciby 2000, il crée Arcandes, une société de conseil en scénario.

Il a suivi le développement et le tournage d'une dizaine de films, notamment *Pigalle et Bye, Bye* de Karim Dridi, *Artemisia* d'Agnès Merlet, *J'aimerais pas crever un dimanche* de Didier Le Pêcheur et *Qui plume la lune ?* de

Christine Carrière.

Il intervient ponctuellement à la FEMIS et donne également des consultations sur une quinzaine d'autres films produits par Lazennec, UGC, Les films Alain Sarde, ADR Productions, Les films de la Suane, Vertigo, etc.

En 1998, il crée avec Emmanuelle Mougna la société de production Toloda et avec Jean-Marc Barr la société de production Bar-Nothing.

En 1999, il crée, avec Élodie Bouchez et Jean-Marc Barr, BD Productions aux États-Unis.

Charles Tesson

Il est rédacteur en chef des Cahiers du cinéma et maître de conférences à l'université Paris-III (Sorbonne). Il est également auteur de nombreux ouvrages, notamment Satyajit Ray en 1992 et Luis Buñuel en 1995, aux éditions des Cahiers du cinéma.

Dominique Païni

D'abord concepteur de rétrospectives pour divers festivals en France et à l'étranger, gestionnaire de salles d'art et d'essai à Paris (Studio 43, Bonaparte), Dominique Païni est devenu à partir de 1988 le directeur fondateur des productions audiovisuelles et cinématographiques du musée du Louvre où il a travaillé à la conception et à l'animation de colloques ainsi qu'à la programmation cinématographique (Pasolini, Le Portrait peint au cinéma, Sculpture et photographie).

Il est depuis 1991 directeur général de la Cinémathèque française, commissaire des expositions : L'Art et le 7e Art en 1995 (Paris) ou Alfred Hitchcock, l'exposition à Montréal à l'automne 2000.

Dominique Païni a réalisé des critiques et des chroniques régulières dans la revue Cinéma (1975-1980) ou Art-Press (1982-1995). De même, il signe des articles dans les Cahiers du cinéma depuis 1983. Il est également l'auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma comme Straub : de Höberlin à Cézanne (1950) ou Le cinéma, un art moderne (1997).

Emmanuel Schlumberger

Diplômé de la Harvard Business School, il entre à la Gaumont en 1975 comme contrôleur de gestion. Il est ensuite chargé de la négociation des contrats puis sa carrière se dirige naturellement vers la production. Il travaille sur une douzaine de films comme Loulou de Pialat ou encore Danton de Wajda.

À partir de 1986, il devient producteur à part entière dans la société French Production sur une quinzaine de films, notamment Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1988), ou Le petit prince a dit de Christine Pascal (1992).

Il continue sa carrière avec L films (1993) et se démarque en coproduisant Hideous Kinky de Gillies Mac Kinnon avec Kate Winslet, et surtout Les Palmes de Mr Schutz de Claude Pinoteau avec Isabelle Huppert, Philippe Noiret et Charles Berling.

Pierre Chevalier

Collaborateur aux éditions Gallimard, rédacteur à l'Atlas historique français, chef de division au Centre national des lettres de 1977 à 1981, Pierre Chevalier devient chef de cabinet du Président du Centre Georges Pompidou et y reste jusqu'en 1983. Après huit ans passés au Service des aides sélectives au Centre national de la cinématographie, il est depuis 1991 responsable de l'unité des programmes fiction de la Sept-Arte.

Marcel Hanoun

Après avoir fait des études de technique, aéronautique et de mécanique au CNAM, il devient journaliste et photographe, puis réalisateur de courts métrages (Gérard de la nuit, 1955). Dans les années cinquante, il suit l'enseignement d'André Vigneau au Centre d'études de Radio-Télévision ainsi que les cours d'art dramatique de Fernand Bellan. De 1976 à 1986, il est chargé de cours à l'université de Paris-I. Il est l'opérateur et le monteur de la plupart de ses films. Il a notamment réalisé Une Simple Histoire, 1959 (16 mm) ; L'Authentique Procès de Carl Emmanuel

Jung, 1967 (35 mm) ; L'Été, 1968, L'Hiver, 1970 (35 mm) ; Le Printemps, 1971 (35 mm) ; L'Automne, 1972 (16 mm) ; L'Arbre qui gémit, 1981 (35 mm).

Marcel Hanoun est venu à la réalisation vidéo à travers la nouvelle vidéo légère ; il a tourné des pièces de théâtre, des ballets, des concerts, des expositions. Son dernier film, Jeanne, aujourd'hui, est tourné en vidéo numérique.

Caroline Benjo

Diplômée de l'École normale supérieure, elle est enseignante en cinéma à l'université de Provence (Aix-Marseille) de 1987 à 1991. En 1987, elle est cofondatrice et membre du comité de rédaction de Vertigo, revue d'histoire et d'esthétique publiée par les éditions Jean-Michel Place. Puis de 1991 à 1995, elle est lectrice de scénarios pour l'Ontario Film Development Corporation (organisme canadien de financement pour le cinéma) et consultante en écriture scénaristique pour les compagnies de production canadiennes Cinémaginaire et Crucial Pictures.

À partir de 1995, elle se lance dans la production avec la série « 2000 vu par », collection internationale de dix films et dix réalisateurs dans dix pays différents. Elle a produit Ressources humaines pour l'Unité fiction de la Sept-Arte. Elle est productrice des films suivants en préparation : L'Emploi du temps de Laurent Cantet, Aménagement d'un territoire de Robin Campillot, Fuis Bambi fuis de Gilles Marchand, La Chapelle des cannibales d'Hélène Guétary.

Michelle Aubert

Conservateur et chef du Service des Archives du film du Centre national de la cinématographie depuis 1989.

Auparavant, conservateur adjoint au British Film Institute de Londres. Chargée depuis 1991 du Plan de restauration des films anciens. Présidente de la Fédération internationale des Archives du film de 1995 à 1999.

Antoine Simkine

Après avoir été banc-titreur, assistant réalisateur, régisseur et directeur de production auprès d'Arcady de 1979 à 1984, Antoine Simkine rejoint la société Vu à la télé comme directeur de production en 1987. En 1989, il crée le département 3D au sein de la société Duran. En 1990, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet font appel à la société Duran pour les effets spéciaux de Delicatessen. C'est ce qui donne l'impulsion pour créer Duboi, la société d'effets spéciaux pour le cinéma qui a réalisé les trucages des Visiteurs, de La Cité des enfants perdus, Grosse fatigue, Alien Resurrection, Didier, Astérix et Obélix contre César : une centaine de films dont il assure la production exécutive des effets spéciaux.

Début 2000, il est nommé président-directeur général de Duboi qui s'installe à Boulogne-Billancourt dans le nouveau centre de postproduction pour le cinéma du groupe Duran-Duboi et qui comprend les Audis de Boulogne, Duboi et un nouveau laboratoire numérique pour le cinéma : Dubicolor.

Frank Beau

Né en 1971. Doctorant en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paris-III, il a collaboré depuis 1994 à divers magazines et revues culturelles, dont les Cahiers du cinéma, où il a notamment tenu la rubrique multi-média « Le salaire du cliqueur ». Il a dirigé avec G. Leblanc et P. Dubois l'ouvrage Cinéma et dernières technologies, INA/De Boeck (prix Jean Mitry « collectif » 1999), et récemment coordonné une étude pour le Métafort d'Auber-villiers intitulée : Expérimentations culturelles et technologies de l'information.

NUMERIQUES ET CINEMA : LES EFFETS SPECIAUX

JEAN-MICHEL FRODON. – Nous sommes réunis aujourd'hui pour ce débat dont le thème est le numérique et le cinéma. La journée a été divisée par les organisateurs en quatre chapitres pour essayer d'évaluer les effets du numérique sur le cinéma.

Il y a une seule question : la relation du numérique et du cinéma, j'invite tout le monde à échanger les questionnements qui pourraient être suscités par cette rencontre. Une question plus fondamentale doit être abordée, qui concerne plus profondément, à mon sens, la nature même du cinéma, les relations entre la technique et l'art. Je prends l'engagement de ne pas donner de réponses aux questions que l'on va se poser mais juste d'accumuler des sujets de réflexion, de les croiser. Je vais demander aux intervenants de se présenter eux-mêmes.

REJANE HAMUS. – Je prépare une thèse sur les effets spéciaux, le rapport technique, esthétique, et théorie, et je donne des cours à l'université Paris-III.

ANTOINE SIMKINE. – J'ai participé à la création de la société Duboi, spécialisée dans les trucages pour le cinéma en numérique et que je dirige depuis un mois.

CHARLES TESSON. – Je suis rédacteur en chef des Cahiers du cinéma, maître de conférences en cinéma à Paris-III où je donne des cours sur les effets spéciaux.

GUY MANAS. – Je suis responsable technique de la division cinéma chez Kodak.

JEAN-MICHEL FRODON. – Il y a un écrit auquel je m'attends à ce que l'on fasse souvent référence ici, c'est le premier numéro de la revue L'Image, le Monde qui a publié un dossier très conséquent sur la vidéo numérique et dont un auteur est présent au colloque : Alain Bergala. Mais je voudrais souligner que cet ensemble de réflexions dont nous aurons besoin ne concerne qu'un aspect des images en numérique. Il faut garder en tête que le numérique couvre l'ensemble du cinéma et de ses ambitions. Et c'est à cet ensemble du cinéma, depuis la partie la plus pointue, la plus petite économiquement et la plus audacieuse artistiquement jusqu'à des formes beaucoup plus industrielles du cinéma, que nous allons essayer de réfléchir aujourd'hui.

PROJECTION DE DEUX EXTRAITS DE FILMS *TITANIC* DE JAMES CAMERON ET *ALIEN IV* DE JEAN-PIERRE JEUNET.

JEAN-MICHEL FRODON. – Les deux extraits que vous venez de voir illustrent les deux extrêmes de l'utilisation des effets spéciaux numériques : un travail sur l'image et un travail de transformation de l'image ; celui de Titanic fait appel à des effets spéciaux qu'on peut dire invisibles.

ANTOINE SIMKINE. – Quand on parle de numérique, on parle de numérisation, c'est-à-dire qu'on a découpé l'image en petits éléments qui peuvent être compris par un ordinateur. La différence entre les divers procédés numériques, c'est une question de quantité et de finesse. À une extrémité, on a la vidéo numérique qu'on trouve partout, le DV : il n'y a pas beaucoup de définitions, l'image a très peu de lignes, très peu de points et très peu de définitions dans les couleurs ; et de l'autre côté, il y a une énorme définition dans le nombre de points. Quand on manipule les images pour faire des trucages, on essaie de récupérer toutes les informations qu'il y a sur la pellicule pour éviter qu'il y ait des différences entre le plan truqué et le reste du film. Or, nous, nous travaillons avec une dimension très élevée qui est numérique mais qui ne relève pas de la vidéo numérique.

JEAN-MICHEL FRODON. – On sait que les images de Titanic que nous venons de voir étaient en vidéo parce qu'il y avait des rayures ?

ANTOINE SIMKINE. – En ce qui concerne cette vidéo, elle n'est pas du tout numérique. C'est du VHS, c'est parfaitement analogique, c'est un signal magnétique. Les rayures, les lignes, c'est... on veut être technique ?

JEAN-MICHEL FRODON. – Juste pour que ce soit compréhensible pour le commun des mortels ?

ANTOINE SIMKINE. – Ce qu'on appelle vidéo, c'est une technique qui est utilisée pour être diffusée sur un téléviseur ; c'est un balayage, une vitesse de rafraîchissement qui est différente de celle du cinéma. Un téléviseur, comme une caméra vidéo, tourne à cinquante images par seconde, le cinéma tourne à vingt-quatre images par seconde. Donc pour chaque image de cinéma, il y a deux images vidéo. Et ces deux images vidéo ne se succèdent pas, elles sont entrelacées, il y en a une à l'intérieur de l'autre. C'est ce qui provoque les lignes que l'on voit éventuellement quand on tourne en DV et qu'on le transfère sur film. On se bat énormément contre cela. On a détourné de leur usage des caméras qui ont été conçues pour faire des travaux pour la télévision. On les utilise pour les mettre sur film. Cela présente beaucoup d'avantages pratiques de tournage, des avantages économiques mais ce n'est pas du tout fait pour. On voit apparaître aujourd'hui des caméras numériques, progressives qui tournent à la même vitesse que le film, et les lignes se succèdent. Il n'y a plus de lignes. C'est comme une image de film numérisée avec une autre technique.

Pour moi, il y a vraiment deux voies importantes : il y a l'entrelacé qui est pour la télévision et il y a ce qui est progressif, qui est le cinéma.

JEAN-MICHEL FRODON. – De toutes les façons, je pense que l'on aura l'occasion de reparler un peu des supports avec Guy Manas tout à l'heure. C'est Duboi, la société pour laquelle vous travaillez, qui a pris en charge les effets spéciaux d'Alien IV ?

Qu'est-ce qu'on peut en dire, qu'est-ce qu'on vous donne et qu'est-ce que vous fabriquez ?

ANTOINE SIMKINE. – Alien, c'était un cas très particulier. Nous avons déjà fait des trucages pour de nombreux films. Jean-Pierre Jeunet, avec lequel nous avons travaillé sur *Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus*, a été appelé pour faire un film à Hollywood et il a eu envie de garder son équipe habituelle. Il a fallu s'adapter à cette situation et nous sommes devenus nomades. Nous y sommes parvenus parce que les techniques qu'on utilisait étaient transportables. La Fox a installé un système similaire au nôtre dans les bureaux de montage du film où nous sommes restés neuf mois. C'était une expérience qui nous a libérés de l'idée qu'on était une boutique avec des ordinateurs. On est beaucoup plus immatériel que matériel finalement. Donc, ça nous a fait beaucoup avancer dans ce domaine-là. En plus, nous

étions installés dans le même lieu que le montage, ce qui nous a permis de dialoguer avec le monteur et de gagner un temps incroyable.

JEAN-MICHEL FRODON. – Comment travaillez-vous ? À partir de quelles consignes ?

ANTOINE SIMKINE. – Dans un film réalisé par Jean-Pierre Jeunet, les choses sont très cadrées, c'est-à-dire qu'il travaille à partir d'un story-board et le film est entièrement découpé d'avance. Par conséquent, on sait avant le début du tournage du film quels effets il faudra obtenir. De cette image dessinée, on discute des éléments qu'il faudra tourner. Il y a toutes sortes de trucages. Dans *Alien*, il y a environ cent soixante plans truqués, de familles différentes, certains sont des matt painting, c'est-à-dire des décors numériques. On tourne une partie en réel ce que l'on peut construire. Et puis ce qui est impossible à construire, on le dessine. C'est une sorte de photo-montage en images de synthèse ou à partir d'éléments photographiés. Dans ce cas-là, il faut filmer les acteurs, ce qui bouge, éventuellement des accessoires réels qu'on n'a pas envie de simuler et on intègre cela dans une sorte de grande peinture numérique. C'est comme une photo-montage mais qui serait animée.

Il y a aussi les balles traçantes. À tourner, ce n'est pas évident du tout parce qu'il faut que ce soit exactement au moment voulu. Il ne faut pas que ce soit dangereux pour les acteurs, il faut que la caméra les voit, ça pose plein de problèmes. Le plus simple, c'est d'avoir les impacts sur les murs et de dessiner la trajectoire de la balle traçante. Et puis, il y a l'*Alien* en images de synthèse qui a été réalisé par une société américaine, Blue Sky. On a utilisé l'*Alien* réel qui a été numérisé en volume, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait plus d'une image mais de géométrie. On lui a donné la même texture que le vrai *Alien*, on l'a animé comme une marionnette et nous l'avons ensuite intégré dans l'image pour qu'il se fonde et qu'il ait l'air d'être vraiment présent.

JEAN-MICHEL FRODON. – Qu'est-ce qu'on a vu dans ces extraits-là qui n'aurait jamais pu être réalisé dans un film, avant les effets spéciaux numériques ?

ANTOINE SIMKINE. – L'*Alien* en images de synthèse. On l'aurait fait auparavant avec des poupées animées.

JEAN-MICHEL FRODON. – Mais on aurait pu arriver au même résultat, on a vu les monstres au cinéma depuis toujours.

ANTOINE SIMKINE. – J'adore les monstres. *Harryhausen* c'est intéressant et c'est poétique mais il y a une différence de réalisme. C'est un autre débat parce qu'on sait que c'est du faux et on se dit que le trucage est plus ou moins réussi. Les matt painting existent depuis l'aube du cinéma où l'on prenait des glaces peintes que l'on mettait dans le champ de la caméra entre la caméra et le décor. À l'époque, c'était très complexe puisqu'on peignait sur place le décor qu'on allait intégrer, il y avait peu de temps pour le faire ; il fallait le tourner dans la même lumière. C'était un travail colossal. Aujourd'hui, c'est un travail beaucoup plus simple que l'on utilise énormément. À l'époque, on ne savait pas faire de glaces peintes en mouvement à la prise de vue, on a appris à les faire quand la « truca optique » est arrivée.

Dans un film comme *Jeanne d'Arc* de Luc Besson, il y a cent soixante plans truqués dont une soixantaine de matt painting qui viennent en complément du décor. On peut rajouter derrière l'action les pans de murs qui manquent au lieu de construire une ville, par exemple. Et là, on essaie de faire en sorte que ça ne se voie pas du tout. Mais *Jeanne d'Arc* n'est pas un film qui est basé sur les effets spéciaux.

JEAN-MICHEL FRODON. – Monsieur Manas, vous travaillez pour Kodak, dont le nom est depuis longtemps associé à quelque chose dont on commence à annoncer ici et là la disparition : la pellicule.

GUY MANAS. – Nous croyons beaucoup à la pérennité des prises de vues film parce que, comme le disait Antoine, quand on fait une prise de vue en DV, l'important c'est de récupérer le maximum d'informations et de prises de vues. À une échéance relativement courte, il va y avoir de plus en plus de films qui vont basculer dans la postpro-

duction numérique. Ce qui veut dire concrètement qu'un scanning du film, c'est du 2K, 4K pour certains plans...

JEAN-MICHEL FRODON. – C'est quoi des K ?

GUY MANAS. – On dit un K, en fait c'est 1 000 K, c'est-à-dire 1 000 points par ligne.

JEAN-MICHEL FRODON. – C'est la définition de l'image ?

GUY MANAS. – Oui, c'est la définition de l'image mais sur le plan horizontal.

JEAN-MICHEL FRODON. – C'est ce qui va faire qu'à l'arrivée pour nous, spectateurs, une image sera la plus définie possible ?

GUY MANAS. – C'est tout à fait ça.

JEAN-MICHEL FRODON. – Il y a une idée de la pellicule, à la fois qualité et objet, matière et quelque chose que nous avons appris à considérer avec plus de condescendance, la vidéo. Est-ce que cette distinction a encore un sens ? Ce sont des questions techniques mais ce sont aussi des questions qui font partie du rapport amoureux qu'on a avec le cinéma.

GUY MANAS. – Il y a quand même des effets sur la profondeur de champ, la texture de l'image. Effectivement, il y a un rapport à l'image qui est différent. Le cinéma a cent ans, la pellicule est née avec le concept. Les films évoluent tous les jours et c'est vrai tant du point de vue des sensibilités et des définitions, que des looks qui peuvent être utilisés dès la prise de vue, déjà très en amont par rapport au tournage ; c'est quelque chose qui est en perpétuel renouvellement. Nous sommes intimement convaincus que le meilleur moyen de captation de l'image, c'est le film et que la postproduction donne une palette créative presque sans limite au directeur photo, au réalisateur, en travaillant avec la société de postproduction ou le laboratoire. Des sociétés de postproduction comme Duboi ou des laboratoires sont à l'heure actuelle à deux doigts de faire des films en postproduction totalement en numérique. Le film de Jean-Pierre Jeunet qui est en cours sera postproduit en numérique chez Duboi. Kodak est aussi impliqué dedans un peu plus au niveau américain et anglais à travers sa filiale Cinésite ; le film des frères Coen est actuellement en postproduction totalement numérique. Donc tout cela tend à confirmer qu'on tourne en 35 et qu'on postproduit en numérique. Il y a encore un certain nombre d'étapes à franchir pour que ce soit abordable pour tout le monde.

JEAN-MICHEL FRODON. – Il y a donc maintenant des films qui sont tournés en numérique, des productions ultra-légères utilisant la petite caméra DV à moindre coût et des films comme celui de Pitoff ou le deuxième épisode de la future chronologie de La Guerre des étoiles qui sont des grosses productions dans lesquelles le numérique est présent à tous les stades de la création.

GUY MANAS. – C'est vrai que Lucas a annoncé à renfort de pub qu'il ferait le deuxième épisode de Star Wars en numérique avec la 24 progressive de chez Sony. Pitoff s'apprête à le faire aussi pour Vidocq mais il vient des effets spéciaux et c'est vrai que Vidocq comprendra beaucoup d'effets spéciaux mais avec un rendu qui devrait être plus proche de Titanic, je suppose, que de Alien. Vidocq est un film d'époque, en costumes. Il serait intéressant de voir comment tout ça va permettre de reproduire ce que souhaitent le réalisateur et le scénariste. En ce qui concerne Lucas, c'est un film qui est conçu sur la base d'effets spéciaux. Donc tout pourrait être en numérique. Il pourrait ne pas y avoir du tout de tournage ou uniquement un studio et des personnages virtuels. Mais, il faut savoir que ces deux projets ne sont pas des projets à petit budget, ils font appel à la dernière technologie de prise de vue haute définition.

En revanche, en ce qui concerne les projets à petit budget qui ont du mal à se faire en 35 comme Lovers de Jean-

Marc Barr, je pense que c'est un choix de réalisation.

JEAN-MICHEL FRODON. – En parlant de la pellicule, on a déjà réouvert un peu l'aspect historique. Peut-être Réjane Hamus peut-elle préciser qu'il y a une généalogie à ce qu'on vient de voir, une histoire ?

REJANE HAMUS. – Les effets numériques au cinéma s'intègrent dans une tradition, ils sont les héritiers directs des effets spéciaux traditionnels. Dès le début des années trente, on a déjà la Truca, les peintures numériques, les caches contre caches, l'ancêtre du travelling matte... Au début des années trente, c'est la première fois que va apparaître le terme « effets spéciaux » et que les grands studios hollywoodiens vont commencer à créer des départements d'effets spéciaux. Mais on peut retrouver les principes de base de tous les effets spéciaux chez Méliès. En effet, il a utilisé l'arrêt de caméra qui était le principe de base qui a donné lieu à la naissance de l'image par image. Il a utilisé des caches, des maquettes, la perspective forcée. Il a très vite compris ce qu'était l'illusion cinématographique et que les effets spéciaux étaient avant tout un mélange de différentes techniques. Méliès n'a inventé aucune technique, il a repris les techniques de la photo, du théâtre, il les a mélangées en rajoutant des effets cinématographiques comme l'arrêt de caméra.

Au niveau de l'esthétique, dès les années trente, il y a trois grands pôles de figures que les effets spéciaux vont déployer d'une manière différente : le monstre avec toutes les déclinaisons possibles, le dinosaure, le dragon ; un lieu, un monde, une ville détruite, une ville du futur, des planètes ; et puis l'homme un peu particulier, un homme invisible, un homme qui vole, un nain, un géant.

Les images de synthèse vont tout à fait s'insérer dans cette histoire. Au niveau de la technique, il est indéniable qu'il y a une révolution. Elle est illustrée dans Terminator II. L'ancien Terminator, Arnold Schwarzenegger, qui représente le cinéma avec tous ses rouages, avec toute la mécanique qui se trouve en dessous de sa peau, en dessous de sa surface s'oppose en cela au Terminator 1000, le nouveau Terminator en image de synthèse.

En revanche, au niveau des figures, les effets spéciaux numériques pour le moment sont surtout utilisés pour faire des remake. Je pense à Jurassic Park ou le Monde perdu, qui devait être réalisé en image par image traditionnelle. Mais les essais que les techniciens d'ILM (la compagnie de George Lucas) ont réalisés se sont révélés bien supérieurs. L'image de synthèse a été choisie contre l'animation image par image, contre la technique mais pas contre les animateurs. Même si la technique change, on utilise les animateurs traditionnels qui vont s'habituer à l'outil informatique et apporter leur savoir-faire. Le savoir-faire se recycle.

L'image de synthèse, c'est quoi ?

C'est une synthèse de ce qui s'est fait avant et que l'on va recycler pour redonner quelque chose d'autre. Il est intéressant de voir que dans la série Alien, la première fois qu'on a utilisé l'image de synthèse, c'est dans Alien IV. C'est aussi intéressant de voir que, pour la première fois dans la série, ils changent l'Alien (le dernier) qui est présenté comme un mutant. Ce qui représente tout à fait la démarche des images de synthèse. Les images de synthèse reprennent des choses qui existent, l'Alien, et essaient de déplacer la figuration. Elles prennent des techniques et des problématiques traditionnelles, le corps, le monstre, et elles essaient de déplacer le problème. Donc à ce titre, les images de synthèse vont tout à fait s'insérer dans cette histoire, dans cette recherche des effets spéciaux d'un corps, d'un lieu particulier et simplement, vont apporter une nouvelle figuration.

Par contre, dans un film comme Titanic, la problématique est différente. Dans la séquence qu'on a vue, les véritables effets spéciaux, c'est la buée que les personnages exhalent quand ils sont dans l'eau. La buée est synthétique. C'est un effet spécial qu'on ignore totalement. Il y a d'autres effets invisibles dans Titanic qui sont un peu plus délicats, notamment quand les personnages principaux sont dans les coursives et qu'ils s'échappent pour fuir l'eau. Pour cette scène, ils ont utilisé un morphing, la technique clé du numérique pour coller le corps d'un cascadeur sur la tête de l'acteur. Ce qui change ici c'est toute la technique du montage cinématographique. Une scène comme celle-là, sans image de synthèse, aurait été un plan d'ensemble vague des cascadeurs sans qu'on voit les visages et des très gros plans sur les personnages, les acteurs, complètement paniqués. Ici, l'image de synthèse doit permettre d'avoir un plan unique. Cela ajoute de la vraisemblance, du réalisme mais change les principes de base du cinéma.

JEAN-MICHEL FRODON. – C'est une habile manière de passer la parole à Charles Tesson.

CHARLES TESSON. – Je vais vous parler des effets spéciaux en général et plus particulièrement des effets spéciaux numériques.

Dans un film comme Toy Story, où sont les effets spéciaux puisque tout le film est en numérique?

Il y a presque un paradoxe de l'image générée et animée par ordinateur parce qu'au départ, il y a toujours des motion captures, c'est-à-dire qu'on reprend des mouvements de corps que l'on anime, l'effet spécial ne se voit plus dans le film. La numérisation de l'effet spécial provoque presque la disparition des effets spéciaux.

D'abord, le champ des effets spéciaux est celui des images et non celui des mots. C'est important, ne serait-ce que pour expliquer le peu de tradition dans le cinéma français.

Par ailleurs dans la logique de l'image, les effets spéciaux sont dans une conception du cinéma qui est de l'ordre du tout visible. On n'imagine pas des effets spéciaux hors champ. Dans le cinéma de série B, il y a des plans qui manquent et c'est dans le hors-champ qu'il faut imaginer l'effet spécial. La logique de l'effet spécial est de l'ordre de la comparution. Il faut que les choses soient montrées, exhibées, ce qui explique que les Américains s'en sont emparé très vite. C'est un rapport à l'image du spectacle de foire, de la pyrotechnique, de la belle bleue, du feu d'artifice et de toutes ces choses-là.

Le deuxième point réside dans l'économie et l'argent. En quoi le désir du spectateur est-il lié à une sorte d'économie forte où le « plein la vue » visuel est également un « plein la vue » d'ordre économique ?

Je crois qu'il ne faut pas confondre les DV et autres vidéos numériques amateurs, et la numérisation des effets spéciaux qui relève d'une autre économie, d'un autre rapport à l'image.

Les effets spéciaux, c'est aussi une machine à produire une logique du vivant, quand bien même ce vivant n'existe pas. Donner un sentiment de vie, c'est presque la fonction vitale des effets spéciaux. Cela explique que les effets spéciaux ont eu tout de suite un bel avenir avec le cinéma car cette logique du mouvement qui s'anime était servie par la machinerie. Par exemple, on croit que King Kong existe parce que le mouvement est donné alors qu'il n'a pas été enregistré. Vous avez une figurine en plâtre ou en pâte à modeler, vous faites une photo, vous bougez les bras, vous faites une autre photo et vingt-quatre poses par seconde ; ce qui donne du mouvement, c'est de faire croire qu'il a été enregistré comme on enregistre le mouvement d'un homme : c'est ainsi que le personnage existe.

Donc, la première astuce, c'est presque l'ontologie même du processus technique du cinéma qui est la restitution du mouvement après avoir été enregistré.

Il y a une autre logique plus importante, c'est « l'apparaître » et « le disparaître » qui est fondamental. Celui de Méliès, de la prestidigitation, de la magie. Le cinéma de Méliès a tout de suite séduit car on voyait l'apparition magique avec le sentiment qu'il y avait un « truc » et on voulait savoir de quoi il était fait. Est-ce qu'on doit le garder secret ou est-ce qu'au contraire on met en valeur le matériel technique ?

En ce qui concerne les effets spéciaux numériques tels qu'on les entend aujourd'hui, la vraie révolution, c'est celle du morphing, de la transformation à vue.

J'ai eu le sentiment que beaucoup d'innovations technologiques étaient davantage introduites dans le clip et la télévision que dans le cinéma proprement dit. Auparavant, dans les années quatre-vingt, on pensait que quand il y avait des transformations, c'était des prothèses, des treuils, etc., et il y avait aussi le système « gremlins » et même un peu « E.T. » : une télécommande à système de câble ou une télécommande à distance faisait que la chose bougeait dans le champ de la caméra.

Dans le morphing, il y a une idéologie du corps qui lui est propre, puisque le corps est séparé de l'image. J'ai vu à la télévision dans un feuilleton sur la chaîne Teva, une jeune fille qui était devant une glace, dans sa salle de bains, elle rêvait d'avoir une poitrine superbe et tout à coup sa poitrine gonflait. Dans cet exemple, ce n'est pas le morphing qui m'intéresse mais c'est la mise en abîme par la fiction. Ce n'était pas le corps de la jeune fille qui était affecté, c'était son image idéale rêvée. Le morphing devient une représentation mentale du monde au sens où toutes les images qui passent par la tête sont permises dans la mesure où elles n'engagent pas le corps de l'acteur qui est affranchi de cette contrainte corporelle.

Une autre image qui m'avait beaucoup marqué en temps que spectateur, disons naïf, c'est Terminator ou T.1000 ou Robocop, je ne sais plus, qui est en métal, liquide, et passe à travers une grille. Quel est ce corps dont je crois l'existence en terme de référent mais qui n'en a pas dans la mesure où l'image me montre qu'il n'en a pas pendant le tournage ?

Dans le monde de l'animation, on voit que la numérisation des effets spéciaux permet de rendre réaliste ce que les dessins animés, les Tex Avery ont pu faire tout de suite. Par exemple, quelqu'un tombe de dix étages, il passe sous un rouleau compresseur, il est à plat, il regonfle. Pour un acteur, c'est impossible mais dans *The Mask* par exemple, les effets spéciaux numériques permettent de rendre un peu réaliste cet univers du dessin animé.

Il y a aussi « l'effet Titanic, Twister » impressionnant par la façon dont on se sert des catastrophes. C'est un plaisir qui est propre au cinéma et au spectaculaire hollywoodien. Avec les effets spéciaux numériques, on peut se permettre de reconstituer de vraies catastrophes mais avec des points de vue que les effets numériques rendent possibles. Il y a une sorte de revanche de l'image d'archives que l'on rend encore plus réaliste.

On peut avoir des points de vue inédits et insolites et c'est ce qui m'attire dans les effets spéciaux numériques. En même temps, ces effets spéciaux sont très normatifs parce qu'ils utilisent une espèce de langue de bois du cinéma. On s'affranchit de la caméra aussi légère soit-elle, de la louma, de la dolly. On peut, par exemple, prendre un intérieur d'avion, descendre et finir dans un sous-marin en un seul plan.

Après tout, qu'est-ce qu'un plan séquence ? Que sont des raccords dans le mouvement ? Cela crée des effets de points de vue que le cinéma traditionnel ne peut pas réaliser. En même temps, le cinéma numérique est très normatif dans la vision du monde qu'il donne.

ANTOINE SIMKINE. – Je peux répondre juste à cela parce que je trouve très intéressant de penser que l'on peut faire à peu près tout ce que l'on veut avec les effets spéciaux numériques mais que c'est l'imagination qui est en retard sur la technique. Nous, on attend que ça. Dans la publicité, on voit des choses plus originales et plus expérimentales que dans le cinéma traditionnel. Souvent, c'est un pompage de ce que faisait le cinéma expérimental dans les années vingt ou trente que la publicité et le clip récupèrent. Nous, nous sommes en demande.

JEAN-MICHEL FRODON. – J'avais envie de reprendre un des aspects abordés par Charles Tesson et Réjane Hamus, sur la manière dont le corps humain est travaillé. Je voudrais demander à Antoine Simkine si ça pose un problème d'appliquer le même type de manipulation à des acteurs. Est-ce que c'est un sujet de réflexion entre les créateurs et les techniciens ?

ANTOINE SIMKINE. – Des acteurs consentants ou non consentants, c'est ça la question ?

JEAN-MICHEL FRODON. – Les deux, y compris vivants et morts.

ANTOINE SIMKINE. – C'est possible, on a vu comment Steve Mac Queen a été récupéré dans une publicité pour une marque de voiture. On ne lui a pas demandé son avis, donc c'est vrai que c'est possible. Est-ce qu'on va le faire, est-ce que c'est intéressant, est-ce que nous le ferions si on nous le demandait ?

JEAN-MICHEL FRODON. – Oui, on vous le demande, est-ce que c'est envisageable de dire : oui ça, mais ça non ?

ANTOINE SIMKINE. – Pour l'instant, il y a un petit problème économique. Nous avons eu le cas de quelqu'un qui voulait faire un film sur un chanteur. Il aurait fallu le recréer entièrement pour raconter son histoire. Techniquement c'est possible, économiquement ce n'est pas du tout viable aujourd'hui. Dans l'économie de notre cinéma, on pourrait l'imaginer sur une scène mais pas sur l'économie d'un film entier. Est-ce qu'on le ferait vraiment ? Moi, ça me dérangerait.

JEAN-MICHEL FRODON. – Est-ce qu'il n'y a pas notamment sur les effets spéciaux quelque chose de comparable à la bioéthique ou à la réflexion sur les manipulations génétiques, à voir la manipulation des images des gens, consentants ou pas, vivants ou morts, on pourrait même dire réels ou irréels... ?

ANTOINE SIMKINE. – On va sûrement se heurter à cela. D'ailleurs depuis que c'est possible, on sait que les studios américains explorent dans les contrats qu'ils ont avec les acteurs des films des années passées, si oui ou non il y a des protections de leurs droits à l'image dans les films qui ont été tournés. Les acteurs contemporains qui

ont été numérisés sont au courant de cela. Ils en sont protégés afin d'éviter une récupération de leur image, mais c'est vrai que ça risque d'arriver.

Il y a un problème d'éthique et il faudrait peut-être légiférer là-dessus pour éviter qu'il y ait des dérapages graves qui vont forcément apparaître. L'acteur de synthèse à la place du véritable acteur, c'est un gadget, c'est marrant, c'est le dessin animé, c'est Roger Rabbit. Mais un acteur de synthèse ne peut pas remplacer un véritable acteur.

CHARLES TESSON. – Si l'on évoque Tom Hanks serrant la main à Kennedy, ou Zelig à Hitler dans le film de Woody Allen, tout d'un coup, des personnes ayant historiquement existé sous forme de documents d'archives rencontrent des gens qu'elles n'ont jamais rencontrés. On se dit que peut être dans deux cents ans, quand on verra Zelig et que l'on ignorera Woody Allen, on se demandera qui est à côté de Hitler. J'exagère un peu mais les photos retouchées dans les régimes en Union soviétique, les indésirables que l'on fait disparaître sur les photos, cela existe depuis longtemps. Est-ce que l'on peut faire des retouches d'archives, de documents de guerre ?

Qu'est-ce qu'un document d'archive par rapport à l'enregistrement de ce qui a eu lieu ? Et si tout d'un coup, cela ne peut plus être tenu pour vrai, et qu'il commence à y avoir un doute, on risque d'entrer dans l'ère du soupçon généralisé de l'image.

ANTOINE SIMKINE. – Oui, mais c'est bien, il faut se méfier des images parce qu'on peut nous raconter des choses. Dans Taxi 2, on a retiré quelqu'un à côté de Chirac dans la tribune et on l'a remplacé par un acteur pour les besoins du film. Il y a deux ou trois scènes dans Taxi 2 où l'on voit notre président lors d'un défilé, filmé par Luc Besson directement. On a modifié un peu l'image. Je pense qu'il est au courant.

JEAN-MICHEL FRODON. – Peut-être quelques questions dans la salle ?

Public. – Je suis directeur de la photo. J'aurais aimé, Antoine, que tu montres des choses qui sont aujourd'hui plus accessibles à la production française pour des réalisateurs qui sont peut-être présents ici et qui ont besoin de savoir ce qu'ils peuvent demander à une production qui soit accessible à leurs moyens.

ANTOINE SIMKINE – On a fait des making off de films truffés d'effets spéciaux mais je n'ai pas le droit de les montrer : les metteurs en scène ne veulent pas qu'on montre la façon dont on les réalise et les productions ne veulent pas nous prêter les images. En revanche, quand on demande à la Fox de montrer des images d'Alien, il n'y a aucun problème car c'est bon pour le film.

ÉRIC GUICHARD. – Je suis content que tu puisses le dire. Moi je crois que jusqu'à maintenant, dans le cinéma, c'est l'artistique qui a tout défini et qui a fait avancer la technologie.

Or, aujourd'hui, on a l'impression qu'il y a une pensée qui est en train de s'installer, à savoir c'est la technologie qui va faire avancer l'artistique. Je trouve cela assez grave parce que des groupes industriels comme Sony aujourd'hui veulent nous faire croire que la technologie qu'ils ont mise en place est la meilleure et que c'est celle qui va convenir au spectateur. On sait très bien que ces groupes industriels peuvent faire fabriquer du matériel bien plus performant mais que ça ne les intéresse pas parce que financièrement ce qu'ils veulent, c'est le pouvoir de la diffusion. Moi, je revendique la pellicule parce qu'elle peut encore faire des progrès énormes et c'est aux réalisateurs, aux techniciens, de défendre le choix d'une meilleure définition. Donc je crois que Pitoff est en train de faire une erreur parce qu'il sert de cheval de Troie à des groupes industriels qui ne sont absolument pas intéressés par la technique du tournage.

JEAN-MICHEL FRODON. – Nous reprendrons en début d'après-midi cet aspect, une des tables rondes est entièrement consacrée au rapport entre l'économie et le numérique.

ANTOINE SIMKINE. – Ce que Pitoff a envie de faire avec son film, c'est son idée, il faut donc lui en parler à lui. Il devient metteur en scène, il décide d'utiliser cette technique parce que c'est sa culture. Nous, on se situe un tout

petit peu en dehors de ce débat parce qu'on pense que l'apport des techniques numériques pour les opérateurs, les metteurs en scène, le cinéma en général, ça a beaucoup d'utilité et on met au point un laboratoire numérique pour la postproduction. Mais, nous ne sommes pas prescripteurs de tournage. Les gens décident de tourner en DV, en HD-CAM, en 35 mm, en 16 mm, en super 8. Nous, nous sommes là pour offrir des outils nécessaires à la postproduction. Aujourd'hui, on propose de numériser le film et de pouvoir faire un étalonnage numérique et, par exemple, de couper le négatif. Nous sommes en l'an 2000, couper le négatif avec des ciseaux et le coller avec de la colle, ça peut paraître un acte un peu perdu. Après, si les gens veulent le diffuser avec un projecteur numérique, c'est leur problème. Ça nous dépasse tous, je crois qu'il faut se concentrer les uns et les autres, techniciens de cinéma, sur ce qu'on peut maîtriser. Le reste, c'est vraiment un autre débat. S'il y a des gens qui ont envie de tourner avec ça, qu'ils le fassent, la pellicule c'est bien. Le numérique c'est bien. Ça a différents usages pour des raisons artistiques, économiques, pratiques.

GUY MANAS. – Je veux bien ajouter quelque chose qui viendra compléter ce que dit Éric. Je pense que les outils sont là avant tout pour les créatifs. Ces derniers ont quelque chose en tête, ils veulent le retranscrire à l'image et je pense qu'à ce moment-là, à travers leur chef-opérateur, leur étalonneur, leur maison de postproduction, ils font appel à des outils qui existent, qui sont là pour être utilisés et pas tellement pour que des groupes industriels imposent des solutions qui seront très normatives.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je suis un tout petit peu surpris par ce que plusieurs personnes ont dit. Ce dont on parle, c'est l'image.

Il y a aussi l'intervention du numérique dans le son. Il ne se passe rien dans le domaine du son ?

REJANE HAMUS. – C'est un autre problème parce qu'il y a tellement de standards. Au niveau du son numérique, c'est une véritable guerre entre les différents groupes industriels qui veulent imposer leurs standards. Dans les « home cinémas », la guerre, ce n'est plus vraiment l'image, la qualité des télévisions que vous allez acheter, c'est surtout le son. La promo du « home cinéma » passe par le son, l'ampli, la qualité des enceintes, Dolby, AC3... Donc, en ce qui concerne le son, il y a une vraie guerre économique et esthétique.

LE NUMÉRIQUE AU SERVICE DE LA CRÉATION

JEAN-MICHEL FRODON. – Nous allons essayer d'interroger les rapports entre le numérique et la création dans le cinéma. Je vais à nouveau laisser à chacun le soin de se présenter.

ALAIN RENAUD. – Je suis philosophe. Depuis 1985, je m'intéresse à la question de l'image numérique. J'ai essayé de réfléchir depuis pas mal d'années à cette question de la création à la lumière de ce nouvel arrivant qu'on appelle le numérique ou le digital.

ALAIN BERGALA. – J'ai travaillé longtemps aux Cahiers du cinéma, j'ai fait des films, j'enseigne à l'université Paris-III et au Conservatoire d'art dramatique.

PASCAL ARNOLD. – Je collabore avec Jean-Marc Barr sur une trilogie portant sur la liberté de tourner en numérique. On coproduit, on coréalise et on coécrit les projets.

JEAN-MARC BARR. – Donc la même chose.

MARCEL HANOUN. – Passé depuis les années cinquante du 16 images/seconde (le cinéma d'amateur) au 24 puis au 25 images/seconde (la vidéo), du 35 mm au super 8, je pratique la fuite en avant, je fais aujourd'hui du numérique comme tout le monde, sauf à l'avoir depuis longtemps théorisé dans sa dimension éthique, à l'avoir mis en pratique à travers d'autres outils d'écriture, d'autres paramètres techniques.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je précise que Marcel Hanoun est l'auteur d'un film Jeanne, aujourd'hui, qui est présenté dans le cadre de la rétrospective Jeanne d'Arc de la première édition de L'Industrie du rêve.

Quant à Alain Bergala, outre les nombreuses activités qu'il a mentionnées, il est l'auteur d'un texte auquel nous serons amenés à nous référer sur les caméras DV et qui est paru dans le premier numéro de la revue : L'Image Le Monde.

Nous allons commencer par regarder un petit extrait du film de Jean-Marc Barr, *Lovers*, qui a été tourné en caméra DV. C'est un film qui s'inscrit dans le cadre de Dogma, caractérisé par un certain nombre de partis pris esthétiques. Nous partirons de cet exemple pour essayer de réfléchir à ce que permet la vidéo numérique.

Il y a, à cette table, une très nette domination, pour ne pas dire une écrasante unanimité, de représentants de l'utilisation du numérique ultra-léger, mais le numérique au cinéma n'est pas que cette version-là. J'invite tout le monde à prendre en considération l'ensemble des possibilités du numérique pour ceux qui le pratiquent et ceux qui le réfléchissent.

PROJECTION D'UN EXTRAIT DE *LOVERS* DE JEAN-MARC BARR.

JEAN-MICHEL FRODON. – A priori, le plan que l'on vient de voir n'utilise que les outils les plus basiques du cinéma classique, le temps, une actrice. Jean-Marc, Pascal, qu'est-ce qui fait qu'il y a du numérique dans les images qu'on vient de voir ?

JEAN-MARC BARR. – Pascal et moi, nous avons écrit en respectant les règles du dogme pour cette technologie. Je tenais à la main une petite caméra 900 Sony avec un moniteur sur le côté. Cette caméra était quelque chose de nouveau pour nous parce qu'il n'y avait plus la lourdeur d'une grosse équipe. Nous n'étions que sept. Nous pouvions nous concentrer sur le jeu des acteurs.

Quand nous avons écrit la scène finale de *Lovers*, nous l'avions pensée en plan-séquences. C'est la plus longue séquence qu'on a dans le film, elle dure cinq minutes et demi et elle met en avant le vrai potentiel de l'actrice, Élodie Bouchez. Ce qui était étonnant, c'est que nous étions tous les deux, Élodie et moi. Nous pouvions communiquer. Moi j'étais pieds nus, je montais les escaliers à reculons et il y avait quelque chose de tout à fait nouveau, une dynamique, un lien avec l'actrice. Nous sommes très fiers d'avoir réussi ce plan.

JEAN-MICHEL FRODON. – Pascal, tu veux dire quelque chose ?

PASCAL ARNOLD. – Oui, par rapport à ce plan et au film en général. On a voulu s'interroger sur la façon de faire du cinéma à partir de nos expériences, Jean-Marc en tant qu'acteur et moi en tant que positionné à l'écriture de scénarios.

Nous avons vraiment fait ce film en réaction à une façon de faire du cinéma. C'était comme une alternative avec plus d'humanité et plus de communication. L'équipe était réduite et chacun se sentait impliqué. Le plan que nous venons de voir est un peu emblématique de notre démarche car le fait de tourner en numérique et de filmer l'intime permet une proximité avec l'acteur qui, pour nous, est très importante.

Les films sont faits avec de plus en plus de certitudes et nous trouvons que cette utilisation technologique permet de les faire avec plus de doutes.

JEAN-MICHEL FRODON. – Marcel Hanoun, vous, vous avez donc pratiqué presque toutes les techniques, tous les appareillages de prises de vues dans un ordre effectivement particulier. Qu'est-ce que votre expérience avec le numérique, pour Jeanne, aujourd'hui, vous apporte de particulier ?

MARCEL HANOUN. – Pour moi, le numérique n'est qu'un avatar de la création. On découvre le numérique mais il rentre dans la filiation du 16 mm, du super 8, etc.

C'est un outil aujourd'hui qui, comme d'autres dans le temps, donne une très grande liberté. Cela établit ce rapport à deux dont tu parlais. Une équipe 35 allourdit la création.

J'ai envie d'inventer une espèce de néologisme, le mot « numéréthique ». Je crois qu'il y a une considération éthique à cette pratique du numérique et que cela joue sur la création. Le numérique permet d'être poète en l'image.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je poursuis la tentative d'interroger la nature des apports qui seraient spécifiquement liés au numérique. Parce qu'une des choses dont on parle souvent, c'est la taille de la caméra, mais elle n'est pas nécessairement liée au numérique. Alain, dans ton article, tu dis finalement que ce qui est nouveau, c'est l'écran à cristaux liquides qui est à côté.

ALAIN BERGALA. – Quand on parle des petites caméras DV, on peut dire que ce n'est que le terme d'une évolution. Les caméras sont de plus en plus petites et à un moment donné on passerait à une autre façon d'inscrire les images qui seraient du numérique au lieu d'être de l'analogique. À ce moment-là, il n'y aurait pas de saut qualitatif. Aujourd'hui, on parle surtout de la « mini DV » à propos de cinéastes qui s'emparent de ce nouvel outil pour des projets classiques. Ça m'intéresse beaucoup, mais quand j'ai eu cette caméra en main, j'ai compris, par une utilisation tout à fait amateur, qu'on pouvait avoir quelque chose qui n'était pas des désirs de films mais des désirs de plans. Avec cette caméra, je fais des plans qui ne sont pas forcément déjà inscrits dans l'idée de faire un film. Et puis, cette caméra enlève les inhibitions. D'un seul coup, on est autrement dans le monde, on est autrement dans les situations. C'est lié, pour moi, à sa petiteesse, mais surtout à son petit écran sur le côté. Faire une image devient tout à fait autre chose. On n'est pas obligé de viser à l'œil.

Ce qui me gêne un peu, c'est que dans les débats actuels on s'intéresse surtout au fait que cette petite caméra a modifié des désirs de films sur des modes classiques et institués. Or je pense que par ce biais-là, on pourrait retrouver une ligne qui a toujours été minoritaire au cinéma. Il y a des gens qui ont fait et qui représentent une ligne du cinéma qui est restée jusqu'à présent sur la marge, c'est-à-dire considérée comme une culture un petit peu parallèle. Cette culture-là d'un seul coup peut peut-être se réinvestir autrement.

JEAN-MICHEL FRODON. – Effectivement, c'est l'une des pistes qui sont évidemment inscrites dans cet apport qui n'est pas que technique. Il faut parler, si j'ai bien compris, d'une remise en cause de la nature du cinéma pour partie, due aussi à cette expression, « être autrement dans le monde ». Tu as parlé d'ontologie, donc, nous avons besoin d'un philosophe qui est là-bas, au bout de la table.

ALAIN RENAUD. – Prendre position pour le philosophe est une affaire un peu risquée... encore que oui, bien sûr, cela me semble des plus nécessaires quand on songe à quel point en France, les analyses de quelqu'un comme André Bazin seront déterminantes. Son grand texte, *Ontologie de l'image photographique*, a sans doute joué un rôle essentiel, pour ne pas dire fondateur, dans la constitution de l'idée française et européenne du cinéma et je ne cesse d'y penser, en voyant ce qui se passe aujourd'hui avec la nouvelle aventure numérique de l'image-son. Nul doute que l'avenir de ce qu'on appelle cinéma et surtout le « cinéma de création », ne se trouve directement engagé dans une telle mutation technologique et sociale. Vaste problème donc que celui de l'image numérique et du numérique tout court. Je noterai d'abord, sans développer, que l'analogie est une vieille et immense question philosophique ; il faudrait sans doute y revenir sérieusement au moment où cette notion se voit réactivée par l'actualité. Mais venons-en à la question qui nous est posée : qu'est-ce qui fait la spécificité de ce qu'on appelle image numérique par rapport à ce que les ingénieurs appellent image analogique ? En quoi cette question implique-t-elle le cinéma et la création cinématographique ? Pour comprendre, on peut partir d'un petit fait concret des plus significatifs : l'image numérique a son plus petit élément de base, son corps pourrait-on dire, dans un « point visuel » appelé « pixel », réduction du mot anglais *picture element* ; c'est de ce type de point très particulier, appelé parfois « luminophore », dont est composé l'écran terminal, « interface visuelle » qui fait la « visibilité de l'image digitale » et qui permet donc de la donner à voir, de l'« afficher » comme disent les informaticiens (et partant, de la manipuler). Cet écran d'affichage est donc une sorte « d'espace potentiel » sur lequel de l'image viendra s'afficher en « espace » (forme bi- ou tridimensionnelle) et/ou en « temps » (mouvement) ; cela dit, sa vraie nature c'est d'être dans le « cerveau » d'un automate de calcul comme tableau ou suite ordonnée de points adressables en mémoire, selon un ordre de programmes et d'instructions (algorithmes de programmation) eux-mêmes codés,

mis en mémoire et « lisibles » par la machine sous forme de valeurs numériques, des « bits » (binary digit), codant sous forme binaire (0/1), les micro-impulsions de ses processeurs. L'image numérique est donc « l'effet visuel terminal d'un univers de construction » où ce qui règne en maître ce n'est plus de la lumière au sens optique, en continuité physique avec les objets et événements de la nature – ramenée à un flux impulsif de signaux échantillonnés, numérisés et contrôlés sous forme 0/1, la lumière électronique est elle-même tributaire de programmes qui la déterminent (seuils, contrastes, colorimétrie, scénographie...), mais un « système informationnel de pures données (datas) » auquel les « interfaces de conversion » conféreront l'apparaître terminal d'une image (ou d'un son...). Le philosophe Gilles Deleuze (à qui je dois ce que je sais en philosophie et mon travail de quinze ans sur le numérique) sera le premier à pointer l'importance de l'événement que représente l'adoption de l'électronique puis du numérique pour faire l'image ; il nous dit ceci : « Désormais le couple Cerveau-information remplace Œil-Nature. » Ce qui signifie qu'il revient désormais à un nouveau couple générateur de faire l'image ; celui-ci prend le pouvoir sur sa visibilité (sur sa fabrication, son stockage comme sur sa diffusion). Le rapport automatique calculatoire à l'information – dont le pixel est le point logique de base –, devient stratégique, il définit et impose une nouvelle autorité audiovisuelle constitutive de type « symbolique » / « algébrique ». Du « logos ». Revenons-en alors à André Bazin et sa question « ontologique » : celui-ci nous explique que dans les plus profonds soubassements, les fondations de l'image cinéma, ce que l'on trouve c'est « l'élément photographique », cette manière d'être (ontologie) très singulière qui fait que l'image y est primitivement « autre chose » que du « logos » : du « monde capté », « enregistré » quelle que soit la forme, pauvre ou élaborée, brute ou trafiquée, que prendra après-coup la capture ou l'enregistrement. Par où l'image cinématographique, à cause du photographique qui insiste en elle, est et sera toujours profondément sinon exclusivement « réaliste » : non pas au sens d'une imitation de la nature mais au sens d'une relation organique, « ombilicale » de continuité qui, via le petit rayon lumineux, attache son image au monde des corps jusqu'à en faire elle-même un petit monde « virtuel » de chair et de sang. Si tel est le cas, on peut sérieusement se demander ce qui se passe pour et par l'image dès lors que ce rapport photographique primaire est rompu et qu'il revient désormais à un programme, à la conjugaison du calcul et de la logique, d'« autoriser » l'existence à venir de l'image, de la « définir » jusque dans les plus infimes parties de son corps lumineux. Quand bien même la « nouvelle image », ce qui est souvent le cas, gardera les mêmes traits, remplira les mêmes usages que l'ancienne au point de se rendre indiscernable, « elle n'a plus rien à voir avec elle », sinon de pouvoir en jouer à sa guise. Je suis donc de ceux qui pensent qu'avec le numérique tout change même si d'une certaine manière, tout semble rester identique. Pour finir avec l'exemple des nouvelles caméras DV : je dirai que la miniaturisation du dispositif, la fluidité de l'ergonomie audiovisuelle qu'il apporte, sont les conséquences directes de cette espèce de réduction, de « concentration logicienne de la matière » qui signe la prise de pouvoir de l'information sur l'atome ; à partir de quoi, l'extrême petitesse de la caméra, la mobilité et la fluidité illimitées des images qu'elle rend possible, la souplesse de ses mécanismes, permettent une sorte de contiguïté, de complicité quasi directe, en tout cas de plus en plus fine, entre l'image artificielle et l'imagerie mentale. C'est dire qu'en faisant prosaïquement de l'image-son une figure du calcul et de la logique, l'alchimie digitale lui ouvre de réelles, de surprenantes possibilités poétiques, créatrices.

À l'occasion de ma mission auprès du directeur des services de l'image de France Telecom, avec Thomson, j'ai participé directement à des opérations de coproduction mettant à la disposition des réalisateurs des caméras et des régies numériques haute définition. Le matériel était lourd, encombrant, donc sans comparaison possible avec celui qui arrive aujourd'hui sur le marché ; cela dit, déjà, lorsqu'on demandait à un réalisateur comme Jacques Doillon ou à un chef opérateur comme Renato Berta ce qui les intéressait d'abord dans l'option numérique, ils répondaient tous la même chose : la « liberté ». Liberté par rapport au montage devenu « virtuel », liberté par rapport à la lumière et la couleur devenues modulaires, liberté par rapport au support, liberté aussi par rapport au plan ; ainsi, pour le tournage de son film *Germaine et Benjamin* (kinescopé et projeté en salle en 35 mm), Doillon découvrait qu'il pouvait réaliser un plan séquence de 26 mn, ce qui pour lui était proprement incroyable. Or étrangement, cette étonnante liberté d'expression que lui permet l'identité numérique – qui ne suffit évidemment pas pour faire un film –, l'auteur la doit à un dispositif éminemment « construit », fait d'innombrables médiations et des plus savantes... Le numérique est un « constructivisme » quasi intégral qui, paradoxalement, rend possible un « expressionnisme » sans réserves.

JEAN-MICHEL FRODON. – Nous sommes dans une contradiction qui est au cœur de ce dont on a parlé aujourd'hui car ce que vient de développer Alain Renaud est à l'opposé de ce qu'ont dit les intervenants précédents. C'est-à-dire qu'ils ont été dans un plus grand respect du réel, grâce à ce rapport permis par la caméra vidéo. Le plan séquence de *Lovers* qu'on a vu illustre bien ce qu'expliquaient Jean-Marc et Pascal ! Ils n'auraient jamais pu être à ce point dans le camp de l'œil émotion avec les outils techniques classiques. Dans quelle mesure y a-t-il une relation possible entre les problèmes de nature ontologique dus au fait que c'est un appareil non pas analogique mais numérique, et le résultat artistique que Marcel Hanoun et Jean-Marc et Pascal ont montré ?

JEAN-MARC BARR. – Je voulais dire aussi pourquoi Pascal et moi, on avait envie de faire du cinéma. Pour nous, ça a été comme quand les cinéastes de la Nouvelle Vague tournaient avec une petite caméra 16. Ils ont pu s'approprier les moyens de production et ça leur a permis d'acquérir davantage de liberté. J'ai fait beaucoup de films auparavant où je sentais que je ne faisais que remplir l'image, le négatif. Ça devenait de plus en plus industriel. Avec les films que je réalise en DV, nous sommes sept personnes au lieu de vingt ou trente. Il y a une cohésion, une communication, une concentration que nous n'avions pas auparavant à cause de la lourdeur des films. On a pu tourner dans les rues de Paris sans autorisation. Les gens nous prenaient pour des touristes avec cette petite caméra. Plus besoin de bloquer les rues. On avait des figurants sur place. Avant, c'était artificiel. Le dogme, c'est surtout un état d'esprit qui tente d'éliminer l'aspect artificiel du cinéma. C'est un concept qu'il faut prendre avec énormément d'humour. On a tourné *Lovers* en vingt-deux jours seulement et le film s'est fait, de l'écriture à la sortie de la copie, en neuf mois. Grâce à la simplicité du tournage, il y avait une euphorie que je comparerais à ce que pouvait vivre Mack Senett dans les années dix. On a tourné un autre film, *Too much flesh*, Pascal était derrière la caméra. On pouvait faire quatre ou cinq séquences par jour. Pour les acteurs, c'est une dynamique beaucoup plus théâtrale et bien plus satisfaisante.

MARCEL HANOUN. – Parlant d'informatique et de littérature, une revue écrit : Comment la technique modifie l'écriture. Je propose de renverser ce titre en : Comment la technologie ne doit pas transformer l'écriture. Les moyens matériels de production, quels qu'ils soient, ne devraient pas transformer ou censurer la production intellectuelle. On a parlé de la petitesse de certaines caméras numériques, de leur commodité, de leur large écran de visée. C'est un aspect pragmatique qui ne doit pas interdire une même démarche éthique. Ces caméras devraient davantage permettre de mieux débusquer et traquer le hors-champ, de mieux opérer métonymiquement, de filmer ce qui d'ordinaire échappe, sur un tournage économiquement surévalué.

JEAN-MICHEL FRODON. – Alain Bergala, dans un article qui était plutôt enthousiaste, tu émettais des réserves quant à la question du stockage, de l'accumulation et de la mémoire. On pourrait essayer un peu acrobatiquement de relier ce que vient de dire Marcel Hanoun en déplaçant la question sur l'espace, espace occupé et l'espace vers une question sur le temps et l'accumulation d'images. Tu as parlé tout à l'heure d'un désir de plan, cela entraîne assez vite la question : qu'est-ce qu'on en fait de ces plans ?

ALAIN BERGALA. – C'est vrai qu'aujourd'hui tout va dans le sens de l'entropie de l'archivage personnel. Le numérique, par sa facilité à stocker, induit une sorte de perte de mémoire généralisée. Aujourd'hui, il y a des cinéastes qui vont dans le sens de l'entropie et il y a quelques cinéastes qui font le contraire. Ce qui me frappe dans *Dogma* c'est qu'il y a un discours sur la liberté et sur le fait que cette caméra autorise la liberté, mais que cette liberté est prise en charge par une idéologie. *Breaking the waves* est un très grand film, je le dis pour qu'il n'y ait pas de malentendus. Mais c'est un scénario qui est entièrement dominé par la question de la loi telle qu'elle n'existe plus apparemment dans nos sociétés aujourd'hui. Il y a un retour à un besoin de lois pour pouvoir utiliser cet outil de liberté. Il me semble que le geste contraire est celui de Kiarostami qui fait des images qui sont à l'opposé des images en DV. Je pense, pour le dire très vite, que la liberté dans le numérique s'inscrit forcément dans un rapport à la loi qu'il faut trouver et qui est nécessaire.

ALAIN RENAUD. – En fait, on en arrive au paradoxe suivant : l'appel à la loi est la contrepartie d'une situation de quasi complète solitude du créateur confronté à des pouvoirs sans limites dont il pourrait croire, comme un

enfant qui joue, qu'ils suffiraient en eux-mêmes ou qu'il en aurait à lui seul le contrôle. Ce n'est pas nouveau mais cela se confirme : il n'y a plus de règles fondatrices, traditionnellement transmises et respectées comme telles. Aujourd'hui, de vraies et grandes questions émergent parce qu'avec l'ordre informationnel, les formations sociales atteignent les limites d'un processus de développement industriel/technique qui les fait basculer dans tout autre chose. La seule véritable question qui vaille dans une telle conjoncture, ce n'est pas (cela ne l'a jamais été) qu'est-ce que je « peux » faire ? En fait, on saura, on pourra bientôt (presque) « tout » faire. Mais, comme dit Paul Valéry : « Que faut-il vouloir ? » Ce qui revient en matière de cinéma à se demander comment inscrire de la pensée, de la « création », en bref, une grande « volonté d'art » dans ce qui, pour l'instant, hormis d'extraordinaires capacités d'intelligence (sciences), reste avant tout, un grand (et vieux) problème de « pouvoir d'exploitation ».

Alain Bergala évoquait à l'instant la question de la mémoire. C'est là un problème considérable : pour la première fois, avec la technologie digitale, la mémoire cesse d'être verticale, profonde pour devenir intégralement « horizontale » ; elle devient une sorte de « nappe de surface » où il n'est plus nécessaire de creuser, où tout s'expose au grand jour sous forme de données intégralement transparentes (banques et bases de données digitales). Et ici l'anthropologue s'interroge : qu'est-ce donc que cette mémoire sans la moindre verticalité, la plus infime profondeur qui s'est complètement affranchie de cette gravité géologique des fondations que la trace lui conférait auparavant ? Qu'est-ce que cela peut donner comme culture, comme art ? Il appartient d'abord à ceux dont c'est le métier de créer, et non aux théoriciens, de répondre ; aussi intelligents soient-ils, ces derniers n'ont sur le sujet aucune prérogative et doivent rester modestes.

Le plus paradoxal de la situation, c'est cette intimité, cette proximité nouvelle, j'ai même envie de dire cette nouvelle humanité de l'image qui est en train de s'esquisser. Et pourtant, la « nouvelle image » est produite par le dispositif le plus « anti-humaniste » qui soit : jeu de points sans consistance, froideur glaciaire des calculs et des algorithmes, solipsisme de l'automate cérébral ; la trace disparaît, le rapport information/support devient occasionnel, l'image flotte en totale apesanteur... Tout cela donne des images, des sons, des textes d'un autre type, d'une autre texture. Rien donc ici qui relèverait d'emblée de l'art ou de la philosophie, seulement un brutal état de fait scientifique/technique ; et pourtant, sur le fond indifférencié de la nouvelle ontologie « sans gravité », s'ouvre peut-être un champ de créativité sans précédent. N'en déplaise à ses détracteurs, même si, sans nul doute, des risques en tous genres accompagnent son irrésistible ascension sociale, le numérique ne me semble pas nécessairement être la mort annoncée de l'image-son ; il est la composition d'une autre élémentarité esthétique, audiovisuelle et donc, la possible composition d'un autre geste artistique : faire l'image-son sous d'autres formes, en d'autres sens, pour d'autres parcours de la pensée. Mais ceci, encore une fois, il revient aux seuls créateurs de l'expérimenter et si possible de le démontrer. Pour ma part, je leur fais confiance.

Public. – Je ne suis pas d'accord !

ALAIN RENAUD. – Ah, j'espère bien !

JEAN-MICHEL FRODON. – Qui n'est pas d'accord ? Dominique Païni ?

DOMINIQUE PAÏNI. – Qu'est-ce qu'il en est du « constructivisme » dont parle Alain Renaud et du « nouveau » dont parle Alain Bergala ? C'est depuis l'expérience de la restauration des films que je relativise le « nouveau » dans le numérique. Qu'est-ce qu'on appelle dispositif analogique ?

La photo-cinématographie chimique a inventé quelque chose d'absolument inédit qui est de l'ordre d'un temps-image ; elle invente pour la première fois dans l'histoire de l'humanité le flux d'images. Il y a confusion entre le flux des images et le flux de la conscience et c'est ce qu'on appelle la fiction, c'est-à-dire que pour la première fois, il y a une représentation non métaphorique du temps qui s'incarne dans du mouvement, des vitesses, des rythmes. Et je crois que ces vitesses et ces rythmes, c'est du constructivisme non métaphorique. Je veux dire quoi par là ? Lorsque Rodin regarde Watteau et son Embarquement pour Cythère, Rodin dit que ce sont les trois mouvements de la « drague ». Il rencontre la femme, il la « baratine », il l'emporte. Ce sont trois mouvements d'une même action. Rodin dit que ce n'est pas du temps représenté, ce sont les étapes d'un temps qui n'est que du métaphorique. En

revanche, le dispositif analogique de la représentation photo-cinématographique chimique, c'est, pour la première fois, un temps représenté, un temps-image non métaphorique.

Ce double du monde qui est restitué, cette momie du temps, c'était vraiment inédit et des codes ont été institués, des codes aussi abstraits que dans le numérique. Ces codes, c'est quoi ? C'est la perspective, c'est la lumière, c'est du contraste, ce sont des contours. C'est de la construction aussi. Le dispositif du numérique de ce point de vue-là n'a jamais rien inventé de plus que le dispositif analogique. Ce sont les mêmes images, un même « temps image » qui est restitué à l'arrivée.

Il faut dire que le numérique, ce n'est rien de plus que le noir et blanc : les chiffres 0, 1, 0, 1, 0, 1. Il y a autant de « constructivisme » dans l'analogique. D'ailleurs, il n'y aurait pas d'analogie s'il n'y avait pas fondamentalement l'abstraction d'une construction par rapport à la réalité.

Public. – Bonjour, je suis étudiant à Jussieu. Je suis en train de réaliser un long métrage avec des étudiants de Jussieu en numérique. Il y a deux écoles en France, qui sont nationales et dont l'accès se fait par concours, la FEMIS et Louis-Lumière. Elles permettent aux étudiants de s'essayer à la pellicule. Le numérique nous permet de faire d'autres formations en cinéma. Si la formation est bonne, normalement l'étudiant peut avoir autant de compétences au niveau de l'éclairage, au niveau de la réalisation qu'un étudiant qui sort d'une école qui l'a formé à la pellicule. Donc, je trouve que le numérique ouvre des voies, il permet à beaucoup de gens de se former. En outre, je crois que s'il n'y avait pas le numérique, on ne pourrait pas faire de longs métrages à 25, 26, 27 ou 28 ans. Il faudrait galérer pendant dix ans pour essayer d'avoir fait trois courts métrages en pellicule avant de toucher un producteur qui veuille financer un long métrage en pellicule. Aujourd'hui, on peut s'essayer, on peut montrer son travail et on peut toucher une population. Donc je crois que c'est un outil qui est formidable.

D'autre part, le numérique aujourd'hui s'adresse à ceux de la génération avec laquelle il est né et qui vivent avec l'informatique. Je crois que le numérique peut permettre à beaucoup de monde d'exprimer sa créativité et d'avancer.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je suis content que vous soyez intervenu en ce sens parce qu'on a bien entendu qu'il y a deux discours qui sont pertinents et se croisent ici. D'une part, c'est quelque chose de neuf et vous êtes une génération de gens qui commencez avec le numérique et d'autre part, il y a une référence très forte, très lourde à ce que vous appelez vos anciens, à un rapport antérieur dont le but serait, alors que ce n'est pas du tout obligatoire, de faire des longs métrages dans des conditions comparables au cinéma classique. Je voudrais demander à la salle d'intervenir et je redonnerai quand même la parole à Alain Renaud pour essayer de répondre brièvement à Dominique Païni sur la nature du cinéma puisqu'il a quand même été mis en cause. Je suis un peu frappé par l'unanimité qu'il y a ici au sujet de la liberté qu'induit le numérique. Est-ce que tout le monde est d'accord, y compris les gens dont le métier est aujourd'hui encore de travailler en pellicule 35 mm ? Est-ce qu'il faut se débarrasser de tout ça le plus vite possible ?

Public. – Je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce que je viens d'entendre. Je voudrais d'abord demander à Monsieur Dominique Païni ce qu'il entend lorsqu'il dit que le film analogique est absolument identique au flux de la conscience parce que le flux de la conscience est continu, ne peut jamais être coupé, alors que le cinéma, les plans s'y découpent, c'est un timing. Je ne crois pas du tout qu'on puisse superposer le flux de la conscience qui est anarchique et continu, et l'analogique.

JEAN-MICHEL FRODON. – Excusez-moi, mais outre que nous aurons le plaisir d'avoir Dominique Païni à la table cet après-midi, nous n'allons pas entamer un débat sur un sujet qui est néanmoins essentiel, mais est un peu périphérique par rapport à nos thèmes d'aujourd'hui.

Public. – Je voudrais dire autre chose par rapport à ce qu'ont dit Monsieur Bergala et puis les deux auteurs de cinéma. Monsieur Bergala trouve que dans la caméra numérique, ce qui est important c'est le petit écran à cristaux liquides. Il y a déjà des caméras analogiques qui ont ce petit écran. Pour moi, ce qui est important dans la petite caméra DV, c'est l'entrée « indv » et « outdv », c'est-à-dire ce qui permet de faire un montage. Moi, je ne crois pas que le numérique, ce soit un désir de plans, c'est surtout un désir de montage. Je ne vois pas comment on peut

créer quelque chose sans montage. Pour moi, il n'y a pas de différence entre la vidéo et le cinéma. Le cinéma, c'est le montage, la juxtaposition de plusieurs plans-séquences. Si on n'oppose pas un plan à un autre, ou une musique à une autre, ou un son à un autre, il n'y a pas de création.

Je voulais aussi parler de la liberté de tournage à propos de « l'auto focus ». J'ai eu des expériences tellement malheureuses avec « l'auto focus » que je n'y crois absolument pas. Je crois qu'il faut faire des réglages, si l'on se met à deux heures de l'après-midi en plein soleil avec « l'auto focus », je peux vous assurer la « surex » garantie.

Et pour ce qui est de la liberté de tourner dans les rues, à partir du moment où on est à pied, on n'a plus le droit de tourner. Je pense que filmer les gens sans autorisation, sur le plan éthique, c'est du viol. C'est vrai que ce qui est amusant dans le numérique, c'est la transgression, c'est de faire ce qui est défendu. Moi, j'ai tourné dans des endroits qui étaient tout à fait défendus avec la trouille en attendant que la maréchaussée arrive, mais il y a quand même des lois et des garde-fous.

JEAN-MICHEL FRODON. – Donc, on est revenu à la question de la loi qui, à très juste titre, je crois, hante un peu ce débat. Donnons la parole peut-être dans l'ordre, à Alain Renaud, par rapport à l'intervention de Païni.

ALAIN RENAUD. – Je souhaiterais apporter une précision sur l'idée même de création. L'acte de création n'est pas réductible à l'invention de quelque technique que ce soit, aussi complexe soit-elle. Ni même à l'invention de tel ou tel effet aussi « beau » soit-il. Le vrai problème, c'est d'avoir une vraie idée. Une idée en ceci ou en cela bien sûr, selon tel ou tel plan pratique, mais toujours avoir une idée. Pour revenir au numérique, je crois que les professionnels du cinéma, qu'ils soient réalisateurs, chefs opérateurs ou monteurs constatent tous sans exception que dans leurs rapports à la lumière, au son, à l'extériorité, au corps, à l'écriture, tout bouge, tout change. Est-ce que c'est mieux, moins bien ? C'est différent. Et c'est cette différence qu'il faut prendre en charge si l'on veut créer avec les nouveaux moyens.

Quant au problème de la mémoire, et je terminerai là-dessus, je crois que la question matérielle des supports, des machineries qui la rendent possible, comme celles-ci rendent possibles la communication, l'imaginaire, le savoir, ne saurait être dissociée de ce qu'elles sont et font pratiquement, socialement. C'est pour cette raison que la mémoire digitale n'est sans doute pas du même ordre que les autres, même si à chaque fois on continue à parler de la mémoire comme si de rien n'était : nul doute que de nouveaux problèmes d'ordre économique, politique, éthique et artistique n'en résultent. De toute façon, quand on est acteur, scénariste et surtout auteur de film, on a tout intérêt à savoir quelle est l'organisation générale de la « boîte noire » dont on dépend. Est-ce que cette nouvelle configuration de pouvoir va tout résoudre, tout faciliter magiquement ? Les anciennes configurations audiovisuelles vont-elles disparaître, remplacées « comme un clou chasse l'autre » par les nouvelles ? Va-t-on abandonner le support chimique, la lumière naturelle et ses traces au prétexte que les procédures numériques arrivent en triomphantes, bardées de prétentions orgueilleuses sans nul doute excessives ? Certainement pas. J'espère bien que l'industrie qui, en fin de compte, tire largement les ficelles de la « nouvelle cuisine » du « tout numérique » ne règlera pas la question par décret et fera disparaître arbitrairement l'usage de la pellicule alors que des gens continuent d'avoir des idées excellentes avec ce type de support et souhaitent poursuivre dans cette voie. Les potentialités créatrices sont loin d'en être épuisées... Cela étant, il y a maintenant des créateurs qui veulent tenter autre chose, travailler autrement ; de jeunes étudiants l'ont dit tout à l'heure : une nouvelle matière, une nouvelle relation aux choses et donc une nouvelle pratique audiovisuelle émerge avec le numérique et ils ont envie d'y aller voir. C'est une bonne chose. Que cette nouvelle matière n'ait qu'un lointain rapport avec la lumière, que le photon se transforme en information, que, encore une fois, l'« ontologie » de l'image-son qui en résulte soit différente, sans aucun doute ! Faut-il pour autant désespérer du cinéma à venir ? Pleurer sa proche disparition ? S'il n'était qu'une technique sans doute. Mais s'il est d'abord « de la pensée » pourquoi en tant que tel ne se poursuivrait-il pas avec les nouveaux moyens ? Rien n'est joué.

JEAN-MICHEL FRODON. – Alain Bergala, si tu veux répondre.

ALAIN BERGALA. – Je voulais plutôt répondre au jeune homme qui est étudiant. Il est clair que ces nouveaux outils créent de réelles possibilités de filmer. Mais soit on veut être cinéaste, soit on veut filmer. C'est différent. C'est-à-

dire que ce sont des outils qui vous autorisent à filmer. Être cinéaste, c'est tout à fait autre chose, c'est être dans l'institution du cinéma. Ce n'est pas vrai que les caméras DV vont rendre inutiles les compétences d'un bon chef opérateur, je ne laisserai pas le dire. La grande illusion chez les étudiants, chez les gens jeunes, c'est qu'ils se disent qu'ils vont acheter une caméra qui leur coûtera 12 000 F et qu'ils seront cinéastes, c'est le mot d'ordre de Sony. La grande illusion, c'est de penser qu'en s'emparant d'un outil que tout le monde peut utiliser aujourd'hui, on a plus de chances d'être cinéaste. Je dirais même qu'on en a moins car avant, on devait se heurter à l'apprentissage de la validité de son désir, il fallait se bagarrer pour être cinéaste.

Réactions du public

JEAN-MICHEL FRODON. – Attendez, pourquoi vous vous fâchez ? Ce que vient de dire Alain Bergala concerne évidemment des gens qui sont en amont de cette question-là. J'aimerais que des chefs opérateurs classiques interviennent.

Public. – Je ne suis pas chef opérateur mais j'ai quand même quelques observations à faire sur la tenue du débat. En tant que chef opérateur, ce qu'il faut savoir faire c'est un arbitrage entre les outils qu'on nous propose.

D'autre part, moi, ce que je trouve intéressant c'est de savoir quels outils on utilise pour quelle dramaturgie. Je trouve que Jean-Marc Barr devrait nous en dire plus parce qu'avec ces outils numériques, en même temps on passe à une très grande possibilité avec les petites caméras, les fameuses petites fictions qui sont produites par Arte que Pierre Chevalier a commandées avec des effets dramaturgiques très intéressants. J'ai vu hier le film de Claude Miller dont le scénario est assez intéressant. Il y a un rapport tout à fait particulier à l'acteur, Jean-Marc Barr en a parlé tout à l'heure, mais il y a aussi les films à effets spéciaux où les acteurs travaillent dans une abstraction totale. C'est complètement différent.

Ce que j'aurais aimé savoir, c'est comment les différentes personnes de l'équipe ont travaillé. Parce qu'il y a un travail de plan-séquences qui est énorme mais c'est vrai que l'acteur doit avoir un certain souffle pour travailler ce plan-séquences.

J'ai l'impression que vous aviez une espèce de prothèse sur l'œil qui met une distance différente de celle qu'un réalisateur peut avoir avec une caméra. Il sera intéressant qu'on revienne peut-être à ce travail créatif sans trop d'illusions, puisque c'est quand même le débat d'aujourd'hui.

JEAN-MICHEL FRODON. – Plus généralement vous avez raison, la tentative d'aujourd'hui est de réfléchir un peu à la question de savoir quels sont les effets particuliers de cette technique. La chose qu'il faut éviter de dire c'est que ce sont des techniques dont on se sert et qu'on fait ce qu'on veut avec. On ne fait pas ce qu'on veut avec, elles modifient ce que l'on fait. Jean-Marc, voulez-vous répondre ?

JEAN-MARC BARR. – L'avantage de cette caméra, c'est qu'elle induit une intimité avec les comédiens. Pascal et moi, on a fait ce film pour le cinéma pas pour Internet. C'est un autre outil que le 35 mm. Tant qu'on était dans le dogme, on n'avait pas le droit de mettre de lumière artificielle, donc on a tourné sur le pont des Arts à Paris ou dans le Carré du Louvre en pleine nuit, ce qui aurait été impossible en 35. On avait une image qui était très intéressante, avec peu de lumière. Sur les premiers films du dogme *Festen* et *Les Idiots*, il y avait deux chefs opérateurs et deux caméras. Sur *Breaking the waves*, il y avait un grand chef opérateur, Jean-Paul Meurisse. Lars von Trier, le metteur en scène, le premier jour de tournage lui a demandé de mettre la caméra à l'épaule et de suivre ses tripes. Jean-Paul était complètement pétrifié. Deux ou trois ans après le film, il a finalement compris.

Pour *Lovers*, on avait pris un chef opérateur avec lequel j'avais déjà travaillé et quand on a fait les essais, elle tenait la caméra. On devait lui expliquer ce qu'on voulait, elle essayait toujours d'avoir un cadre parfait qui échappait à cette idée de liberté. Pascal a dit : ' C'est toi qui dois prendre la caméra et aller vers tes émotions et ne pas essayer de recréer quelque chose avec un critère qu'on a déjà dans la tête. » Avec le DV, il y a une liberté et les repères ne sont pas les mêmes. Ça n'a rien de comparable avec le travail d'un chef opérateur qui est énorme et nécessite de nombreuses connaissances.

Cette nouvelle technologie aujourd'hui permet de raconter des histoires à travers des images qui sont plus faciles à

voir. Ce que l'on veut, c'est que le spectateur soit ému par la beauté, l'humanité de l'action. Après *Lovers*, on voulait donner envie aux spectateurs de tomber amoureux, c'est ce qui nous a guidés dans l'écriture, sur le tournage et au montage. On a pu rester sur une idée très simple, ce qui est dur, aujourd'hui, dans un marché de cinéma où il faut vendre à tout prix.

JEAN SEGURA, journaliste. – Je voulais parler de ce qu'on appelle l'interactivité. Dans l'esprit de beaucoup de gens, l'interactivité c'est l'univers des jeux vidéos. Avec les techniques qui ont évolué depuis une quinzaine d'années, on sait faire aujourd'hui des images de qualité cinématographique en numérique, pas aussi bonnes, pas aussi parfaites, c'est-à-dire des images de synthèse ou des combinaisons de l'image réelle numérisée et recombinaison avec des modèles tridimensionnels. On arrive à faire aujourd'hui des décors qui sont aussi « bluffants » que la réalité. Ces décors sont en 3D. Ces techniques s'appellent les *reality centers* ; ce sont des techniques qui permettent de recréer des univers tridimensionnels à l'intérieur desquels on peut évoluer. Ils sont surtout utilisés par des industriels qui, par exemple, dans le domaine du design automobile se permettent de présenter des prototypes d'automobiles en trois dimensions. C'est utilisé aussi dans le domaine des jeux. Il y a des parcs d'attractions aujourd'hui qui s'emparent de ces techniques et qui font des jeux vidéos assez évolués, comme c'est le cas chez Disney avec le parc d'attractions Disney ouest. Mais il y a aussi d'autres personnes qui s'emparent de cette technique, et notamment en muséographie. J'ai vu récemment une présentation d'une galerie de peinture virtuelle dans laquelle vous pouvez vous promener et admirer des tableaux qui appartiennent à des collections privées. Demain nous pourrions voir, et on sait déjà le faire, en images calculées et différées, des personnages en images de synthèse que l'on pourra manipuler. Les auteurs de jeux vidéos d'aujourd'hui vont peut-être devenir une nouvelle race de cinéastes.

Public. – C'est une question qui s'adresse à Jean-Marc et Pascal. Dans la collection « Petites Caméras » d'Arte, on a vu que des réalisateurs comme Fansten et Miller, grâce à l'expérience de l'utilisation de la DV, ont essayé de revenir au super 16 argentique avec une manière différente de travailler. L'expérience de ces tournages a été bénéfique pour eux. Est-ce que vous, vous envisagez de retourner à la pellicule ?

JEAN-MARC BARR. – Peut-être un jour, tournerons-nous un film en pellicule car nous avons envie de faire quelque chose de très technique. Tourner avec une caméra DV, pour nous, c'était une façon de réagir à un système rigide de tournage. En France normalement, il faut trois, quatre ou cinq ans pour qu'un metteur en scène fasse son premier film.

On a pu vraiment mettre notre empreinte sur notre création et il me semble qu'aujourd'hui, c'est très difficile. Il faudrait qu'on puisse retrouver cette même liberté, cette même cohésion, cette même communication dans le 35. C'est possible parce que c'est quand j'ai tourné avec Lars von Trier, que j'ai appris ça. Je pense que c'est un état d'esprit. Cela permet aussi de démystifier le fait de faire un film, d'essayer de le produire soi-même, de participer à l'écriture. Avant, ça me semblait une montagne. Avec le DV, il y a une cohérence économique, il n'y a pas cette lourdeur qui happe beaucoup de metteurs en scène. Quand on fait son premier film, le budget normal est de 17 à 20 MF. Nous, on a pu prendre un risque de 4,7 MF, ce qui ne m'a pas semblé catastrophique.

Par ailleurs Pascal et moi, on défend un cinéma européen et pas seulement français, même si les fonds sont générés en France. C'est pourquoi nos deux personnages se parlent en anglais dans *Lovers* l'un étant yougoslave, l'autre française.

Public. – Vous parlez de 5 MF, 4,7 MF pour faire un premier long métrage. Vous dites qu'un premier film est à 17,5 MF, c'est la moyenne du CNC. On sait que de nombreux films sur support super 16 argentique avoisinent vos budgets et sont en partie financés par des institutions type CNC ou par les télévisions. Donc, je ne vois pas réellement la liberté qu'induit votre support de tournage par rapport à ce qui se fait déjà en France.

JEAN-MARC BARR. – Nous, on n'a pas eu d'argent du CNC. On avait envie de tourner ce film. On a eu l'idée en juin-juillet 1998, on l'a écrit en septembre-octobre, on ne l'a pas envoyé à des commissions qui auraient pu nous donner de l'argent, ce qui nous aurait forcé à attendre. On a pu le tourner en décembre et le finir en mars et c'est quelque chose qui, dans le système, est presque impossible parce qu'on est souvent dans l'attente d'essayer de

faire son film. Pascal, qui a été consultant de scénarios sur de nombreux films français, a vu des metteurs en scène qui avaient une bonne idée, une grande énergie pour faire un film, et un an plus tard, après la troisième version, deux ans plus tard à la dix-septième version du scénario qu'ils avaient travaillé pour satisfaire tout le monde, ils avaient perdu l'énergie de faire le film. Nous on a, en moins de deux ans, fait deux films et on est en train d'en préparer un troisième.

JEAN-MICHEL FRODON. – Posez votre question à Jean-Marc à qui je vais demander de répondre brièvement. Alain Bergala souhaitait ajouter un petit commentaire à ce débat et ensuite nous interrompons cette deuxième table ronde.

Public. – Ce n'est pas une question. C'est une constatation. Je n'ai pas l'impression que ce soit le format de tournage qui détermine la liberté de tourner des longs métrages, aujourd'hui en France.

ALAIN BERGALA. – Juste un mot là-dessus. Il y a un exemple récent, c'est le film de Jean-Paul Siverac qui a coûté 400 000 F, tourné en DV avec deux acteurs, non payés. En dessous de 400 000 F, il est impossible de faire un film en mini DV qui soit projetable sur écran. C'est une illusion de croire qu'il suffirait d'acheter une caméra à 12 000 F et d'avoir un programme à 15 000 F sur son ordinateur pour faire un film aujourd'hui. C'est objectivement faux. Vous pouvez tourner un film avec votre caméra, avec des copains sans que personne ne soit payé mais pour que ce que vous avez tourné et qui est une création, acquière un statut de film, c'est autre chose. Tous les films qui sont tournés en DV sont réalisés par des gens qui sont déjà dans l'institution, des cinéastes.

PASCAL ARNOLD. – Je voulais un peu parler de l'aspect économique parce que la question a été évoquée. Je pense que quand on fait du cinéma, on ne peut pas parler de création sans parler d'argent. Il se trouve que nous, on a fait ces films-là en réaction à un système. Je sens que dans la salle, il y a beaucoup de gens qui ont l'air d'être en réaction à certains systèmes. En tout cas, ce qu'il y a de sûr, c'est qu'à partir du moment où vous faites un film, vous vous posez la question sur la façon de faire votre film et de son financement. Je pense que pour que le film soit dans le système, il faut payer les gens. On peut tous faire un film qui coûte trois centimes, si on ne paye personne. Il se trouve que Jean-Marc et moi avons été témoins du fait que dans la moyenne des montages financiers des films français qui se font – entre 14 et 17 MF –, on demandait des efforts à tout le monde notamment aux techniciens qui étaient payés moins 20 %. Or, nous, quand on a tourné *Lovers*, on s'était engagé à ce que tout le monde soit payé normalement. Si on avait décidé de ne payer personne ou de payer les gens anormalement, évidemment il aurait coûté moins cher. Dans toutes les interventions qu'on a pu faire en salle avec *Lovers*, on voulait montrer avec Jean-Marc, comme le disait Alain Bergala, qu'on ne peut pas prendre une caméra et faire un film. Mais c'était pour motiver les jeunes et leur dire d'essayer d'être en résistance à un système. Il se trouve que même pour les gens qui sont des cinéastes ou pour ceux qui passent de la pellicule à la vidéo, le système est très résistant à cela. À propos d'institution, nous on a vu que pour *Too much flesh*, au CNC il y a eu un débat autour de la notion d'équipe au cinéma. Notre dossier a été traité, il a fait jurisprudence, il a été défendu par des animateurs de la Nouvelle Vague, des distributeurs ou des auteurs. Donc la notion d'équipe réduite a été préservée. Cela signifie que tout cela est quand même très contrôlé par l'institution.

JEAN-MICHEL FRODON. – Exactement, je vais jouer le rôle de la censure afin de préserver la liberté de chacun. Je remercie les derniers intervenants d'avoir introduit le débat de cet après-midi qui porte sur l'économie.

LE NUMÉRIQUE VA-T-IL RÉVOLUTIONNER L'ÉCONOMIE DU CINÉMA ?

JEAN-MICHEL FRODON. – Je vais laisser les trois personnes présentes à la table se présenter pour qu'elles apparaissent sous le jour qui leur convient. Ensuite, nous allons voir un extrait du film de Marcel Hanoun qui était avec nous à cette table ce matin. Le film s'appelle *Jeanne*, aujourd'hui, il est présenté en avant-première dans le cadre de la rétrospective *Jeanne d'Arc* qui fait également partie de la manifestation *L'Industrie du rêve*. Puis nous verrons deux extraits de films produits pour Arte dans le cadre d'une collection particulière qui s'appelle « Petites Caméras » et illustrant une des utilisations possibles de la vidéo numérique qui est seulement une des facettes du numérique. Ensuite, nous essaierons de nous interroger sur les incidences économiques du numérique dans les domaines de la production, de la distribution et de la diffusion de ces films, et accessoirement, sur la pertinence même de l'utilisation du mot « film » dans ce cas et de l'éventuelle nécessité d'une redéfinition de la terminologie face à des modifications aussi profondes que celles qu'induit le numérique.

CAROLINE BENJO. – Je suis productrice au sein de la société Haut et Court qui est une société de production et de distribution.

EMMANUEL SCHLUMBERGER. – J'ai travaillé dix ans chez Gaumont, puis je suis devenu producteur indépendant.

PIERRE CHEVALIER. – Je suis responsable de l'unité de programmes fictions de la Sept-Arte.

JEAN-MICHEL FRODON. – Pour commencer, on va regarder quelques images.

EXTRAITS DE *JEANNE, AUJOURD'HUI* DE MARCEL HANOUN, *LA CHAMBRE DES MAGICIENNES* DE CLAUDE MILLER, *LES YEUX FERMÉS* D'OLIVIER PY.

JEAN-MICHEL FRODON. – Donc, les images qu'on vient de voir sont extraites de deux films réalisés dans la série

d'Arte « Petites Caméras », le premier par Claude Miller, La Chambre des magiciennes et le deuxième par Olivier Py, Les Yeux fermés.

[Jean-Michel Frodon s'adressant à Pierre Chevalier]. – Arte a notamment, grâce à toi ou par toi, longtemps eu l'occasion de passer des commandes ou de passer des projets différents, originaux. Qu'est-ce que le numérique change dans ton travail de production de fiction sur Arte, un poste d'observation privilégié, dans la manière dont des gens qui ont de l'argent, les gens qui ont les idées et les gens qui ont la technique travaillent aujourd'hui ?

PIERRE CHEVALIER. – Puisqu'on vient de voir deux extraits de la collection « Petites Caméras », on peut peut-être commencer par ça, Jean-Michel ?

Ainsi, il y a tout juste deux ans, fin 1997, début 1998, Jacques Fansten dont je connaissais le travail de réalisation et de télévision est venu me voir avec, comme il me disait, plusieurs fantasmes de collections ou de séries. Il y avait une idée qui m'a paru tout de suite assez évidente, celle de demander à des réalisateurs de tourner des fictions de quatre-vingt-dix minutes, exclusivement dans le processus numérique de fabrication. Cette idée qui pouvait très bien être valide pour l'unité m'a paru intéressante tant sur le plan artistique qu'économique.

En 1995, il y avait eu l'aventure « Dogma » qui était la plus inventive de ces dernières décennies et qui ouvrait quand même pas mal de portes. Moi je connaissais le numérique presque exclusivement par le documentaire, Thierry Garel travaillait déjà avec des réalisateurs qui tournaient en numérique. Bien sûr, il y avait eu Récréations de Claire Simon. Je me suis dit : essayons d'affirmer ce coup de dés, de faire de la télévision en numérique avec, comme but, d'essayer de renouveler l'approche du point de vue non seulement de la forme mais de la narration, de l'économie et également de sortir un petit peu de la culture et de l'image du format 16. Toutes les fictions sont majoritairement réalisées dans ce format et c'est une image qui par sa technique de production, de plateau, alourdit parfois un peu et fait entrer l'image de la télévision dans une sorte d'archétype quelque peu uniforme.

Au fur et à mesure des conversations avec Jacques, on a parlé argent. L'unité de programmes dans laquelle je travaille, c'est douze personnes, et notre plan de charge, comme on dit en télévision, c'est de livrer à l'antenne cinquante heures pour un budget d'environ quatre-vingts millions de francs, ce qui est formidable et en même temps pas énorme. À TF1, par exemple, le budget de la fiction c'est un milliard. À France 2, c'est à peu près sept cents millions pour cent quinze heures. À France 3, c'est à peu près trois cent quinze millions.

Ces cinquante heures se partagent à peu près en trois segments. Il y a trente-cinq heures de coproduction, cinq ou six heures de pré-achat et une dizaine d'heures d'achat. C'est la même unité qui fait les coproductions, les pré-achats et les achats.

Dans les coproductions, il y a aussi plusieurs segments : 1°) les collections, le fer de lance de l'unité, qui lui permettent d'initier ; 2°) un entre-deux qui est celui de la coproduction avec les grandes chaînes telles que France télévision, TF1 ou M6 ; 3°) enfin des unitaires.

Nous faisons à peu près une ou deux collections par an, on en a toujours deux sur le feu pour qu'il y en ait au moins une qui se dresse. Une collection, c'est un travail collectif confié à des réalisateurs très différents. Le but de cette collection « Petites Caméras » était tout simplement de travailler à partir d'une nouvelle instrumentation car le numérique change beaucoup de choses au niveau des équipes, de l'éclairage, de tout. Une nouvelle instrumentation peut-elle générer une nouvelle facture ?

Avant, on avait travaillé avec Caroline sur une collection qui s'appelait « 2000 vu par » en traditionnel et il y avait un objet en numérique, celui réalisé par Hal Hartley. C'était quand même inconnu à la télévision. C'est un exemple d'ailleurs qui n'a pas été suivi en France.

Je me suis dit : adressons-nous d'abord à des réalisateurs plutôt confirmés qui maîtrisent bien l'orchestration générale d'un tournage, le jeu des comédiens, le scénario, la prise de vue et demandons-leur d'écrire en vue de cette « Petite Caméra ». Nous nous sommes donc adressés à des réalisateurs comme Claude Miller, Alain Corneau, Roman Polanski, nous avons fait des propositions et le choix s'est porté finalement sur sept réalisateurs qui sont en effet Claude Miller, Jacques Fansten qui a l'avantage d'avoir la triple casquette de réalisateur, auteur et producteur, Jean-Pierre Sinapi qui était exclusivement scénariste et avait travaillé pour France 2 et TF1 et que j'ai connu sur une saga qu'on avait faite à Arte, intitulée Terre violente ; Olivier Py parce qu'on voulait un écrivain ou un homme de théâtre complètement extérieur au domaine de l'image en mouvement ; Emmanuelle Bercot dont j'avais vu les films de fin

d'études et qui m'avait vraiment beaucoup surpris ; Brigitte Rouän qui commence son tournage le 25 avril et Dany Levy, un réalisateur allemand, puisque nous sommes une chaîne franco-allemande.

Les écritures se sont mises en train courant 1998, et tout est allé très très vite ; Claude Miller a commencé à tourner fin 1998.

Les critères de cette collection sont très simples et très généraux. Liberté presque totale de création : les réalisateurs avaient la possibilité de tourner seuls, de tourner à plusieurs avec une caméra, deux caméras, de tourner dans le temps sur six mois s'ils le voulaient, dans des conditions extrêmes même en Indonésie ou dans une chambre à Épinay, avec une équipe ou sans équipe, avec éclairage ou sans éclairage, avec un tout petit plateau. Ils pouvaient affirmer de multiples choix dès le départ, par contre, ils devaient absolument respecter un budget théorique de quatre millions. La chaîne a apporté deux millions de francs au départ, finalement Jacques Fansten a bien négocié et l'apport a été de deux millions sept cent cinquante mille. Certains objets ont été coproduits avec des coproducteurs, ainsi Philippe Martin a été coproducteur sur le film d'Olivier Py, Annie Miller a été coproductrice sur le film de Claude Miller. La contrainte économique a été entièrement respectée ; Claude Miller est passé d'un film d'environ 45 MF avec La Classe de neige à un film de 4 MF, 4,5 MF. C'était le réalisateur en accord avec le producteur qui décidait des postes de dépenses.

Ce qui m'a surpris c'est que ce sont des budgets très confortables pour du numérique. Benoît Graffin avait tourné The New Yorker pour cinq cent mille francs. Je crois que le coût moyen d'un film de cinéma est de dix-sept millions donc ça change beaucoup la mise. Dans les postes de dépenses, les postes réalisateur, auteur et technicien ne changent ni par rapport au 35 ni par rapport au 16. Le poste équipe et charges sociales change beaucoup puisqu'il n'y a presque plus de plateau. Il y a mille plateaux, pour reprendre l'expression d'un grand philosophe. Donc, cette caméra qui est une caméra cerveau, qui est une caméra homme, va partout, elle est clandestine. Il n'y a pas de changement de décors, pas d'attente lumière puisqu'il y a très peu de lumière mais on attend le son. Sur tous les essais que l'on a faits avec Télécip, du point de vue de l'image, la colorimétrie nous a paru satisfaisante, elle a fait beaucoup de progrès depuis début 1998, par contre le son pose problème surtout pour une diffusion télévision. Au cinéma, on est dans une atmosphère silencieuse ; en télévision, on est dans une atmosphère la plupart du temps non silencieuse et c'est vrai que le son et le message sont différents. Avec la connectique numérique, le son ne donnait pas de bon résultat, on a alors décidé que le seul poste traditionnel que l'on exigeait, c'était un poste son : un ingénieur du son et un perchiste.

Pour le perchiste, c'était très difficile parce qu'il ne voyait pas où était la caméra, il ne voyait pas le cadre. Le cadrage et le point de cette petite caméra sont automatiques, ils sont réglés par ordinateur. Le réalisateur, le cadreur, ou l'opérateur portent la caméra dans tous les sens, il n'y a plus de mouvements de caméra traditionnels. Elle peut donc tout faire à certains moments, et les comédiens, l'ingénieur du son ne savent pas où est la caméra. L'ingénieur du son ne sait pas comment va intervenir le réalisateur, ce qu'il va filmer et c'est vrai qu'il y a des problèmes de perche dans l'image. Comme Claude Miller a tourné avec quatre personnes, c'est lui-même qui avait la lumière avec deux caméras de même nature, l'une qui était la sienne, une autre qui filmait à peu près sans indications, une caméra libre, une caméra folle, je dirais. Claude Miller a tourné avec le minimum de personnes : quatre ou cinq sur le plateau. Sur les autres tournages, il y avait plutôt une dizaine de personnes, une quinzaine maximum si l'on comprend la postproduction, ce qui est quand même la moitié d'un tournage traditionnel qui comprend trente ou quarante personnes en incluant tous les postes.

C'est la postproduction qui nous a surpris. D'abord, il y a beaucoup de tournage, parce qu'on peut tourner à satiété : ce sont des cassettes de trente ou de soixante minutes, on peut tourner tout le temps, même entre les prises. Les réalisateurs, généralement, tournaient tout le temps puisqu'il n'y a pas de magasin, il n'y a pas de pellicule et il n'y a pas de réglage lumière. Du point de vue des comédiens, du réalisateur, ça change tout. Tous les réalisateurs paradoxalement sont partis d'un plan de travail comme d'un scénario assez classique, réparti sur vingt-trois, vingt-quatre, vingt-sept jours, avec des horaires. Le plan de travail était assez traditionnel.

En ce qui concerne la postproduction, il y a un matériel énorme mais ça dépend des réalisateurs. Dans cette collection, dont quatre objets sont terminés pour le moment, Jacques Fansten, par exemple, a tourné à peu près soixante heures. On prend sept ou huit semaines de montage, le processus du kinéscopage est assez compliqué, coûte de l'argent donc en moyens techniques. C'est à peu près la même économie que dans un tournage traditionnel.

Dernièrement, Gérard Mordillat a réalisé L'Apprentissage de la vie, à peu près dans la même économie. Nicolas Klotz, Un Ange en danger, Arturo Ripstein, C'est la vie, et il y a deux premiers films de fiction qui vont être tournés, très prochainement, celui de Claude Hotzenberger, documentariste, et celui d'une jeune réalisatrice qui s'appelle Isabelle Broué.

JEAN-MICHEL FRODON. – Merci beaucoup Pierre pour la quantité d'informations et d'éléments de compréhension que tu nous a apportés.

Caroline et Emmanuel, est-ce que chacun de vous en tant que producteur a eu affaire au numérique ? Dans quelles conditions et en quoi cela a modifié votre regard sur des projets que l'on vous a apportés ou que l'on est susceptible de vous apporter ?

EMMANUEL SCHLUMBERGER. – Comme Pierre le dit très justement, je crois que le tournage numérique est surtout adapté aux films dits marginaux. Si on fait des généralités, il y a les films commerciaux, qui demandent des moyens importants, parfois pesants, et les films plus marginaux, où le numérique peut apporter une liberté qui reste à découvrir.

Je suis en train d'étudier un projet en numérique : les éléments financiers sont par exemple totalement différents.

JEAN-MICHEL FRODON. – Ça veut dire, un peu plus concrètement, qu'il y a une justification particulière dans ce projet-là à ce qu'il soit en numérique plutôt qu'en analogique, sur pellicule ? Et quand vous dites que c'est spécifique, cela signifie que c'est plus compliqué, plus simple, en quoi est-ce différent ?

EMMANUEL SCHLUMBERGER. – C'est un projet à base de personnages et de leur relation. C'est un projet qui se prête tout à fait au numérique, puisque comme on l'a souligné, on diminue la distance entre l'acteur et le metteur en scène. De plus, cela permet à l'acteur d'avoir une beaucoup plus grande fluidité dans son jeu.

C'est aux cinéastes de montrer quelle dimension apporte le numérique par rapport à un tournage sur pellicule. Mais on voit déjà ce que cela permet au niveau d'une nouvelle liberté de jeu.

JEAN-MICHEL FRODON. – Caroline, même question, est-ce que dans le cadre de Haut et Court, tu as déjà été amenée à produire en numérique ?

CAROLINE BENJO. – En fait, l'exemple qu'a cité Pierre de la collection « 2000 vu par... » est effectivement révélateur. On a commencé cette collection en 1995 et le principe était de demander à dix réalisateurs, dans dix pays différents, de faire des films de fiction de soixante minutes qui devaient représenter le 31 décembre 1999, c'était la seule obligation thématique. Nous avions peu d'argent pour faire ces films-là avec un apport d'Arte qui a, il est vrai, un peu varié en fonction des projets, mais dont la base était de 2,2 MF par film. On est allé au-delà, même jusqu'à 2,8 MF parfois, cela dépendait de la nature des projets et de la facilité que nous avions à trouver des financements. Ce qui est clair à cette époque, c'est que ce projet se serait fort bien prêté à l'utilisation du numérique mais ça n'est pas venu à l'esprit des réalisateurs de nous proposer de faire ces films en numérique et ça ne nous est pas venu à l'esprit de leur demander.

Quand Hal Hartley, que nous avons contacté fin 1997, m'a annoncé qu'il voulait tourner sa contribution à la série « 2000 vu par... » à condition qu'il le fasse en numérique, j'étais catastrophée d'annoncer la nouvelle à Pierre. Il était évident qu'il n'accepterait jamais, c'était une demande totalement extravagante. Mais en trois ans, les choses ont considérablement évolué. Et il est clair que nous aurions énormément réduit les coûts de ces films-là si certains réalisateurs avaient opté pour le numérique. Cela dit, que l'adoption du numérique réponde à des contraintes budgétaires me gêne un petit peu. Je crois qu'il est fondamental que les réalisateurs aient envie de tourner en numérique. En l'occurrence, Hal Hartley est venu avec une idée très précise. Il avait envie d'avoir une image abstraite avec un effet stroboscopique qui ordinairement est plutôt rejeté par les réalisateurs. C'est exactement ce qu'il a voulu utiliser dans son film et qui rend une très belle matérialité à l'image. Mais, en tant que producteurs, demander à des réalisateurs de tourner en vidéo parce qu'on n'a pas beaucoup d'argent, si cela ne répond pas à une vraie cohérence de travail dans leur démarche, je pense que c'est un peu risqué. Ce qui était amusant avec Hal, c'est

qu'à l'origine, quinze jours de tournage étaient prévus. Au bout de dix jours, le tournage était fini. Les comédiens étaient épuisés parce qu'on leur avait imposé un rythme de travail qui était de douze ou quatorze heures par jour, et le réalisateur avait mis en boîte le matériau dont il avait besoin.

Je ne crois pas que l'utilisation de la caméra numérique change beaucoup de choses, un plan a toujours la valeur d'un plan. Quand on a vu pour la première fois *La Rencontre de Cavalier*, il y avait quelque chose qui s'imposait et qui était le cinéma. En revanche, je crois qu'il y a un facteur désinhibant de la caméra numérique pour certains cinéastes. C'est évident qu'il y a moins de sacralité autour de la caméra vidéo et qu'on l'utilise d'une manière tout à fait différente, en particulier pour les réalisateurs comme Claude Miller qui sont habitués à un processus de production et de fabrication extrêmement lourd. Se retrouver avec cette petite caméra, cela minimise considérablement les risques et le geste. Je pense que cette légèreté supprime énormément des lenteurs et des obstacles qui font partie généralement de la mise en scène.

Donc, en ce qui concerne notre travail sur la vidéo numérique chez Haut et Court, nous avons deux projets qui sont, me semble-t-il, assez révélateurs de l'évolution des choses : le premier avec un jeune réalisateur qui auparavant était monteur, Robin Campillo. Son projet : *Aménagement d'un territoire*, fiction documentaire, est totalement inclassable et compliqué à financer. Robin a d'emblée voulu le tourner en vidéo, et je pense qu'on sera amené à le financer avec un budget d'environ 400 000 F. La seule difficulté que nous allons rencontrer concerne la décision de kinescoper le film puisque cela nous coûtera à peu près autant que la fabrication du film, environ 200 000 F. Sachant que les gens ne vont pas être rémunérés et que l'argent va servir essentiellement à payer le matériel dont on va avoir besoin, il ne faut surtout pas en déduire qu'on puisse toujours faire des films dans ces conditions. Des gens acceptent de s'y prêter mais les coûts des équipes techniques et des acteurs dans des conditions classiques sont incompressibles.

Le deuxième projet que l'on est en train de développer est une adaptation d'un livre de science-fiction de Clifford D. Simak, *Demain les chiens*, que réalisera Alain Berliner. On l'a budgété aux alentours de 200 MF dans une économie importante, où il y aura beaucoup d'effets spéciaux. L'exemple de *Pitoff* et du film qu'il est en train de tourner, *Vidocq*, va nous être extrêmement utile. Le budget est de 160 millions de francs, le film va être tourné avec la nouvelle caméra Sony 24P à la qualité et au potentiel d'une caméra cinéma. Il est évident qu'au niveau de la réalisation des effets spéciaux et de la postproduction, les coûts seront considérablement réduits. Mais il risque aussi d'y avoir une inflation exagérée des effets spéciaux parce que le numérique rend la chose beaucoup plus aisée.

Et d'ailleurs, ce que vous disiez tout à l'heure Pierre, concernant l'augmentation des plans tournés, du nombre d'heures de rushes est tout à fait juste. On se trouve confronté à une augmentation énorme des heures de rushes et le montage ne s'en trouve pas facilité. De la même manière, je me souviens, qu'il y a sept, huit ans, quand l'avid a été introduit, il y a eu des montages qui ne ressemblaient plus à rien. Il y a eu une période d'acclimatation où il a fallu s'imposer des contraintes et essayer de travailler le numérique comme on travaillait le traditionnel.

Cette absence de contraintes rend la démarche tout à fait différente.

JEAN-MICHEL FRODON. – Enfin, ceux qui sont là depuis le début de cette journée ont sûrement entendu repasser, c'est normal et souhaitable, beaucoup de thèmes qui ont déjà été abordés sous un autre angle y compris celui de la loi nécessaire en réponse à la liberté supérieure. Les deux exemples de projets de Haut et Court que vient de mentionner Caroline Benjo m'aident à poser la question que je voudrais poser aux trois personnalités présentes à cette table.

Depuis ce matin, est apparue et réapparue l'idée que le numérique concernait les deux extrêmes du cinéma, le cinéma le plus petit et le cinéma le plus gros, *Titanic* et *Lovers*, disons, ou Jeanne, aujourd'hui pour reprendre des extraits qu'on a projetés et les deux exemples de production de Haut et Court apparaîtraient comme relevant de ces deux extrêmes d'une certaine manière.

Est-ce que vous croyez, chacun d'entre vous, que sans forcément se substituer aux autres formes de fabrication des films, le numérique a vocation à concerner tout l'éventail du cinéma ?

Est-ce que cette intervention va servir à faire des films encore plus gros et plus spectaculaires d'un côté et des films encore plus petits et plus légers de l'autre ou est-ce que selon vous, en tant que producteurs, à un moment le numérique risque d'intervenir dans tout le cinéma ?

PIERRE CHEVALIER. – Si c'est la solution unique, alors il faut lutter dès maintenant. Ce qui me paraît important dans le numérique, c'est que c'est un instrument de plus et il me paraît très important que des réalisateurs mélangent le numérique, le 35, les effets spéciaux, etc.

Si le numérique aboutissait à une seule facture et à une seule économie, alors cela poserait de gros problèmes. Étant donné que cela concerne le cinéma et la télévision, je crois qu'il y aura toujours une espèce de résistance pour éviter que ça aboutisse à un marché unique. Mais cela concerne aussi bien des films à gros budgets avec effets spéciaux, des films expérimentaux que des productions moyennes. L'Apprentissage de la vie de Gérard Mordillat par exemple, est un sujet sur lequel le réalisateur travaille depuis très longtemps puisqu'il pose de gros problèmes d'adaptation. Il a eu beaucoup de mal à trouver une adaptation et un financement pour le monter traditionnellement dans le cadre d'un téléfilm, disons de l'ordre de 8 à 9 MF. Avec le numérique, il a fait des économies et cela convenait avec le système de narration qu'il essayait de mettre en place. Au cinéma, il l'aurait fait avec 15, 16 MF et là, c'est un film de 4 MF.

CAROLINE BENJO. – La question qui se pose concerne l'accès au financement de ces films. Je crains fort ce genre de dérive qui aboutira très vite à ce type de remarques : « Mais écoutez, pourquoi ne le faites-vous pas en numérique ? », ce qui est une manière de dire : « Pourquoi ne le faites-vous pas avec quatre millions de francs au lieu des dix que vous demandez ? » Il ne faudrait pas non plus que ce soit une manière d'acculer ces projets hors normes, de les ghettoïser encore plus qu'ils ne le sont. Il me semble effectivement dangereux que ce soit l'option du pauvre. Je crois qu'il faut réhabiliter la valeur du numérique, le faire entrer dans l'économie du cinéma et faire attention à ce qu'il ne soit pas idéologiquement détourné.

EMMANUEL SCHLUMBERGER. – Pendant longtemps on a cru que le public n'accepterait pas d'aller au cinéma voir un film tourné en vidéo. Des exemples récents ont prouvé que cela était faux. Il faut souligner les progrès incroyables de la qualité des images numériques.

Sur un autre point, le montage, les progrès ont fait qu'il n'y a plus de montage traditionnel, avec table de montage et image coupée à la main. Tout se fait maintenant par montage virtuel. Je pense que l'on est dans une révolution technologique qui ne fait que commencer et dont on ne peut pas mesurer les résultats.

JEAN-MICHEL FRODON. – Est-ce qu'il y a des questions dans la salle ?

public. – Si j'ai bien compris, il y a une petite contradiction dans ce que vous venez de dire. D'un côté, vous pensez le numérique comme étant en marge du cinéma traditionnel et d'un autre côté quand Arte a voulu faire un programme centré sur le numérique, vous avez fait appel à des réalisateurs reconnus, Polanski, Miller. Pourquoi ne pas se tourner vers un jeune cinéaste qui ferait des films complètement hors du chemin traditionnel ?

PIERRE CHEVALIER. – Pour la collection, c'est vrai qu'on s'est adressé à des réalisateurs, dans un premier temps plutôt traditionnels, certains diraient conventionnels. Ce n'était pas du tout mon but de faire une collection expérimentale, je ne voulais pas faire une espèce de haute couture de la télévision vue par très peu de gens. Mon objectif, c'était d'essayer de renouveler ce qu'on appelle « la fiction prime time », celle qui est vue à 20 h 45, dans sa facture et dans sa narration. Et donc, c'est vrai que dans un premier temps, il fallait mieux s'adresser à des réalisateurs qui s'inscrivaient dans ce qu'on appelle le temps du « prime time ». D'abord nous avons eu des refus et en avançant avec Jacques Fansten, quelques mois après, nous avons fait appel à des jeunes réalisateurs. Sur les sept, je dirai que Claude Miller et Jacques Fansten appartiennent un petit peu à cette catégorie de réalisateurs, mais ce n'est pas le cas du tout d'Olivier Py, d'Emmanuelle Bercot, de Brigitte Rouän et Dany Levy.

C'est vrai que nous pouvions tout à fait le faire, nous aurions peut-être dû le faire, ces choix peuvent être contestés. On ne s'est pas adressé à Marcel Hanoun ou à Alain Cavalier, ce qui coulait de source.

JEAN-MICHEL FRODON. – Est-ce que cela ne met pas la notion de producteur en danger ? Même s'il y a une part d'utopie dans les choses qu'on entend, il est vrai qu'on tend vers une possibilité de faire des films tout seul,

au moins dans l'idée. Le problème ne réside-t-il pas plus dans la diffusion que dans la fabrication ? Et dans cette nouvelle organisation de la fabrication des films, fera-t-on appel aux services d'un producteur dans le sens classique du terme ?

CAROLINE BENJO. – C'est une hypothèse un peu provocatrice à laquelle je vais répondre franchement. Il me paraît très bien que dans certains cas le producteur disparaisse. Il semble évident, par exemple, qu'à un moment donné, Alain Cavalier est entré dans un type d'économie où le cinéma qu'il avait envie de faire ne rencontrait pas le désir du producteur, le désir des financiers, le désir des chaînes. L'expression que vous avez utilisée de « caméra homme » ou d'« homme caméra » me paraît tout à fait intéressante le concernant. C'est vrai qu'il n'a plus besoin de personne pour faire ses films et que c'est plutôt une bonne chose, en ce qui le concerne lui et le type de projet qu'il porte. Mais je crois que les producteurs, enfin je l'espère, seront toujours utiles si le numérique arrive à entrer dans l'économie du cinéma, à la transformer de l'intérieur et s'il ne se contente pas de fonctionner en marge du système.

PIERRE CHEVALIER. – Il y a beaucoup de réalisateurs qui se produisent eux-mêmes. Claude Lelouch, par exemple, a été son propre producteur et de façon très institutionnelle. Aujourd'hui, Godard est son propre producteur et d'une manière très marginale dans ses œuvres.

Je crois que de toute façon la notion de producteur est liée à la notion de financement et de diffusion. L'intervention du producteur est moins évidente quand on est dans des techniques où les coûts de fabrication sont relativement mineurs et où on arrive à des formules très légères. Mais si on veut que l'œuvre soit diffusée et commercialisée, l'intervention d'un producteur est nécessaire.

CAROLINE BENJO. – Le rôle du producteur ne se limite fort heureusement pas au financement et à la diffusion. Je pense qu'on sert d'interlocuteurs aux réalisateurs. Je crois que plus l'équipe sera réduite, plus le réalisateur se sentira seul et plus il aura besoin de cet interlocuteur. D'ailleurs le cas de Robin Campillo que je vous citais tout à l'heure est assez révélateur parce que Robin n'a pas besoin de nous pour faire son film mais il a envie de le faire avec un interlocuteur. En dépit du côté totalement buissonnier de son projet, il est important qu'à un moment donné il soit réintégré coûte que coûte dans une logique économique. Arriver à reconstituer les conditions d'une industrie à l'intérieur de l'utilisation de la DV me semble fondamental.

Mais à cet égard, il y a un sujet qu'il serait important d'aborder, c'est celui de la diffusion. La gestion du matériel est quelque chose d'effrayant quand on travaille en analogique. Le numérique à un moment donné, ça va vouloir dire un disque dur et un film dans un disque dur et ça, c'est révolutionnaire quand on voit ce que ça représente de travailler en analogique en termes de stockage, de risque de perte quand on tourne un film à l'étranger : le négatif qui se ballade, les rushes qui circulent. C'est un cauchemar constant. Le jour où ce sera dans un disque dur, tout cela va être considérablement modifié, y compris les notions juridiques attachées à la propriété du négatif.

D'autre part, en ce qui concerne la diffusion à proprement parler, certes les choses vont radicalement changer : une personne réalisera son film, le montera sur son ordinateur à l'aide de son logiciel et ensuite le lancera sur Internet. Cela signifie qu'il n'y aura plus le tri qui est fait dans des conditions économiques normales. Mais la multiplication des œuvres ne va pas pour autant vouloir dire que celles-ci vont trouver un débouché. Cela dit, le jour où nous aurons des moteurs de recherche qui nous permettront, en allant sur Internet, de rechercher des œuvres qui n'auraient jamais pu être faites dans d'autres conditions et qui nous donneront à nous, distributeurs et producteurs, accès à des talents dans le monde entier que nous n'aurions pas connus autrement, il est évident que cela va modifier considérablement les données et que cela sera pour le mieux, en sachant néanmoins que la profusion quantitative des œuvres ne signifiera pas automatiquement, loin s'en faut, une amélioration qualitative de ces dernières.

Public. – Je voudrais revenir sur ce que disait Caroline Benjo. Je crois que le numérique au sens large, depuis le DV jusqu'à la haute définition, remet en question non pas le rôle et la fonction du producteur en amont, parce que ce dernier est indispensable, mais la force et le rôle des circuits de diffusion et du mode de diffusion traditionnels. Que ce soit la façon envisagée par les gens d'AOL ou de Time Warner ou que ce soit à travers les expériences que

Walt Disney met en place parce qu'en fait le numérique, ça veut dire directement diffusion en numérique dans les salles. Il y a eu des expériences et il y a un projet européen là-dessus. Ça veut dire diffusion sur le DVD et le « home cinéma » avec une qualité quasiment égale au 35 mm, du moins d'un point de vue subjectif et cela veut dire l'accès sur le net.

JEAN-MICHEL FRODON. – On va s'interrompre pour cette table-ci.

RESTAURATION ET NUMÉRIQUE

JEAN-MICHEL FRODON. – Comme ce matin, je vais demander aux trois personnes autour de cette table de se présenter elles-mêmes.

MICHELLE AUBERT. – Je suis conservateur aux Archives du film au Centre national de la cinématographie.

DOMINIQUE PAÏNI. – Je suis directeur de la Cinémathèque française.

FRANK BEAU. – Je suis journaliste, coauteur de Cinéma et dernières technologies 1, doctorant à Paris-III, et chargé de mission au Métafort d'Aubervilliers.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je propose qu'on commence par demander à Michelle Aubert de nous expliquer, de la manière la plus accessible, à quoi sert le numérique dans son travail et en quoi l'arrivée du numérique a modifié l'archivage.

MICHELLE AUBERT. – Peut-être faudrait-il que j'explique un petit peu ce que nous faisons aux Archives du film du CNC parce que notre position est diamétralement opposée au sujet d'aujourd'hui en ce sens que nous avons lancé, il y a maintenant dix ans, un plan de restauration des films anciens. Dans ce plan de restauration, notre travail est de transférer des films en partie sur pellicules instables, le nitrate de cellulose, sur une pellicule meon-flamme moderne, le polyester. Dans le cadre de ce travail, aux alentours de 1995-1996 est arrivé le numérique pour traiter le son. Nous l'avons adopté de temps à autre quand c'était nécessaire. À partir de 1996-1997, dans des cas spécifiques, nous avons été amenés à utiliser le numérique pour la restauration des images qui n'étaient pas en 35 mm, c'est-à-dire des films tirés sur des formats très larges du début du siècle qu'il a fallu scannériser et retraiter sur 35 mm. C'était essentiellement pour essayer de remettre en cadence des films qui n'étaient que des bouts d'essais, ne représentant quelquefois que douze images. Pour me faire comprendre, je dirai que pour qu'ils soient perceptibles à l'œil, il fallait les remettre en cadence à cinquante, soixante images. Donc, nos aventures avec le numérique, pour l'instant, sont encore limitées à des films très anciens et des formats spécifiques.

L'avenir va peut-être changer le dogme si les coûts de restauration baissent de façon importante. Jusqu'à présent, le traitement des films anciens dans les laboratoires, en photochimique, est abordable et rapide par comparaison au traitement numérique.

JEAN-MICHEL FRODON. – On a beaucoup parlé ce matin des possibilités et des dangers liés au numérique. On imagine que pour des films dont il manque des morceaux, ce qui doit arriver à un certain nombre de ceux dont vous

avez la charge, la tentation doit exister d'utiliser les toutes-puissances du numérique.

MICHELLE AUBERT. – Oui, c'est possible, d'ailleurs ça a été fait dans le cadre des films anciens de la collection Will Day où il manquait une porte sur l'image. On a fait du recollage, ça se fait assez facilement et ce n'est pas vraiment un changement d'images, c'est simplement qu'on rapporte une image à une autre.

Depuis longtemps, cette question d'éthique a été traitée de façon assez élaborée à la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Ce qui nous préoccupe le plus pour le moment, c'est de pouvoir utiliser et d'avoir accès à l'outil dans des conditions financières raisonnables pour traiter les masses de documents des archives. Mais ces conditions sont aujourd'hui non seulement trop lentes, elles sont aussi, financièrement, trop lourdes.

JEAN-MICHEL FRODON. – Est-ce que vous pourriez parler d'une manière générale de la nécessité d'un code de déontologie dans l'utilisation du numérique vis-à-vis des images ? Il est possible que le code de déontologie qui a été élaboré dans le cadre de l'Association internationale des archives du film puisse servir de référence.

MICHELLE AUBERT. – Lorsque nous travaillons en numérique avec des sociétés, nous faisons une analyse du film avant son envoi dans le laboratoire. Nous signalons les problèmes que nous essayons de résoudre avec le numérique de façon très spécifique et c'est ensuite que nous vérifions s'ils ont été corrigés de façon adéquate ou non. Il y a une assistance, un rapport entre le laboratoire et le service des Archives du film. C'est un travail précis qui est demandé et les fiches que nous rédigeons soulignent ce qu'il faut corriger. Nous contrôlons complètement le travail depuis le début jusqu'à la fin.

JEAN-MICHEL FRODON. – Si on résume, c'est pour éviter que les puissances technologiques prennent le pouvoir sur un cahier des charges...

MICHELLE AUBERT. – Oui, et c'est le cas dans des films très anciens, il ne faut pas corriger l'effet du temps. Par exemple dans le cas du film Lumière, on l'avait traité en numérique parce qu'il était déchiré. Il manquait quelques images qui avaient été tachées et c'était le seul élément qui existait. On a fait un travail spécifique numérique sur ce film pour le sauver. D'ailleurs il était placé sous verre parce qu'il était aussi gondolé. Il a fallu le scanneriser et après corriger tous les problèmes rencontrés. Donc, ce sont vraiment des débris que l'on restaure en numérique et qui ne pourraient pas être restaurés autrement.

JEAN-MICHEL FRODON. – On va donc assister à l'installation préparée par Dominique Païni.

DOMINIQUE PAÏNI. – D'abord je vous signale que la Commission supérieure technique (CST) avait édité un petit fascicule, Restauration numérique des films cinématographiques, en 1997, qui est un outil assez utile et qui faisait un point intéressant.

Je crois que l'utilisation des moyens de la haute technologie peut incontestablement se retourner contre les intérêts de la restauration des films puisqu'il s'agit bien de cela : conserver les films. La perfection de la restauration d'un film ou de la reconstitution, conduit souvent à abolir ce qu'il a été convenu de nommer l'épaisseur historique. L'épaisseur historique d'une œuvre d'art, donc d'un film, ce sont les traces sensibles de l'écoulement du temps sur la pellicule. Les techniques numériques permettent de débarrasser une œuvre du passé, des traces du vieillissement, de la doter d'un caractère de nouveauté comme si l'œuvre venait de naître. Ces techniques donnent le sentiment de pouvoir effacer au fond, l'intervalle entre la création de l'œuvre et la réactualisation de la restauration, intervalle qui peut être interprété comme une période vide, alors que pendant cette période, l'œuvre se transforme. Dans des disciplines comme la peinture, la sculpture on nomme patine cette action transformatrice du temps, qui souvent confère des valeurs « antiques » à une œuvre d'art. Il y a une « économie de la ruine » : lorsque chez un antiquaire, une œuvre paraît trop neuve, vous ne l'achetez pas. En tout cas, elle coûte moins cher à vos yeux.

Je crois que le goût a changé, y compris pour la restauration des films. Je pense que le cinéma est aujourd'hui marqué par une image télévisuelle, très froide, image hémorragique et par le montage « godardien ». Les restaurateurs de films sont souvent cinéphiles et je crois qu'il doit bien rester de tout cela quelque chose dans la culture,

dans l'intervention du restaurateur qui n'est pas seulement un acte de technique mais un acte refondateur. Ces dernières années d'ailleurs, il y a eu une expérience formidable avec l'œuvre de Jean Renoir, *Le Crime de Monsieur Lange*, dont on a restauré le son en numérique. Tout le film a été nettoyé, c'est-à-dire que les dialogues sont désormais beaucoup plus aisément audibles, mais il y a une perte considérable du point de vue de la matière sonore, de la profondeur sonore. Il y a vraiment une « hygiénisation » terrible.

Je vais prendre deux exemples que je commenterai de telle manière à ce qu'ils soient très frappants. On a restauré quatre cents bandes chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey, réalisées entre 1888 et 1892-1893. Ces bandes de 58 mm ont été restaurées et restituées sur du 35 mm pour qu'elles soient projetables.

PROJECTION

DOMINIQUE PAÏNI. – Vous venez de voir une restauration optique. Vous avez vu des gens qui bougent avec une fluidité du mouvement et évidemment le simple fait de projeter et de restituer une vitesse, une allure de ce mouvement, ce n'est déjà pas un moindre problème. Étant donné que ces bandes chronophotographiques n'étaient pas destinées à être projetées mais à être consultées et analysées, ce n'était pas la synthèse du mouvement que Marey cherchait, mais c'était son analyse.

Vous allez voir maintenant un travail de restauration numérique.

UN EXTRAIT DE LA BANDE CHRONOPHOTOGRAPHIQUE EST PROJETÉ.

DOMINIQUE PAÏNI. – Ce n'est pas évident du point de vue de la comparaison. En fait, dans ce que vous venez de voir, il y a un temps qui est enregistré et tout un temps aussi, involontairement représenté, qui est incarné par beaucoup de choses, comme toutes les vibrations lumineuses qui émoussent le contour des choses et des corps. Ce temps est précieux car il participe au fond d'une valeur plastique, d'un ensemble de traces qui donne à l'événement passé (la marche d'un homme par exemple) une actualité, un sentiment poétique de la fusion du passé et d'un maintenant. C'est tout ce qui constitue l'accident qui a été enregistré ici, derrière tout ce que Marey ne voulait pas voir puisque ce qui l'intéressait, c'était la manière dont les plantes de pied se posaient. Il avait une vocation physiologique ou de physiologiste.

Souvent les techniques numériques restituent une image très performante. Dans la série des photogrammes, très souvent, au début il y a un repère dans le décor devant lequel les personnages passent. Au bout de la bande, la copie est totalement détruite. Donc grâce à l'ordinateur et à la possibilité numérique, on prend la porte dans le photogramme du début de la copie et on la reporte au bout de la copie à la fin. C'est la même porte et incontestablement c'est une sorte de chirurgie qui fait que l'image devient fixe, se « refroidit » ; elle est beaucoup plus nette et au mieux, beaucoup plus répétitive.

En supprimant les dégradations dues au temps, les altérations dues à une pellicule archaïque, on fige une matière en tant qu'elle est mouvement. Et cette matière-mouvement, c'est la mémoire. Elle contient de la mémoire-temps littéralement, et c'est à cet endroit justement que le goût du restaurateur, sa culture et l'utilisation du numérique sont déterminants pour savoir jusqu'où on va.

Enfin, pour terminer sur cette question-là, deux points au sujet de ces bandes. Au fond, ce qui est très étrange, c'est qu'une restauration par le numérique peut faire sortir une œuvre cinématographique de l'époque à laquelle elle appartient. D'une certaine manière on peut dire que Étienne-Jules Marey et ses images appartiennent parfaitement au temps de l'impressionnisme. Cette vibration, cette matière qui est du temps, appartient pleinement à ces effets d'atmosphère et de vibrations d'un Monet, d'un Basile, d'un Caillebotte, c'est-à-dire ce temps qui est dans la matière même de la peinture. Lorsque l'on se retrouve avec le travail du numérique : les contours refaits, le nettoyage du joli petit rideau devant lequel passent les personnages, d'une certaine manière on renvoie les bandes d'Étienne-Jules Marey, de l'impressionnisme pictural dont elles sont contemporaines à la période historique qui précédait l'impressionnisme, au néoclassicisme fondé au contraire sur la netteté des contours. C'est-à-dire qu'au fond, par la restauration, on réfère Étienne-Jules Marey au peintre David !

JEAN-MICHEL FRODON. – Je rappelle que tu es auteur, entre autres, d'un texte qui s'appelle, Un moderne art des ruines. Est-ce que tu peux nous dire en quoi le danger esthétique de la restauration des films serait aggravé par le fait que cette restauration serait faite par des moyens numériques et non plus par des moyens auxquels on recourait déjà, il y a quinze ans ?

DOMINIQUE PAÏNI. – Le numérique nettoie de manière définitive les altérations du temps de la pellicule d'une part et nettoie des choses dans la pellicule dont on ne sait pas au fond si ce sont les altérations du temps ou si c'est quelque chose qui est de l'ordre d'un accident de la réalité dans les ombres, dans les contours. La restauration optique a plus de facultés de transporter avec elle, de restituer, de conserver la destruction, de conserver la ruine. Or, je crois qu'une œuvre qu'on doit conserver doit conserver aussi en elle ce qui la mine profondément. Bien sûr, on doit arrêter la destruction de la matière qui risque effectivement de réduire l'œuvre, film ou autre, à de la pâte ou de la poussière. Tout le travail de la restauration est de savoir ce qu'on fixe, ce qu'on arrête de cette mort au travail du matériau et ce qu'on donne à voir encore de la possibilité que cette mort continue.

MICHELLE AUBERT. – Je vais ajouter quelque chose à ce que vient de dire Dominique, par rapport au Crime de Monsieur Lange. Il y a huit ans, nous avons travaillé avec Monsieur Desfontaines (l'ayant droit d'alors) sur le son de ce film. Nous avons utilisé des méthodes traditionnelles de report pour le son. Par la suite, l'ayant droit a aussi essayé le report numérique avec un son aseptisé et il a été horrifié par le résultat. La bande-son que nous avons faite initialement a été réutilisée récemment par Canal+, qui nous a demandé de leur prêter cette restauration pour une nouvelle diffusion du film.

JEAN-MICHEL FRODON. – Une question qui se pose en tout cas chez les non-connaisseurs, c'est celle de la pérennité d'un report sur un support numérique. On vit dans l'idée, ou dans l'illusion, que dans le numérique, ça ne bougera plus jamais. Est-ce que vous pouvez nous dire deux mots de cet aspect ?

MICHELLE AUBERT. – C'est pour nous le problème de fond. Quand nous parlons à nos collègues de l'INA, ils nous disent souvent que nous avons de la chance d'avoir encore des films nitrates. C'est un paradoxe puisqu'on sait que le film nitrate se détériore aussi avec le temps, mais comparé au support vidéo, le support film est relativement stable dans le temps. Le numérique n'a pas encore pour l'instant de supports pérennes pour le conserver. On sait à peu près que les bandes durent dix à quinze ans. Il nous faut reporter les films dans notre temps à nous qui est un temps de cent ans, de trois cents ans.

DOMINIQUE PAÏNI. – Rien de mieux que le nitrate ! Cent ans. Rien ne me prouve que nos supports inventés et expérimentés aujourd'hui dureront cent ans. Les films Lumière sont intacts. Le nitrate est en revanche très dangereux et inflammable, c'est encore un autre problème. Cela dit, plus on remonte vers notre époque contemporaine plus les matériaux sont fragiles pour supporter la mémoire des images. À cause du coût élevé, on a fait une seule restauration d'un film long métrage fiction totalement en numérique. Ce film s'appelle Matinee Idole (Bessy à Broadway, 1928) de Capra. Sony a tout payé. Nous avons retrouvé cette copie nitrate dans un hangar à côté de Nîmes où l'été il faisait entre 60 ou 70 degrés. Elle s'y trouvait depuis au moins trente ans et elle était intacte. Cette copie, on l'a reportée aussi optiquement. Je préfère le report optique avec cet extraordinaire tremblement où le temps a donné quelque chose « d'expérimental » à la matière du film. Je ne saurai jamais, de toutes les façons, si la copie de Sony était aussi impeccable que celle de l'époque d'origine.

JEAN-MICHEL FRODON. – Si quelqu'un doutait que la restauration pouvait engendrer la passion, les doutes sont levés. Tout cela tourne autour d'une seule chose, qui est l'amour du film et l'amour du cinéma. Il a, comme il se doit, précédé nos discours et nos réflexions et donc, avec Frank Beau, nous allons revenir très brièvement sur la présence dans le cinéma lui-même, des interrogations fondées sur la technique et en particulier, sur les effets spéciaux par lesquels on avait commencé ce matin.

FRANK BEAU. – Effectivement, je vais être assez décalé par rapport aux propos sur la restauration mais peut-être que nous pourrions y revenir sur la fin, dans la perspective d'une histoire des techniques. Je vais en attendant vous montrer un extrait d'*Abyss* de James Cameron, qu'ensuite je commenterai.

PROJECTION DE L'EXTRAIT D'*ABYSS*.

FRANK BEAU. – Il me semble que dans cet extrait, on trouve quelque chose qui est de l'ordre de la rencontre de l'image de synthèse et du cinéma, à la fois dans la mise en scène, et concernant le film lui-même. Je vais essayer d'expliquer pourquoi et comment cette rencontre peut nous aider à penser la mutation technologique du cinéma et ce qu'il y a au-delà. Dans l'extrait d'*Abyss*, nous avons dans un premier temps l'émergence d'une créature aquatique (un pseudopode), une prise de contact avec les protagonistes du film, et puis successivement : un phénomène de fascination, de mimétisme de la part de la créature inconnue, et ensuite la crainte, le rejet, la fuite.

Il me semble que dans ce film, nous trouvons une métaphore assez intéressante de ce qu'a pu être, au cours des vingt dernières années, la rencontre réelle de l'image de synthèse et du cinéma. L'image de synthèse rencontre le cinéma officiellement en 1982 (même un petit peu avant), avec le film *Tron* de Steven Lisberger. C'est la rencontre d'une culture de l'image informatique et du cinéma, l'image analogico-chimique. Du point de vue des effets spéciaux, il y a un certain nombre d'étapes symboliques et techniques qui jalonnent leur alliance. Par exemple : *Le Secret de la pyramide* en 1984 avec le premier personnage en image de synthèse 3D. Ensuite *Willow* (Ron Howard, 1988), le premier morphing, même si cette technique est devenue un phénomène de société avec *Terminator II* (Cameron, 1990). Puis évidemment, *Jurassic Park*, la première forme de vie hyperréaliste et *Toy Story*, le premier long métrage de synthèse.

Durant cette période, plusieurs théoriciens de l'image ont cherché à définir l'ontologie de l'image numérique. Ils ont postulé que l'on assistait avec elle au passage de la représentation du réel à la simulation du réel. Or si cela est juste, je lance ici une hypothèse : ce qu'interroge au fond l'image de synthèse, n'est-ce pas plutôt la question du vivant ? La frontière entre le cinéma et la synthèse n'est pas tant dans le rapport au réalisme, représenté ou simulé, mais dans la manière dont on a affaire cette fois-ci à une image qui cherche à exister en tant que telle. Cela veut dire que l'image de synthèse, fondée sur un algorithme, est soit in-life, soit off-life, lorsqu'elle passe par le prisme du cinéma ou de la télévision. L'image de synthèse est comme l'a dit ce matin Alain Renaud, une image calculée. Car au juste, c'est une image qui a des potentialités de devenir en tant que modèle interagissant. Autrement dit, comme un organisme vivant si l'on se base, par exemple, sur les textes de Gilbert Simondon qui définit le vivant comme étant le propre d'un organisme qui a un potentiel de devenir qui ne s'altère jamais. On voit effectivement que les prolongements naturels de l'image de synthèse sont, par exemple, dans la vie artificielle, ou dans les supports dits interactifs, plus que dans leur annexion par des dispositifs de représentation tels que le cinéma. À ce titre, à un moment donné, l'image de synthèse a cherché son propre dispositif d'interaction spectaculaire dans ce que l'on a appelé la « réalité virtuelle », basée sur l'interaction et l'immersion totale dont on a beaucoup parlé entre 1990 et 1996. Cela devait parachever un nouveau dispositif de simulation autonome que l'on retrouve aujourd'hui dans les univers proposés par le jeu vidéo. On a souvent dit que le numérique avait révolutionné le cinéma, mais l'on a oublié que dans un premier temps, c'est le cinéma qui a révolutionné cette image-modèle qui était de l'ordre d'une technique hypersophistiquée, confinée aux milieux scientifiques et militaires. Les films à effets spéciaux, première époque de la rencontre entre le numérique et le cinéma, ont donc servi de fer de lance à toute une culture que l'on appelle aujourd'hui la cyberculture. Or, qu'est-ce au juste que cette culture fondée sur des dispositifs qualifiés de technologiques ?

Ce serait intéressant de rapprocher l'origine même du cinéma, sa période dite « archéologique », c'est-à-dire la période de formation du système sociotechnique de l'image-mouvement, de l'époque actuelle, pour constater que l'on est sans aucun doute de nouveau dans la formation d'un système sociotechnique très important, mais cette fois-ci fondé sur le paradigme informatique.

Ce qui est pertinent dans l'analyse des systèmes sociotechniques, ce n'est pas tant la chronologie des inventions, mais l'analyse des tensions qui s'opèrent entre la technique, l'imaginaire qu'elle va incarner à un moment donné et l'évolution de la société. Donc, conserver une histoire des techniques, n'est-ce pas aussi être attentif à ces zones

de tensions, ces phénomènes de polarisation socioculturels ayant pour apparence la technique, mais qui incarnent, conservent quelque chose d'une réalité, d'un passage entre cultures ?

Je pense que lorsqu'un nouveau système sociotechnique se forme, il existe une zone que j'appelle un espace de renégociation à l'intérieur duquel une question fondamentale pour la société est en train de se reposer. C'est cette question qu'il ne faut pas rater.

Ignorer ce pouvoir de recentrage issu du phénomène sociotechnique, peut aboutir à des situations historiques paradoxales : c'est la culture qui en vient à incarner la technique par son automaticité, ses symptômes de répétition, ses tensions conservatrices, et de l'autre côté c'est l'univers technicien, avec le chaos, le désordre, l'imprévu, l'inconnu qu'il présente au monde, qui en vient à incarner le vivant.

Telle est d'ailleurs la question posée dans le film *Abyss*, par les protagonistes : Est-ce que c'est vivant ? Une créature inconnue, une image de synthèse, une technique se présente qui n'a pas de forme stable, de nom... et comment réagissons-nous ? Nous sommes fascinés, nous la rejetons. Il y a donc quelque chose de l'essence (mais alors cette fois-ci au sens pétrolifère du terme) dans ce phénomène énergétique de la technique qui pour moi, est profondément de l'ordre de la culture. Cela signifierait qu'il existe un passage à négociier dans la formation des systèmes sociotechniques entre des idées peut-être essentielles mais sans énergie et des phénomènes vivants sans visage et sans cadre.

On voit très bien, à tous les niveaux de la chaîne de production et de postproduction cinématographique, qu'il y a eu opposition, tension entre les deux cultures : la culture informatique et la culture cinématographique. Il y a eu des phénomènes de rejet, même s'ils n'ont pas duré, par rapport au montage digital, aux effets spéciaux, et aujourd'hui aux nouveaux dispositifs de projection numériques. Comment se termine l'extrait d'*Abyss* ? Il y a une peur, une agression, puis une rupture. À sa naissance, la nouvelle technique est rejetée par la culture car elle présente un inconvénient : elle est déterministe, elle fonctionne pour elle-même, elle est en quelque sorte son propre message. Sauf qu'il y a une seconde phase, au cours de laquelle les expérimentateurs laissent la place à des techniciens et des artistes qui ont une culture plus hybride et la capacité de capter et de puiser dans ce qui est vraiment nouveau à l'intérieur du phénomène sociotechnique.

La question que je pose est donc la suivante : n'y a-t-il pas une maladresse à opposer le concept de « culture » à celui de « technique », sachant que l'un renverrait à l'histoire, la tradition, l'esthétique et l'art, et l'autre au monde des machines, des instruments, des moyens ? La question touche le cinéma et particulièrement en France. Car en France, il me semble qu'il y a deux mondes du cinéma qui s'opposent, s'excluent, s'ignorent l'un l'autre dès que l'on touche à la question de la technique. Le monde des professionnels, du « faire » et le monde de la réception, avec ses critiques, ses universitaires, ses institutions culturelles. Pour revenir à la question de départ : est-ce que ces deux mondes collaborent réellement à une histoire des techniques ? Je pense que non. Il y a bien entendu une archéologie du cinéma qui est assez avancée et remarquable, avec les travaux de Mannoni, et puis de Deslandes avant lui. Mais y a-t-il une tradition d'histoire des techniques et des phénomènes sociotechniques liés au cinéma ? Je ne le pense pas.

Rappelons entre parenthèses, qu'il y a une rupture dans les années soixante qui est un point d'origine de cette frontière entre culture et technique. On se souvient que la Nouvelle Vague est née, avec l'utilisation des caméras 16 mm, d'un rejet complet de ce qu'ils appelaient les « professionnels de la profession ». Je pense que l'on a affaire aujourd'hui à une réaction tout à fait identique avec le phénomène des caméras DV.

Quelles sont les conséquences de cette confrontation générationnelle ? J'ai eu l'occasion de répondre dans un article des Cahiers du cinéma à la question suivante : Est-ce que la Nouvelle Vague a tué les studios de cinéma en France ? D'abord, quand on se plonge dans l'histoire des techniques, on ne trouve pas facilement de documentation sur l'histoire des industries techniques. Alors, pour aller vite, on peut répondre que la Nouvelle Vague n'a pas directement détruit les studios en lançant la mode du tournage en extérieur. Au contraire, elle a obligé certains studios comme Épinay ou Billancourt à se diversifier dans la postproduction, ce qui leur a par la suite permis d'échapper au destin tragique de tout studio de production indépendant. D'autres en effet, comme Saint-Maurice, ont disparu, à cause d'un phénomène de spéculation immobilière qui est intervenu dans les années soixante-dix. La Nouvelle Vague est une page importante de l'histoire du cinéma d'après-guerre mais depuis son passage, il me semble qu'est restée, par rapport à la question de la technique, une fracture très importante entre le monde

de la production, de l'industrie et un monde qui s'est peu à peu structuré et renforcé avec la génération cinéphile des années cinquante et soixante ; celui de la réception. Or, le monde de la réception a un pouvoir politique et surtout symbolique aussi fort que celui des industriels. Il est autant que les sociétés d'auteurs et les réalisateurs militants, le garant d'une idéologie culturelle du cinéma, laquelle pèse assez lourd dans la balance politique au niveau international.

Ainsi, si cette histoire des techniques du cinéma n'existe pas réellement, n'est-ce pas dû, d'une part à cette dissociation sociologique très forte entre les gens du « faire » et les gens du « voir », et d'autre part à cette incapacité de voir dans le phénomène technologique autre chose qu'un simple bouleversement des forces en présence et des structures de production ? Le mépris mutuel entre les deux mondes ne peut plus être fondé à partir du moment où l'on a compris qu'une « nouvelle technologie » au moment où elle se pose en tant que telle, en tant qu'incarnant l'inconnu, la potentialité, le désordre rejoint alors la question d'une culture perdue. L'essence de la technique n'est pas la technique, disait Heidegger. En d'autres termes, la question du « cinéma numérique », de la rencontre entre art et technique, de la créature aquatique confrontée au monde des hommes, n'est pas une simple question de changement du cinéma. C'est aussi le théâtre d'un enjeu culturel qui dépasse le paradigme cinématographique et numérique à la fois, et qui a à voir, comme nous l'indique brillamment le film *Abyss*, avec l'identification et le rapport que nous entretenons à l'égard de ce qui est vraiment vivant aujourd'hui. La question n'est donc pas de savoir comment les techniques et les arts changent, mais comment nous apprenons, expérimentons, au moment où l'actualisé et le possible sont sous perfusions réciproques. Moment, qui est peut-être le signe qu'une troisième culture demande à naître.

JEAN-MICHEL FRODON. – Cela fera office de conclusion ou de proposition pour la deuxième édition de *L'Industrie du rêve*. On voit bien dans l'ensemble des thèmes traités et des pistes proposées que cela reprend tout ce qui a été dit aujourd'hui et que ça ouvre le débat. On va assez brièvement vous donner la parole, puis on la donnera à Marc Nicolas.

Public. – J'ai bien écouté ce qu'a dit Dominique Païni. On peut imaginer que ces outils numériques au lieu d'enlever l'épaisseur historique de la pellicule, au contraire fabriquent de la patine historique. On peut tout à fait programmer l'outil numérique comme fabricant de l'histoire.

JEAN-MICHEL FRODON. – Oui, je crois qu'il n'y a pas matière à polémique. C'est évident que l'on peut programmer la machine pour faire le contraire de ce à quoi elle est destinée.

MARC NICOLAS. – Je voulais simplement ajouter un mot dans cette table ronde qui porte sur la restauration. Je suis le directeur général adjoint du Centre national de la cinématographie (CNC), chargé du patrimoine et directeur du projet de la Maison du cinéma.

J'élargirai volontiers à la question générale du patrimoine du cinéma dont la restauration n'est que l'un des aspects. Frank Beau en parlant de création, a évoqué des points qui à mon avis sont très proches de la problématique de la restauration. La question du patrimoine, disons du film ancien pour faire le plus simple possible, est très directement atteinte par le numérique aujourd'hui dans des termes qui ne se limitent pas à la question de la restauration. Je crois que le numérique parachève ce que la vidéo a commencé il y a vingt ans et qui est probablement une révolution majeure dont on a trop peu parlé. La vidéo a atteint le cinéma au cœur, je ne veux pas dire qu'elle lui a fait du tort mais qu'elle l'a profondément bouleversé. Et je pense que le numérique est en train de parachever ce moment. Le numérique touche, on l'a dit à l'instant, à l'ontologie photographique du cinéma à travers les effets spéciaux, la restauration. On est à nouveau en train d'attaquer l'ontologie photographique ou de s'y substituer ou de la développer et d'y rajouter des appendices. Mais je pense que ça atteint le cinéma au cœur autrement parce que ça atteint les « clôtures » du film, les limites de l'œuvre aussi bien sur un plan interne en faisant du film une base de données fractionnables, sécables, que d'un point de vue externe en la mettant en relation avec d'autres bases de données qui sont les autres pièces numérisables. Je pense que ce serait formidable si la journée d'aujourd'hui qui porte sur le cinéma était suivie demain de colloques sur la musique, le livre et qu'on pouvait croiser tout cela parce que les problématiques sont très transversales. On connaît déjà des logiciels d'analyse d'images qui permettent

la mise en relation avec des logiciels d'analyse de textes, ce qui « ouvre » le film qui était auparavant une œuvre fermée sur elle-même manipulable et manipulée par très peu de monde dans la société. Jusqu'à il y a vingt ans, on voyait un film, on courait voir ses amis cinéphiles pour le leur raconter, on le revoyait et on le re-racontait. La vidéo a changé cette cinéphilie. Je pense que le numérique donne un tour de plus dans la sécabilité des œuvres, c'est-à-dire dans une sorte d'avènement radical du fragment et donne également un tour de plus dans sa communication avec les autres, des hypertextes. On va à la fois vers une hypertextualisation et vers une contextualisation du film qui vont le mettre en rapport avec d'autres objets culturels d'une manière radicalement neuve, ce que nous montre déjà couramment Internet. Ces deux mouvements-là produisent un événement culturellement essentiel qui a évidemment des versants noirs et des versants positifs. Les versants noirs, c'est qu'il y a une forme de disparition de l'œuvre dans son hyperfragmentation. Quant au versant positif, c'est la comparaison des œuvres qui ouvre des pistes de travail culturel sur l'histoire du cinéma et sur le rapport à cette histoire qui, pour moi, provoque un changement de paradigme dans le rapport qu'on a à l'histoire du cinéma, à la cinéphilie, à la forme ancienne des cinémathèques et des archives. Il y a un autre grand ordre de transformation sous cet angle-là, celui de la diffusion numérique. Internet évidemment et d'ores et déjà, les satellites numériques nous le disent depuis quelques années, maintenant le DVD. Ces biens rares qu'étaient les films anciens jusqu'à il y a quinze ans, sont devenus des biens très abondants, d'une abondance stupéfiante pour quiconque songe au temps qu'il fallait pour voir l'œuvre d'Alfred Hitchcock ou de Fritz Lang, il y a vingt ans. Il fallait cinq ans minimum et se déplacer sur le territoire pour voir tout Hitchcock et Lang. Aujourd'hui, il faut cinq jours, moins si on est débrouillard. Donc le numérique change la disponibilité des œuvres, en fait un bien fréquent alors que c'était un bien rare. C'est une transformation considérable. On peut aussi bien parler d'un déversement et d'un déferlement anomique, atopique avec pertes de repères, pertes de sens, que de la possibilité de tenir de nouveaux discours et de diffuser l'histoire d'une autre manière. À travers ces deux exemples, d'une part l'atteinte aux limites et d'autre part des conditions fondamentalement neuves de diffusion du corpus du cinéma, on entre dans une ère que le cinéma ne connaissait pas. Contrairement au livre, puisqu'il y a un corpus littérature, une culture du fonds, du catalogue que les bibliothèques incarnent depuis près de cinq cents ans, que les musées dans leur domaine ont incarné depuis deux cents ans, mais que les cinémathèques ont commencé à incarner depuis seulement la fin des années trente. Nous sommes face à un changement paradigmatique dont l'élément numérique en tant que forme est un des grands vecteurs. Ce qui nous attend dans les vingt ans qui viennent se situe probablement dans la diffusion culturelle du cinéma et dans le travail sur les œuvres : ceci sera d'ailleurs un des propos de la Maison du cinéma.

JEAN-MICHEL FRODON. – Merci. Il y a un monsieur là-bas.

Public. – Quand Monsieur Dominique Païni dit qu'il préfère la copie analogique au numérique parce que c'est plus beau, cela me fait penser, il y a quinze ans au passage du 33 tours au CD qui était inévitable. Un grand nombre de gens disaient qu'ils préféraient mille fois le 33 tours parce qu'il avait une sonorité différente de celle du CD qui était trop propre. Moi aussi, je préfère le 33 tours mais c'est certain, on préfère le CD parce qu'il est plus petit et même si on l'écoute dix mille fois, il garde mieux la sonorité qu'un 33 tours qui va s'abîmer avec le temps. Je pense que le numérique, c'est inévitable, ce n'est pas une histoire de support. À partir du moment où le numérique ce sont des chiffres et non de l'image, c'est l'information de l'image qu'on va garder et cela assure la pérennité de cette image. On pourra la reproduire éternellement.

DOMINIQUE PAÏNI. – Je suis d'accord avec ce que vous dites. Il y a des gens très sérieux, mélomanes, spécialistes, qui ont défendu le CD et qui se posent de vraies questions. Et d'ailleurs, je dois vous dire de la même manière que Kodak refait une 200 Asa Super 8 en ce moment. Ce qui est inattendu, puisqu'ils l'avaient totalement abandonnée et oubliée, supprimée. De la même manière que l'on envisage sérieusement à des niveaux industriels, de revenir à la gravure sur disque en ce qui concerne un certain nombre de musiques, de concerts pour une fidélité à des sons qui sont définitivement perdus par le CD.

MICHELLE AUBERT. – Nous avons tenu un congrès il n'y a pas très longtemps sur les restaurations du son et de

l'image. Je vous assure qu'il y a des rapports très importants sur la restauration des DVD et la détérioration des DVD. Donc malheureusement chaque support apporte son problème.

DOMINIQUE PAÏNI. – Cela dit, Monsieur a raison sur le fait, et c'est important, que l'information soit là.

JEAN-MICHEL FRODON. – Oui, c'est aussi la démonstration que tout n'était pas dans l'information, qu'il y a quelque chose d'autre.

DOMINIQUE PAÏNI. – CQFD.

Public. – C'est en rapport à ce que disait Dominique Païni et aux deux films qu'il a montrés. Je trouve que les deux sont intéressants et que le deuxième n'est pas forcément froid et statique. Je pense tout simplement qu'il apporte un nouveau regard sur une ancienne image, comme à la manière d'un ready-made mais je pense que c'est intéressant d'avoir les deux visions.

DOMINIQUE PAÏNI. – Je suis d'accord avec ce que vous dites. C'est vrai que les deux images sont intéressantes.

JEAN-MICHEL FRODON. – Je garde aussi en mémoire la proposition de Frank Beau sur la technique ni comme commandant ni comme obéissant seulement, mais comme espace de réflexion sur d'autres choses que d'elle-même, comme l'une des contributions à cet ensemble de réflexions. Je crois que l'on va s'arrêter maintenant. Je vais tenir la promesse que j'avais faite ce matin, c'est-à-dire que nous ne trouverions pas de conclusion aux questions que nous avons essayé de soulever et de croiser au cours de cette journée. Je pense que cette journée, elle, en a suscité beaucoup, qu'elle a accompli en tout cas ce qu'on en espérait, c'est-à-dire que ces questions se croisent, convergent et que, parlant des effets spectaculaires, de l'économie, de l'esthétique ou de la conservation, on en vient à parler assez souvent de la même chose : Qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce qu'on aime, qu'est-ce qu'on a à faire avec ça ?

Je vous remercie et je vous donne rendez-vous l'an prochain.

AUTOUR DU NUMERIQUE : LE « NUMERETHIQUE »

par Marcel Hanoun, cinéaste

Le support, la « toile » ne fait pas l'auteur, l'œuvre, sa cristallisation, ne fait pas la création cinématographique, et ce n'est pas non plus le poids de la caméra, – fût-elle un outil de plus en plus petit, – qui est à l'œuvre.

La pondération, le poids de la création, est mouvement, – il se mesure dans le temps, l'espace, l'accélération, la durée, l'acuité de l'acte créateur.

Le viseur, sa commodité, la grandeur de l'écran de visée d'une caméra numérique, ce n'est qu'une image : ce qui fait image c'est son contenu, pensé, élaboré, réfléchi, restitué.

Toute nouvelle technique n'est qu'un mode provisoire, transitoire, elle ne peut s'exemplariser. Le numérique n'est qu'un avatar nouveau de la création. D'autres techniques l'ont précédé, dont le seul fondement est celui de la même et unique pensée créatrice, pensée qui ne lui est jamais soumise.

La création a ses données constantes, sa nécessité ; elle a peu à voir avec le confort.

Quel que soit l'outil, il suit le verbe et la pensée s'inscrivant et s'accomplissant dans le geste même de l'écriture.

Vouloir rechercher, trouver, l'idée à dire, à représenter, à raconter, pour étonner seulement – seulement vouloir étonner, – alors que l'image seule, seule l'image nue, image surprise dans sa simple littéralité, est permanent, étonnement.

Toute prise de vue, qu'elle soit numérique, analogique, argentique, devrait pouvoir procéder de l'oubli de la caméra, machine qui se doit d'être aléatoire, qui se doit de déshistoriciser, de surprendre l'image, image du hors-champ, cachée, arrachée, qui, à résister – toute proche, trop proche, échappée au carcan de l'écran –, ne s'offre pas toujours à l'imédiateté de notre conscience et de notre regard.

Le Fresnoy, le 14 mai 2000

ACTES 2

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

NUMÉRIQUES ET CINÉMA
COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

26 AVRIL 2001
ESPACE CINÉ - EPINAY-SUR-SEINE

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
2^{ÈME} ÉDITION
23 AVRIL - 3 MAI 2001

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 69 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE
- 71 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 75 . DV OU 35, FAUT-IL CHOISIR ?
- 87 . L'EMPLOI DES NOUVELLES MÉTHODES DE TOURNAGE EST-IL SUSCEPTIBLE DE MODIFIER
LA DÉFINITION DE LA COMMANDE ET DU RÉCIT ?
- 97 . FILMER L'INTIME
- 107 . ENSEIGNEMENT DU CINÉMA ET NUMÉRIQUE
- 117 . ANNEXE : FILMER LA CHAIR PAR CAROLE DESBARATS

INTRODUCTION

LA MISE EN SCÈNE DE CINÉMA À L'ÉPREUVE DE LA VIDÉO DIGITALE

par Jean-Michel Frodon

L'arrivée du numérique dans la création et la diffusion des images et des sons est un bouleversement majeur. Il est logique que ce bouleversement s'accompagne d'une certaine confusion. Celle-ci concerne d'abord l'utilisation des mots, à commencer par le terme à la fois impropre et imprécis dans lequel on emballe trop commodément un ensemble de mutations de toutes natures et d'amplitudes très variées : les « nouvelles technologies ». Pour comprendre ce qui est à l'œuvre, il importe au contraire de faire attention aux mots utilisés, et de tenter de sérier les questions que ces événements connexes mais différents soulèvent. C'est pourquoi, après la première journée de colloque qui, en avril 2000, avait tenté de construire une vue panoramique sur l'ensemble du secteur pour évaluer les relations et les distinctions entre les effets produits par le recours au numérique dans les différents domaines de l'audiovisuel, il a paru souhaitable cette fois de se concentrer sur un aspect, considéré comme central : en quoi le recours au numérique change-t-il (ou pas) l'esthétique des films ? En quoi l'emploi, volontaire ou subi, d'appareils de cette nouvelle ère modifie-t-il les œuvres des cinéastes ?

Dans l'espoir d'approfondir une question plutôt que d'en survoler un grand nombre, nous avons choisi de réduire encore cette interrogation pour cibler la question d'œuvres considérées explicitement par leurs auteurs comme films de cinéma (quel que soit leur cadre de production). Nous avons donc choisi d'exclure d'emblée les produits destinés à la télévision ou à Internet tout comme l'art vidéo conçu pour le musée. Et, poursuivant cette démarche de spécification des problèmes, nous nous sommes concentrés sur l'utilisation de la caméra vidéo-digitale (DV), au détriment d'autres recours possibles au numérique, dans le domaine de la production d'images (tournages en vidéo numérique lourde, image de synthèse, effets spéciaux), dans celui du son, ainsi qu'en post-production. Dans ce cadre volontairement restreint, mais dont les échanges ont démontré qu'il aurait largement suffi pour alimenter des débats encore beaucoup plus longs, nous avons d'abord voulu susciter une comparaison entre l'emploi des deux techniques de prise de vue, de la part d'artistes, de techniciens, de responsables de la production ou de la diffusion et de critiques susceptibles de confronter deux expériences caractérisées par leur différence de moyens au service, ou pas, des mêmes buts.

Le fait que les cinéastes qui nous ont fait l'amitié de participer à nos débats appartiennent à plusieurs générations (par leur âge, mais aussi par leurs trajectoires personnelles et les rapports différents à la pratique cinématographi-

que qu'elles entraînent, et par leurs rapports à la technique) s'est avéré une source de confrontation encore plus féconde. De même l'appartenance des participants à différents stades de la filière de production et de diffusion des œuvres a permis de mettre en évidence comment l'arrivée du DVD remet en question, ou radicalise les interrogations, sur les relations au sein de la « collectivité cinématographique » au sens large — non seulement l'équipe de tournage mais l'ensemble des acteurs de la filière, depuis l'élaboration du projet jusqu'à la réception critique des films terminés.

Nous avons ensuite souhaité poursuivre cette réflexion en la reformulant plus spécialement en terme de récit (l'utilisation de la DV, par ses caractéristiques propres, modifie-t-elle la manière de raconter ?) et en prenant en compte combien, paradoxalement, ce moyen souple et économique a été fréquemment utilisé par des cinéastes dans le cadre de commandes — la question du récit et celle de la commande se recourent, dans la mesure où l'emploi de nouvelles méthodes de tournage est susceptible de modifier la définition de la commande, soit que sa légèreté ouvre vers plus de liberté, soit au contraire qu'elle incite le commanditaire à encadrer davantage le projet pour éviter des dérives rendues plus aisées par cette même légèreté.

Plusieurs films récents parmi les plus intéressants réalisés en DV ont enfin incité à choisir un cas particulier de films, pour lesquels l'emploi de la caméra vidéo digitale a semblé ouvrir des perspectives nouvelles de mise en scène : il s'agit, au sens large, de la représentation de l'intimité. Ce questionnement porte sur le défi, toujours renouvelé, de la possibilité et des conditions pour montrer l'amour physique. Mais il concerne également les domaines du journal intime, de la captation des émotions personnelles aussi bien que des sensations corporelles. Carole Desbarats évoque dans son texte « Filmer la chair » combien le recours à de nouvelles techniques de filmage a pu en modifier les conditions d'évocation à l'écran.

C'est à peu près à ce moment là de la conception de ce programme que nous avons été rattrapés par l'actualité — c'est-à-dire par un autre aspect de la même actualité. Conçu par Alain Bergala au sein du ministère de l'Éducation nationale, le « volet cinéma » du plan en faveur de l'éducation artistique fait une si large place au numérique, son annonce dans les Cahiers du cinéma puis par Jack Lang et Catherine Tasca a suscité un tel écho, tant d'espoirs, d'inquiétude et de polémiques, qu'il a paru indispensable d'intégrer cette question à nos débats. D'autant que, si le recours au numérique et en particulier au DVD pose de nombreux problèmes de tous ordres (de formation des maîtres, de contenu, de logistique, de relation avec les exploitants, etc.) il pose aussi, et ce sera essentiellement sous cet angle qu'on le formulera ici, la question du rapport aux œuvres. C'est-à-dire encore, en définitive, celle du rapport entre la mise en scène — cette fois effectuée dans les conditions traditionnelles — et sa reproduction, son questionnement et sa transmission pédagogique par le biais des nouvelles techniques.

La manière dont celles-ci affectent, ou non, la nature même de l'œuvre cinématographique dans son rapport aux choses, aux formes et au temps renvoie aux interrogations centrales de cette journée, tandis que l'hypothèse de possibilités nouvelles de compréhension — compréhension des films, compréhension du monde — ouvertes par le numérique travaille, aussi, l'avenir de la mise en scène cinématographique. De concert avec l'ensemble des débats suscités par l'utilisation de la caméra DV, cette réflexion a pour ambition d'aider à reformuler, avec exigence et engagement ce qu'il convient désormais d'appeler le cinéma.

BIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

Jean-Michel Frodon

Critique et journaliste de cinéma au quotidien Le Monde. Auteur notamment de L'Âge moderne du cinéma français chez Flammarion et de La Projection nationale chez Odile Jacob.

Mathieu Amalric

Mathieu Amalric fait ses débuts dans le cinéma en 1984, dans un film du réalisateur italien Otar Iosselliani, Favoriti della luna (Les Favoris de la lune). En 1992, Arnaud Desplechin lui confie un rôle dans La Sentinelle. Dès lors, il entre dans la « famille » du réalisateur et en 1996, il tient le rôle principal dans Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle), film qui lui vaut le César français du Meilleur espoir masculin. Il tourne également dans Fin août, début septembre (1998) d'Olivier Assayas et Alice et Martin (1998) d'André Téchiné, aux côtés de Juliette Binoche. En 1997, après deux courts-métrages (Sans rires et Les Yeux au plafond), il réalise son premier long métrage, Mange ta soupe. Son deuxième long métrage, Le Stade de Wimbledon avec Jeanne Balibar et Adriana Cesti est sorti en 2002.

Pascal Arnold

Après avoir été responsable du comité de lecture chez Ciby 2000, il crée « Arcandes », une société de conseil en scénario.

Il a suivi le développement et le tournage d'une dizaine de films, notamment Pigalle et Bye, Bye de Karim Dridi, Artemisia de Agnès Merlet, J'aimerais pas crever un dimanche de Didier Le Pêcheur et Qui plume la lune ? de Christine Carrière.

Il intervient ponctuellement à La Femis et donne également des consultations sur une quinzaine d'autres films produits par Lazennec, UGC, Les films Alain Sarde, ADR Productions, Les films de la Suane, Vertigo, etc.

En 1998, il crée avec Emmanuelle Mougna la société de production « Toloda » et avec Jean-Marc Barr la société de production « Bar-Nothing ».

En 1999, il crée, avec Élodie Bouchez et Jean-Marc Barr, « B.D. Productions » aux U.S.A.

Jean-Marc Barr

Révélé par Le Grand Bleu de Luc Besson (1986), dans lequel il incarnait Jacques Mayol, Jean-Marc Barr mène depuis une carrière hors des sentiers battus. Acteur franco-américain, on a pu le voir dans Le Brasier d'Éric Barbier (1989), La Peste de Luis Puenzo (1991) ou Le Fils préféré de Nicole Garcia (1994). Il collabore régulièrement avec Lars Von

Trier qui après lui avoir offert le rôle principal dans *Europa* (1990), le dirige à nouveau dans *Breaking the waves* (1995) puis dans *Dancer in the dark* (1999). Avec *Lovers*, il inaugure sa carrière de réalisateur. Il poursuit avec *Too much flesh* qu'il co-réalise avec Pascal Arnold aux États-Unis. Il y interprète le rôle principal aux côtés d'Élodie Bouchez et de Rosanna Arquette. En 2001, il réalise et joue dans *Being Light*, dernier volet de cette trilogie.

Caroline Benjo

Diplômée de l'École Normale Supérieure, elle est enseignante en cinéma à l'Université de Provence (Aix-Marseille) de 1987 à 1991. En 1987, elle est co-fondatrice et membre du comité de rédaction de *Vertigo*, revue d'histoire et d'esthétique publiée par les éditions Jean-Michel Place. Puis de 1991 à 1995, elle est lectrice de scénarios pour l'Ontario Film Development corporation « (organisme canadien de financement pour le cinéma) et consultante en écriture scénaristique pour les compagnies de production canadiennes « Cinémaginaire » et « Crucial Pictures ». À partir de 1995, elle se lance dans la production avec la série « 2000 vu par », collection internationale de dix films et dix réalisateurs dans dix pays différents. Elle a produit *Ressources Humaines* pour l'Unité Fiction de la Sept-Arte. Elle est productrice des films suivants : *L'Emploi du temps* de Laurent Cantet, *Aménagement d'un territoire* de Robin Campillot, *Fuis Bambi Fuis* de Gilles Marchand, *La Chapelle des cannibales* d'Hélène Guétary.

Alain Bergala

Alain Bergala a été rédacteur et éditeur aux Cahiers du cinéma. Réalisateur de longs métrages de fiction et de films documentaires (*Faux fuyants*, 1983 et *Où que tu sois*, 1986), il écrit sur le cinéma (dernier ouvrage paru : *Nul mieux que Godard*) qu'il enseigne également à l'Université de Paris III. Il est actuellement conseiller cinéma auprès du ministre de l'Éducation nationale.

Alain Cavalier

Diplômé de l'IDHEC, puis assistant de Louis Malle et d'Édouard Molinaro, il réalise un court-métrage, *Un Américain* (1958), et doit attendre 1962 pour voir aboutir un projet personnel de long métrage : *Le Combat dans l'île*, suivi de *L'Insoumis* (1964), de *Mise à sac* (1967) et *La Chamade* (1968). Après un long silence, il réapparaît dans des productions modestes où s'exprime l'originalité de sa personnalité (*Le Plein de super*, 1975 et *Ce répondeur ne prend pas de messages*, 1978). En 1977, *Martin et Léa* reçoit un accueil favorable du public. *Un étrange voyage* (1980) lui vaut le prix Louis Delluc. Il obtient six césars avec *Thérèse* en 1986. En 1993, il réalise *Libera me*. Son dernier film, *Vies*, est tourné en vidéo numérique.

Caroline Champetier

Caroline Champetier accompagne depuis plus de quinze ans le cinéma français dans ce qu'il a de plus novateur. Directeur de la photographie de Jean-Luc Godard (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, *Soigne ta droite*, *Hélas pour moi*), de Jacques Doillon (*L'Amoureuse*, *La Fille de quinze ans*, *Carrément à l'Ouest*), de Benoît Jacquot (*La Désenchantée*, *La Fille seule*), de Jacques Rivette (*La Bande des quatre*). Elle a aussi travaillé avec plusieurs personnalités fortes du jeune cinéma français : Arnaud Desplechin (*La Sentinelle*), Laetitia Masson (*En avoir (ou pas)*), Xavier Beauvois (*N'oublie pas que tu vas mourir*, *Selon Mathieu*).

Pierre Chevalier

Collaborateur aux éditions Gallimard, rédacteur à *L'Atlas Historique Français*, chef de division au Centre National des Lettres de 1977 à 1981, Pierre Chevalier devient chef de cabinet du Président du Centre Georges Pompidou et y reste jusqu'en 1983. Après huit ans passés au Service des aides sélectives au Centre National de la Cinématographie, il est depuis 1991 responsable de l'unité des programmes fiction de la Sept-Arte.

Raymond Depardon

Photographe de formation, Raymond Depardon collabore de 1958 à 1966 à l'agence Dalmas avant de cofonder l'année suivante l'agence Gamma. Il ne vient au long métrage qu'en 1974, année où il réalise *50,81%*, un documentaire

sur la campagne présidentielle de Valéry Giscard d'Estaing. Cinq ans plus tard, Paris numéro zéro est récompensé par le prix Georges Sadoul. Après *Isola San Clemente* (1980), son travail de documentariste est reconnu de la critique et du public, lorsque *Reporters* reçoit le César du meilleur documentaire en 1982. Il est présent à Cannes l'année suivante dans la section « Un certain regard » avec *Faits divers*. On lui doit encore les *Années-déclics* (1984), *Une femme en Afrique = Empty quarter* (1985), *Urgence* (1988), un long métrage de fiction, *La Captive du désert* (1990) et *Délits Flagrants* (1994). *Profilis paysans : L'approche* (2001) est son dernier film.

Thierry Frémaux

Après des études d'Histoire contemporaine à l'Université Lyon 2 et un mémoire de maîtrise sur la naissance de la revue *Positif* et la vie cinéphilique des années 50 « *Positif, les années lyonnaises* » (1984), Thierry Frémaux entre à l'Institut Lumière comme bénévole puis devient programmateur en 1990, directeur artistique en 1993 et directeur général en 1999. Il fait rentrer le cinéma contemporain à l'Institut Lumière : Wim Wenders, Claude Sautet, Claude Chabrol, Lars Von Trier. Il est responsable de l'organisation de la célébration du Centenaire du Cinéma à Lyon en 1995. Il dirige avec Bertrand Tavernier la Collection Cinéma créée en 1992 aux éditions Actes Sud qui compte déjà 25 titres. Depuis 2001, il est délégué artistique du Festival de Cannes.

Romain Goupil

Romain Goupil est le cinéaste des illusions perdues de mai 68. Avec son premier film, *Mourir à trente ans* (1982), il entame un triptyque autobiographique. Romain Goupil a réalisé deux films courts pour la télévision, *L'Exclu* (1963) et *Ibizarre* (1969). *La Java des ombres* (1983) est un thriller politique de gauche dont l'échec a retardé les autres projets de l'auteur jusqu'à *Maman* (1989) avec *Anémone*. En 1993, il réalise *Lettre pour L.*, deuxième volet de son triptyque. *À mort la mort* (1999) est le dernier volet de ce triptyque.

Thierry Jousse

Thierry Jousse est né le 24 juin 1961. Après avoir été rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1991 à 1996, il réalise deux moyens-métrages, *Le Jour de Noël* (1988) et *Nom de code : Sacha* (2001). Pendant ce temps, il continue à être membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et collabore au « *Masque et la plume* » sur France Inter. Il collabore aussi à France Musique et France Culture, et de temps à autre, à la chaîne TV Ciné Classics. Il fut aussi chroniqueur au « *Cercle de Minuit* » (France 2) de 1992 à 1994, un des auteurs du *Dictionnaire du Rock* (Sous la direction de Michka Assayas, 2000, Robert Laffont) et a publié deux livres, *John Cassavetes* (1989, Éditions Cahiers du cinéma) et *Le Retour du cinéma* (en collaboration avec Antoine de Baecque, 1996, Hachette).

Sylvie Lindeperg

Sylvie Lindeperg est historienne, maître de conférence à l'université de Paris III (Sorbonne Nouvelle) et Senior Fellow à l'université de Southampton. Elle a publié deux ouvrages aux éditions du CNRS : *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français* et *Clio de 5 à 7. Les Actualités filmées de la Libération : archives du futur*.

Philippe Martin

Philippe Martin dirige la société de production « *Les Films Pelleas* ». Cette société produit depuis 1990 de nombreux films documentaires et de fiction. Philippe Martin a produit notamment les films de Pierre Salvadori (*Cible émouvante*, 1993 ; *Les Apprentis*, 1995 ; *Comme elle respire*, 1998 ; *Les Marchands de sable*, 2000) ainsi que *Les Yeux fermés* d'Olivier Py (2000) ; *La Répétition* de Catherine Corsini (2001) ou encore *Fantômes* de Jean-Paul Civeyrac (2002). Aujourd'hui, Les Films Pelleas préparent *Un homme, un vrai* de Jean-Marie et Arnaud Larrieu.

Olivier Py

Auteur, metteur en scène et comédien, il a fondé sa compagnie, *L'Inconvénient des Boutures*, en 1988. Il a mis en scène la plupart de ses pièces, une vingtaine environ. Au Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre qu'il

dirige depuis juillet 1998, il a créé Requiem pour Srebrenica, L'Eau de la Vie d'après Grimm et, en juin 2000, L'Apocalypse joyeuse, reprise au Festival d'Avignon.

Comédien, Olivier Py a joué au théâtre et au cinéma dans Nos vies heureuses de Jacques Maillot, Peut-être de Cédric Klapisch, La Divine poursuite de Michel Deville, Chacun cherche son chat de Cédric Klapisch, Au petit Marguery de Laurent Bénégui, Funny Bones de Peter Chelsom, Dis-moi oui, dis-moi non de Noémie Lvovsky. Il a réalisé son premier long métrage Les Yeux fermés pour Arte en 1999 dans la collection « Petites caméras ».

Agnès Varda

Agnès Varda réalise son premier long métrage, La Pointe courte en 1955. De 1962 à 1977, elle réalise cinq autres longs métrages de fiction dont Cléo de 5 à 7 (1962), Le Bonheur (1965) et Lions Love (1970). Le talent d'Agnès Varda s'exprime également dans ses courts métrages de 1957-1958 (Ô saisons, Ô châteaux ; Opéra-Mouffe ; Du côté de la côte), dans ses essais sur une rue parisienne (Daguerréotypes, 1975), ou dans ses films billets (Une minute pour une image) qu'elle produit en 1983 pour la télévision française. Elle obtient en 1985 le Lion d'or au festival de Venise pour Sans toit ni loi. Jacquot de Nantes (1991) est un hommage à la mémoire de Jacques Demy qui partagea sa vie. Son dernier film Les Glaneurs et la glaneuse (2000) est tourné en DV.

Alain Renaud

Alain Renaud est philosophe. Il a été l'élève de Gilles Deleuze, Henri Maldiney et François Dagognet.

Très tôt engagé dans un questionnement philosophique sur la spécificité du phénomène artistique né de la modernité industrielle et urbaine et plus particulièrement sur la question du cinéma de création dans l'histoire audiovisuelle contemporaine, il a conçu et animé dans les années 80 Les Rencontres Cinématographiques internationales de Saint-Étienne, associant les meilleurs auteurs du cinéma (Truffaut, Loach, Scola, Jancso, Zanussi). Dans ce même esprit, il engage en 1985 un travail de recherche de longue haleine sur l'image numérique et les nouveaux rapports qui s'établissent désormais entre la Forme et l'Information. À cette fin, il crée à Saint-Étienne les Rencontres internationales et interdisciplinaires de l'Imaginaire Numérique. Ce qui lui vaudra en 1992, l'attribution par le ministère de l'Éducation Nationale d'une mission d'interface et de prospective auprès de la direction de France Télécom. Actuellement, il poursuit son travail de questionnement philosophique informé et critique sur les nouveaux enjeux anthropologique, épistémologique et esthétique que condense l'expansion mondiale de l'ordre néo-industriel de l'Information.

Brigitte Roüan

Brigitte Roüan est actrice, réalisatrice et scénariste. Elle commence au théâtre en 1971 dans Thérèse est triste de Coluche. Elle joue dans de nombreuses pièces dont Hamlet de Shakespeare mis en scène par Beno Besson (1977), Le Pain dur de Claudel mis en scène par Gildas Bourdet (1984), Six personnages en quête d'auteur mis en scène par Jean-Pierre Vincent (1986). Au cinéma, elle a joué, entre autres, dans La Petite allumeuse de Danièle Dubroux (1987), Double Messieurs de Jean-François Stevénil (1986), L'Honneur de la tribu de Mammoud Zemmouri (1993), Les Caprices d'un fleuve de Bernard Giraudeau (1996) et Vénus Beauté, institut de Tonie Marshall (1999). Elle a écrit et réalisé trois longs métrages : Outremer (1990), Post coïtum, animal triste (1996) et Sa mère, la pute (2000) dans la collection « Petite caméra » d'Arte. Elle a enfin co-écrit L'Année Juliette (1995), film réalisé par Philippe Le Guay.

Geneviève Troussier

Geneviève Troussier est directrice du cinéma « Le Café des Images » à Hérouville Saint-Clair, lieu fédérateur dans le Calvados pour École et Cinéma et en Basse-Normandie pour Lycéens au Cinéma. Elle est également présidente de l'ACOR : Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche, et Présidente du Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR).

NUMERIQUES ET CINEMA : DV OU 35, FAUT-IL CHOISIR ?

JEAN-MICHEL FRODON — Il y a un an, une première journée sur les nouvelles technologies et le cinéma avait essayé de survoler l'ensemble des questions, des problèmes, des espoirs et des inquiétudes concernant le numérique au cinéma. Pour éviter de nous disperser, face aux évolutions, nous avons cette fois souhaité nous concentrer essentiellement sur une question, qui sera le sujet des trois premières tables rondes d'aujourd'hui : comment l'utilisation des outils numériques et spécifiquement de la caméra DV, la petite caméra vidéo numérique, modifie-t-elle ou pas, en bien ou en mal, si ces mots ont un sens, la mise en scène de cinéma ? La quatrième table ronde est consacrée à un sujet légèrement différent : l'enseignement du cinéma avec le numérique et notamment les problèmes qu'il pose dans le rapport à l'œuvre.

La première table ronde va essayer de cadrer la question de la mise en scène. Elle est volontairement formulée de manière simple ou simpliste : DV ou 35 mm, faut-il choisir ?

Il était logique que soient majoritairement présents à cette table des cinéastes, et je les remercie vraiment d'être là. Il s'agit de : Agnès Varda, cinéaste, combien reconnue, Agnès Varda a réalisé son film le plus récent à ce jour Les Glaneurs et la glaneuse en utilisant la caméra DV. Elle a montré auparavant, entre autres choses, sa maîtrise d'autres outils techniques : au moment de la prise de vue et de l'enregistrement du son ; dans des rapports à la fois de fiction et de documentaire, et au moment du montage, Raymond Depardon. Je te remercie d'autant plus d'être là que tu viens nous sauver en remplaçant notre ami Jean-Pierre Beauviala qui est coincé à l'étranger. Concepteur des caméras Aaton, Beauviala est quelqu'un qui fabrique du matériel en pensant le cinéma et en essayant de traduire des idées en outils techniques. Il est donc très proche de nos sujets et de nos enjeux. J'espère que, s'il y a une troisième journée dans un an, Beauviala sera là. Raymond Depardon, pas de présentation longue, est cinéaste, photographe. Il a une pratique de cinéma qui est exactement dans les domaines où le passage à la DV se pose de manière la plus naturelle. Mais, pour l'instant, il ne franchit pas ce pas et même, s'y refuse. Alain Cavalier, Grand cinéaste à la carrière longue et riche, Alain Cavalier a accompli, de façon délibérée, un changement. Il a changé d'outil pour passer à la vidéo, puis à la vidéo numérique quand elle a été accessible, notamment pour son film le plus récent à ce jour, Vies. Ce changement ne correspond pas seulement à une mutation technologique et financière, mais aussi artistique. Romain Goupil, Cinéaste qui a déjà eu l'occasion de mélanger des techniques différentes, travaille actuellement sur un projet qui inclurait l'usage des caméras DV. Thierry Jousse, Thierry Jousse écrit et pense le cinéma depuis une vingtaine d'années. Critique et cinéaste, il est en train de devenir un praticien du cinéma en réalisant deux courts-métrages et en préparant un long-métrage. Caroline Champetier, directeur de la photographie qui

travaille sur les images, avec les images, pour les images, en compagnie des plus grands cinéastes actuels. Thierry Frémaux, il est le seul qui ne touche pas à la fabrication des films proprement dits. Il nous fait l'amitié d'être là, alors qu'il est un tout petit peu occupé en ce moment, vu qu'il est le directeur artistique du festival de Cannes qui commence dans une dizaine de jours. Il est là pour cette raison et pour son autre activité qui est d'être directeur de l'Institut Lumière à Lyon. Il va nous dire comment, lui qui est responsable d'un des plus grands festivals du monde et directeur d'une des plus grandes cinémathèques de France et d'Europe, considère des œuvres réalisées en numérique, quels statuts elles occupent, quelles places elles peuvent se faire dans l'avenir par rapport aux moyens classiques du cinéma tels qu'on les connaît.

PROJECTION D'UN EXTRAIT DU FILM *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* D'AGNÈS VARDA

JEAN-MICHEL FRODON — Très naturellement, je vais demander à Agnès Varda si elle peut nous dire comment, ayant ce projet des Glaneurs, elle a été amenée à utiliser les outils numériques, ce qu'ils ont modifié, quels effets ils ont eus, si l'outil précède le projet. Bref, comment cela s'est-il passé ?

AGNÈS VARDA — Je devais approcher et rencontrer des personnages souvent en situation extrêmement précaire. Je les ai approchés, parfois sans caméra, parfois avec cette petite caméra. Puis, quand je leur ai expliqué mon projet et qu'ils étaient d'accord d'y participer, je suis revenue avec un opérateur, un ingénieur du son et une caméra digitale classique professionnelle (celles que l'on voit dans les actualités, qui sont aussi grosses si ce n'est plus, qu'une caméra super 16). Mais il fallait pouvoir monter dans le même film les images de ma petite caméra DV et les images que j'appellerais « professionnelles ». Les exemples que vous avez vus sont ceux où je filme de très près. C'est ce que permet une petite caméra. C'est presque un gag de me voir filmer en train de ramasser les pommes de terre en forme de cœur ! Comme pour dire : « J'ai ma petite caméra ! » Il y a aussi les images faites dans la maison, les gros plans assez rigolos de patates en forme de cœur qui ont l'air de fesses. Tous ceux qui se servent d'une mini DV savent qu'elle est excellente pour les très gros plans. On peut s'approcher à cinq ou dix centimètres. Je peux filmer avec une main mon autre main. Il y a une intimité, une proximité de cette petite caméra, qui fait que l'on a la possibilité de regarder très près et de regarder tout seul. Par ailleurs, effectivement, les images que j'ai faites avec un opérateur et un ingénieur du son, étaient aussi justifiées. Les gens que l'on a suivis dans les rues d'Aix-en-Provence étaient filmés par un opérateur, comme le gars qui a de grandes bottes. Un opérateur marchait en même temps que lui, un preneur de son le précédait. J'ajoutais un peu de plans avec ma petite caméra. Dans chaque cas, il faut penser au type d'outil. Il n'y a pas de technique en soi. Une technique est toujours liée à un sujet, à un projet. C'est un rapport aux personnes. Par exemple, il y a dans le film un type qui mangeait par terre dans un marché. Il m'a fallu deux mois pour l'approcher. Il fallait que j'y aille toute seule. D'abord sans caméra. Puis avec la mini, et seule. J'ai fait des films en 16 mm, en 35 mm. Dieu sait que nous aimons les chefs opérateurs, comme Caroline Champetier, qui est quasiment géniale ! N'empêche qu'il y a quelque chose de savoureux à tourner seule et tout de suite, pour quelqu'un qui en a envie. Il y a deux cas : le premier c'est le coté « reportage ». Par exemple, j'arrive juste quand il se passe quelque chose : un type détruit des télévisions. Là c'est le coté « clic » du Leica des photographes. Il faut être juste là au bon moment. Le deuxième, c'est le cas « carnet de notes » : quelque chose qui se passe dans la solitude, des idées et des envies d'images qui sont liées à des impressions personnelles. Pour cette petite pensée, je n'irais pas jusqu'à demander à un opérateur « tu veux bien filmer ma main car j'ai des rides ». En fait, je n'ai pas envie qu'il regarde mes mains, j'ai envie de les regarder moi-même. Il y a un rapport personnel, immédiat à des impressions et des pensées. Je crois que cette mini DV est un outil extraordinaire. Ce n'est pas le digital qui est extraordinaire, car le digital c'est comme n'importe quel outil manié par des personnes qui savent les manier. La mini DV permet de filmer très facilement (si l'on n'est pas très calé comme moi, on met tout en automatique). Par ailleurs, il y a un petit écran. Quand on filme les autres : au lieu d'être caché, planqué, derrière une machine, on se sert du petit écran de la DV sans planquer l'œil dans le viseur. (Agnès à la caméra à la main et démontre ce qu'elle dit) Je peux vous regarder dans les yeux, vous filmer, et j'ai l'impression que le contact, la demande, le dialogue se

passent d'une façon extrêmement différente. Que se soit à la main ou sur un pied, la personne continue de savoir que je la regarde, que je l'écoute. Dans la mini DV, c'est ce petit écran qui est le plus extraordinaire. On est déjà dans une situation de cinéma — ce que je trouve déjà très amusant — et pas dans une situation de caméra. On a en plus une continuité de contact. Je peux même me filmer, en voyant ce que je filme. Il y a un effet « rapport aux autres », « effet miroir » et un « effet cinéma immédiat », en voyant les images, en les filmant. Cela n'a aucun rapport avec le cadre aussi précis soit-il.

ALAIN CAVALIER — J'utilise un outil légèrement plus grand. En ce moment, je fais un film normal, avec des comédiens et avec un récit.

AGNÈS VARDA — Pourquoi dis-tu que c'est normal avec des comédiens et un récit ? Pourquoi filmer la vie ne serait pas normal ?

ALAIN CAVALIER — Je prends mon train à la gare St-Lazare avec ma caméra, dans mon sac. Je tourne seul un film que j'aurais tourné, il y a 15 ans ou 20 ans, avec au minimum dix personnes, avec des rushes à attendre, avec le laboratoire, avec le distributeur sur le dos, les comédiens qui cherchent un film peut-être un peu différent de celui que je cherche, avec un ensemble collectif magnifique. Moi, j'ai toujours rêvé de me retrouver seul devant les personnes que je filme. Comme disait très bien Agnès à propos du rapport personnel, que ce soit une personne que vous rencontrez dans la rue, ou que ce soit quelqu'un avec qui vous préparez une petite scène de fiction, il n'y a pas grande différence. La seule chose, c'est que vous êtes là, seul. Vous allez rentrer chez vous, à la fin de la semaine et vous allez monter votre travail, sur une toute petite machine, très simple. Si le numérique allait jusqu'au bout, j'aurais pu, par des petites affiches dans Épinay, dire que j'allais vous montrer mon film avec un petit appareil. J'aurais clos le cycle du « filmeur » qui n'est plus victime ou épaulé d'une façon affectueuse, mais maladroitement souvent, par tout le système qui fait le cinéma aujourd'hui, c'est-à-dire les scénaristes, les acteurs, les équipes, les distributeurs, les producteurs, les directeurs de salles. Vous êtes seul devant votre film. Rejoindre un tout petit peu ce qui a formé ma génération, encore plus que le cinéma, c'est-à-dire l'écrit et le peint, un geste qui ne dépend que de vous. J'ai beaucoup réfléchi sur l'acte de filmer. Petit à petit, j'ai retrouvé des sensations d'enfance ou d'enfance du cinéma. Les pionniers du cinéma commençaient avec une caméra et avec cette caméra, ils projetaient le film. C'est mon rêve : avoir une caméra qui assure aussi la projection. Dans ma propre enfance, j'ai commencé avec une petite caméra, j'ai tourné ce que je voulais, pas ce qui était à tourner. Je ne dis pas que cela exclut les problèmes de spectateurs, ou de construction — je reste un homme de spectacle —. Les vieux problèmes de réussite d'un film, dans sa fabrication et dans sa morale profonde, restent entiers. Mais, à mon âge, j'ai comme récupéré un outil que d'autres manœuvraient à ma place et j'en suis content.

CAROLINE CHAMPETIER — Non, pas à votre place !

ALAIN CAVALIER — Vous connaissez les pressions, la vitesse des tournages. On est obligé de partager mille choses quand on est cinéaste. On peut aussi imaginer que tout d'un coup, on soit libre, libéré.

CAROLINE CHAMPETIER — C'est là où ce que j'entends est douloureux. Vos films sont l'exemple même de cette réussite et je dirais merci à vous et à Agnès. En même temps, il y a une interrogation, pour moi qui suis de l'autre côté, pour moi qui ai besoin de vous, qui ai besoin des cinéastes, qui ne suis qu'une interprète. À vous entendre parler, je me dis : mais cet élan collectif qu'est le cinéma, ce tournage qui est un rituel, cette espèce de cirque incroyable, lourd, pesant dont je sais exactement ce qui parfois vous fait souffrir, j'aime assez les cinéastes pour.

ALAIN CAVALIER — La souffrance est une sorte de désordre magnifique où il faut une énergie. Quand on est jeune, on pratique magnifiquement le cinéma parce qu'on est en bande, mais il y a un moment où l'on craint l'épuisement total.

CAROLINE CHAMPETIER — C'est de cela dont je parle. Je ne crois pas à votre épuisement Alain, ni au vôtre, ni à celui d'Agnès. Les deux chemins doivent aller parallèlement. Vous devez continuer de faire des films en numérique et des films en 35 mm, car je crois au rituel du cinéma. Le cinéma, c'est une question de mise en scène. Quand Agnès dit « j'étais là avec ma petite caméra », en fait, elle se donne des ordres à elle-même, elle se met en scène. Vous aussi dans votre train. Avec cet outil de filmage, on confond l'acte de mise en scène qui est une chose antérieure à l'outil, et l'outil. Je vous fais assez confiance comme cinéaste pour me dire que vous aurez besoin un jour de faire à nouveau l'acte de mise en scène, dans le rituel du cinéma.

ALAIN CAVALIER — Mais moi, c'est mon chemin. Je vous raconte mon chemin. Je ne peux pas raconter autre chose que ce que je fabrique. Mais je ne juge pas ce que j'ai fait. Je suis peut-être arrivé à cette situation-là parce que j'avais fait autrement avant.

JEAN-MICHEL FRODON — Les interventions d'Agnès Varda et d'Alain Cavalier étaient à la première personne, avec l'importance du « je ». La réaction de Caroline Champetier donne l'autre versant de ce débat sur le cinéma, le versant collectif et c'est à l'intérieur de ce cadre qu'ils ont dessiné ensemble, Agnès, Alain et Caroline, que nous allons passer toute la journée. Néanmoins, je voudrais donner la parole à Raymond Depardon dont la pratique est en tout cas superficiellement très proche de ce que viennent de décrire Agnès Varda et Alain Cavalier. Agnès a fait allusion au projet au long cours de Raymond, Profils paysans. Toi, Raymond, tu utilises la caméra pellicule, alors ?

RAYMOND DEPARDON — Connaissant depuis longtemps Agnès et Alain pour leur travail, je comprends très bien ce que peut leur faire cette arrivée de la DV. Chacun fait ce qu'il veut avec l'appareil qu'il veut. Je ne veux pas entrer dans ce qui pourrait devenir « la bataille argentique—numérique ». Si on regarde l'histoire du cinéma, quand Jean Rouch parle des « filmmakers » cela veut dire qu'il y a, avant l'arrivée de la DV, des gens qui se servaient d'une caméra pour raconter une histoire. On peut avoir l'idée qu'ils étaient peu nombreux — les Dziga Vertov — et ils faisaient ce qu'ils voulaient. Ils étaient tout seuls. Récemment, j'ai rencontré un certain nombre de cinéastes, français et étrangers, qui sont des « diaristes », des gens qui font des journaux filmés. Ils ont monté un labo qui s'appelle Labo minable dans la ville d'Asnières. Ils tournent en argentique et ils y tiennent. Ils ont des « Bollex » et ils partent au loin. Il y en a un qui s'appelle Nicolas Rey. Il vient de faire un très beau film en Russie d'1h30. Ce sont des films qui ne sont pas toujours accessibles. J'étais surpris que toute une catégorie de jeunes cinéastes restent comme ça, avec la pellicule. Dans le faux combat entre argentique et numérique, le combat était un peu déséquilibré, car les caméras argentiques jusqu'à présent étaient quand même très grosses. En ce moment, une nouvelle caméra sort par jour des usines Aton à Grenoble et beaucoup partent vers les États-Unis. Il s'agit de la caméra l'A-Minima, pour reprendre la démonstration d'Agnès, qui va avoir ce petit écran. Aussi on peut la tenir comme ça (comme la DV). On va avoir ainsi les deux viseurs. Il y a une différence : il faut passer par un laboratoire. On ne peut pas avoir son matériel tout de suite. Il y a des coûts de revient différents : en super 16 mm, ça coûte peut être plus cher au tournage, mais en DV, cela coûte peut être plus cher après. Par ma formation et ma famille, je suis dans l'argentique depuis toujours. J'y tiens. J'ai comme ça des côtés maniaques. J'aime le grain. Mon dernier film Profils paysans, je l'ai tourné en super 16, dans une pellicule rapide, genre 800 asa. Je l'ai monté comme tout le monde, en Avid, et je viens de voir, réellement, le film en positif c'est-à-dire film. Avant, je ne l'avais vu qu'en vidéo. En film, il est beaucoup plus dur, plus triste, moins lisse. En vidéo, les fermes, la toile cirée... c'est moins pauvre. C'est le même film, ce sont les mêmes images, et pourtant ce n'est pas pareil. Même le monteur, Roger Ikhlef était déçu. Il disait : « C'est tiré trop noir, c'est tiré trop clair ». Ce sont les défauts de l'image. Je comprends aussi très bien l'idée de tourner tout seul, et ça vaut tout l'or du monde. Mais moi, j'ai encore besoin de travailler avec une équipe : un monteur, un ingénieur du son.

AGNÈS VARDA — Pour le moment, par rapport au débat numérique-argentique, on triche complétement ! Là, vous avez vu une Beta numérique, mais j'ai fait pratiquer le kinescopage de mon film. Je suis arrivée à un négatif 35 mm, et ce sont des copies 35 mm qui ont été projetées dans les salles avec cet effet cinéma.

JEAN-MICHEL FRODON — Quand Agnès Varda dit qu'elle triche, en fait tout le monde triche ! Il y a un métissage entre une pureté argentique dont on ne sait pas très bien ce que c'est, et a fortiori une pureté vidéo, qui elle, n'aurait aucun sens en tant que telle. La question est de savoir, comment ces différents outils se mêlent, et influencent le cinéma.

CAROLINE CHAMPETIER — Non, la pureté argentique relève de phénomènes physiques. Ce sont des rayons lumineux qui traversent un objectif et vont s'écraser sur une pellicule. Le numérique c'est du codage. C'est vrai qu'il y a de la pureté dans l'argentique !

JEAN-MICHEL FRODON — Oui, mais aujourd'hui, dans le processus réel de fabrication des films, tous les films ont affaire, à un moment ou à un autre, au numérique et à l'électronique.

CAROLINE CHAMPETIER — Non, là on parle de comment fabriquer des images. Ce qu'a dit Raymond est magnifique. Je pense que faire du cinéma c'est être ensemble, à l'arrivée et au départ. C'est ce dont je parlais tout à l'heure, quand j'entendais avec une sorte de tristesse ce que disait Alain Cavalier. En tant que technicien, on ne peut avoir qu'un désir : celui de travailler avec des gens, dont Alain Cavalier fait partie. Dans ce que dit Raymond, il y a une précision technique qui est absolue : c'est qu'il y a de la pureté dans l'argentique.

AGNÈS VARDA — Il y aura bientôt des projections immédiates du numérique en salle. On ne passera même plus par du 35 mm. Il y aura des appareils qui permettront de mettre ce que nous avons dans notre petite caméra dans une sorte de cabine qui enverra du numérique directement sur l'écran.

CAROLINE CHAMPETIER — Oui, mais ce sera du codage. Avec le 35 mm, il y a quelque chose de très précis qui fait que l'eau vous mouille ou que la lumière vous éblouit. Avec le numérique, ce ne sera plus physique, mais codé.

AGNÈS VARDA — Je ne suis pas en train de dire, j'aime ou je n'aime pas. J'aime la pellicule, j'aime la tripoter. J'aime le vieux montage dans les salles, où l'on colle, l'on décolle, et où il y a un temps de réflexion. C'est un problème qui n'est pas que technique. Quand on se dit : « ce serait pas mal si on ajoutait quelques images de ce plan. » Le temps que le monteur aille, décroche, ouvre la boîte, on pense, on réfléchit. Il y a un travail qui se fait. Aujourd'hui, il suffit d'appuyer sur un bouton. Ça va très vite, mais ce n'est pas forcément bénéfique à la réflexion. On est obligé d'avoir une autre méthode. Le soir, je fais une sorte de montage abstrait sur papier, pour récupérer dans la solitude un temps de réflexion qui faisait partie des actes du montage.

Les méthodes de travail ont changé. J'aime énormément tourner à plusieurs. Mais, une équipe de cinq c'est formidable, c'est plus facile qu'une équipe de 50 personnes ! C'est dur à gérer 50 personnes, même si ce sont tous des gens qui, individuellement, sont très sympathiques. Une petite équipe, c'est quand même un collectif beaucoup plus proche dans la création qu'une grande équipe.

ALAIN CAVALIER — Ce n'est pas parce que vous êtes seul à filmer que vous êtes seul ! Les personnes que vous filmez, c'est un groupe. Il ne s'agit pas de solitude. Au contraire ! C'est la recherche du rapport le plus pointu possible avec les personnes que vous filmez. C'est l'inverse. Quand vous vous présentez seul devant quelqu'un que vous filmez, il y a un vrai rapport entre vous et lui, car vous êtes seul, comme lui, à risquer quelque chose. Il y a des années, j'ai vu au cinéma Raymond entrer dans un asile psychiatrique avec sa caméra à la main et son micro au-dessus. Je faisais à l'époque des films avec des équipes très pointues, comme dit Agnès et j'ai été obsédé par cette image. J'y suis maintenant. Donc, c'est un vieux rêve.

RAYMOND DEPARDON — Est-ce qu'on arrivera à lier les deux ? Est-ce qu'on arrivera à projeter l'image ? Kodak se bagarre pour conserver, pas seulement Caroline Champetier, mais aussi des gens comme moi, pour qu'on continue à travailler avec eux. Le jour où Kodak abandonnera, effectivement, ou que Sony triomphera, les choses changeront. On est quand même dépendant des fabricants.

ROMAIN GOUPIL — On est complètement dépendant des fabricants ! Le débat est un peu biaisé à cette tribune où il y a des créateurs : « on se pose ces problèmes et on réfléchit ». Mais si tu prends l'intérêt de masse que représente le cinéma et les intérêts économiques fabuleux qu'il dégage, tu peux être sûr que le support argentique est mort ! C'est fini. Ils sont en train de chercher le meilleur moyen pour diffuser le même jour le film de Spielberg devant 800 millions d'individus. Comme producteur, tu as encore une bataille : est-ce que tu as la clé du code numérique qui permet d'envoyer, en fonction des fuseaux horaires, ton support numérique, sans qu'il s'abîme, dans des multiplexes internationaux ? Pour que vous vous rendiez compte : 800 millions de fois vingt francs, dans la soirée, sur la Chase Manhattan Bank ou bien 800 millions de spectateurs par x intermédiaires, les Français qui vont avoir des taxes bizarres liées à leur fonctionnement — où ils vont prendre 17% sur le billet —, les Indiens qui vont pirater en permanence, les Russes où il n'y a aucune remontée économique_ Si tu as la maîtrise par satellite de 800 millions de fois la projection payante à 20 francs et que c'est crédité sur ton compte, tu ne réfléchis plus longtemps sur le support argentique ! Tu avances vers le support numérique, et c'est ce qu'ils font. Ils se posent exactement les mêmes problèmes que se posent Raymond, Caroline, ou d'autres chefs opérateurs : « Comment approcher au plus près pour refaire la même chose ? » C'est-à-dire qu'ils sont en train de travailler pour réabîmer leur signal vidéo, pour que l'image ne soit pas lisse, pour que ce ne soit pas Walt Disney ! Encore que ce sont des problèmes pour eux parce qu'on continue à les leur poser_ Mais à terme, l'esthétique de cette image va disparaître. Quand Agnès Varda parlait du scotch à propos du montage, ce débat, il y a 40 ans, on aurait eu quelqu'un pour dire « j'aimais bien quand on grattait ». Là, tu avais le temps de réfléchir_ Ce débat sur le support argentique est terminé. Reste une question de temps.

Posez la question aux laboratoires, ou à Dreamworks quant à la façon dont ils travaillent à la perspective, non de 800 millions mais de 2 milliards de spectateurs. Vous comprendrez que le numérique est beaucoup mieux que les copies argentiques ! Un film comme Titanic, ça doit représenter 8 bobines la copie. Pour ramener énormément d'argent, à cause de la publicité, du « merchandising », il faut qu'elles soient parfaites. Pour que le film soit dans 800 salles en France, il faut donc qu'ils immobilisent en capital 800 fois 20 000 francs pour des copies, qui après, sont à jeter. C'est du capital perdu ! Sans compter pour eux, les escroqueries dans les salles (les comptabilités des billets dans certains pays). C'est un cauchemar ! Alors, qu'ils ont travaillé pour que Titanic soit vu par des centaines de millions de personnes. C'est comme ça qu'ils ont conçu le scénario, les équipes techniques_ C'est pour que vous, vous réagissiez tous ensemble, au même moment et pour que vous subissiez leur histoire et que ça leur rapporte de l'argent. C'est un fonctionnement marchand.

Nous, on se pose d'autres problèmes. Il ne faut pas réfléchir sur « Est-ce que le numérique va réussir à faire la même chose ? Est-ce que Depardon va laisser tomber la caméra pour faire du numérique ? » Avec les caméras DV, le changement fondamental réside dans le temps, avec la capacité de ces petites cassettes de faire 60 minutes. Pour un plan d'une minute, vous pouvez travailler avec l'acteur pendant 60 minutes d'affilée, ce qui est inconcevable avec les caméras classiques dont le magasin est de 10 minutes maximum. Avant, il fallait couper le rapport avec l'acteur. Même la façon dont vous étiez abrité derrière votre caméra a changé. C'est un changement fondamental, de nature démocratique, que provoque l'apparition de la DV.

Avec une caméra de type classique, sur le tournage, je suis Dieu. C'est moi qui décide où le rayon va taper pour qu'il se reflète dans l'œil du spectateur qui, après, va subir le spectacle. Il n'y a que moi qui ai cette connaissance — avec le chef opérateur — du secret de fabrication. Tous les autres sur le tournage ne sont que des exécutants. Avec leur DV, Agnès ou Alain, vont pouvoir montrer leurs images sur le tournage_ « Voilà ce que j'ai filmé, tu peux le dire aux autres, voilà ce que je cherchais, voilà ce que je n'ai pas_ » C'est un rapport complètement différent au monde et même au monde technique, à la conception. C'est bien ce qui me fait peur. Je vais être obligé de montrer aux autres ! Il va y avoir une espèce de contrôle démocratique sur ce que j'ai à faire_ Il va falloir que je partage maintenant mon « savoir »_ Nous ne sommes pas encore habitués. Nous sommes une génération de transition. Les gens vont pouvoir faire des images, bonnes ou mauvaises, (je ne dis pas que tout le monde est cinéaste) et les donner à regarder. Il va y avoir une révolution aussi signifiante que l'apparition du roman. Le fait que les gens aient pu lire des romans diffusés leur a donné un autre rapport à leur vie. Là, ils ne vont plus subir les images, comme spectateurs, de la même manière.

CAROLINE CHAMPETIER — Dans ces 800 salles, est-ce que ce seront les films d'Agnès et d'Alain, ou les tiens, qui seront projetés ?

ROMAIN GOUPIL — Bien sur que non ! L'existence de « petits » films en DV pourrait conduire à la création d'un marché étrange dans lequel une Major, française ou américaine, irait chercher un film pour en faire la promotion. Cette Major mettrait l'argent qu'elle n'a pas mis dans la production, dans la sortie du film. Ainsi, le film réintégrerait le circuit.

THIERRY JOUSSE — Je suis assez d'accord avec Caroline pour considérer le cinéma en tant que pratique et comme communauté de spectateurs. L'horizon décrit par Romain Goupil fait peur, il n'est pas celui qu'on a connu jusqu'ici, qui consistait à s'adresser à un certain nombre de spectateurs dans une salle, et éventuellement à s'adresser à chacun d'entre eux. Dans la communauté des gens qui voient un film, chacun voit le film et ils sont seuls ensemble. Il y a une dimension communautaire qui semble s'achever avec cette nouvelle situation. On aura d'une part des spectacles pyrotechniques — disons des spectacles « son et lumière » au sens traditionnel du terme — dont certains seront passionnants, qui seront diffusés dans beaucoup d'endroits, qui ne ressembleront peut-être plus à des salles de cinéma, et d'autre part, des gens qui feront des films seuls, dans leur coin, films qui seront vus dans d'autres endroits, à la télé ou ailleurs. Mais, qu'y aura-t-il entre les deux ? Par exemple, qu'en sera-t-il d'un cinéma qui pourrait être l'équivalent de celui de Max Ophüls ?

Par ailleurs, on a parlé de la question du cadre, essentielle en DV. L'événement le plus fort au point de vue de la médiatisation de la DV, a été le « Dogme », le manifeste de Lars von Trier et de ses amis. J'aime bien les deux premiers films, *Les Idiots* et *Festen*. Mais après eux, le cadre a disparu. Ce n'est pas le cas d'Agnès Varda et d'Alain Cavalier, car ils viennent du cinéma argentique et d'un certain type de dispositif. Mais pour les gens plus jeunes, qui n'auront que très peu connu le cinéma tel qu'il a existé et tel qu'il existe aujourd'hui, le cadre deviendra secondaire, accessoire. On a parlé aussi à cette table d'un certain type de cinéma, je ne dirais pas « documentaire » puisque pour moi la question ne se pose pas en ces termes, mais disons d'« essais », comme pour les films d'Agnès et d'Alain. La DV est très adaptée à ce type de démarche et d'investigation. Je la vois moins bien dans le cadre de la fiction. La caméra DV favorise une certaine logique du cinéma (je ne parle pas des problèmes économiques). Ce qui est favorisé, c'est la tradition « post-cassavétienne » — toute cette dimension de la prise, qui revient un peu à la substitution du filmage à la mise en scène (même si ce n'était pas le cas chez Cassavetes). C'est l'illusion que cela donne. C'est la question de la prise, du rapport à l'acteur, de ce que l'on capte de lui, de toute une logique de la crudité, du côté carnassier, carnivore. C'est toute une dimension du cinéma qui est devenue dominante dans le discours d'aujourd'hui et que le « Dogme » a assez bien récupérée. Mais il n'y a pas que ça au cinéma ! Il n'y a pas que Cassavetes et Pialat au cinéma. Je les admire infiniment, mais il y a aussi Jacques Demy ! Ce cinéma-là, je le vois beaucoup moins bien dans la configuration annoncée.

JEAN-MICHEL FRODON — Parmi les « Dix Commandements du Dogme », il y avait dans un premier temps « Il faut tourner en 35mm ». Puis, ils ont fini par dire que c'était « plus dogme que dogme » de tourner en DV ! Par ailleurs, il y a des films tournés en DV — par des cinéastes dont certains seront là dans l'après-midi — qui sont des films plus éloignés du documentaire que ceux des cinéastes qui sont là ce matin. On attendait à Cannes le film d'André Téchiné, tourné en DV. Ayant tourné en DV, il a rencontré, ensuite des problèmes techniques pour arriver à un cinéma qui ressemble à celui des films de Téchiné.

THIERRY FRÉMAUX — Le film de Téchiné n'était pas prêt, car après avoir tourné en DV, il fallait qu'il le kinescope pour lui redonner les conditions matérielles de présentation en 35 mm. Je vais prendre le point de vue du spectateur, car je ne suis pas praticien. DV ou 35 mm, faut-il choisir ? Non, impossible ! Je crois que l'on n'a pas le choix. Toute la logique décrite par Romain Goupil est exacte et toutes les inquiétudes de Caroline Champetier le sont aussi. À la conférence de presse du festival de Cannes, on a impressionné en disant avoir visionné 1798 films en 4 mois (moitié courts-métrages, moitié longs-métrages). On a vu à peu près 850 longs-métrages, soit le double de ce qui était présenté statistiquement il y a cinq ou six ans. Cette augmentation est due notamment au fait que certains

de ces films sont faits en DV. Ils arrivent plus vite, ils sont fabriqués plus vite, ils coûtent moins cher. La création s'enrichit d'objets étranges, impurs, disparates, que sont ces films DV. Ils sont envoyés directement en cassette avec la mention : « Si ça vous plaît, on en fera une copie 35 mm ». À Cannes, comme dans les cinémathèques, on se pose aussi la question du matériel de diffusion. Ne vaudra-t-il pas mieux voir, dans quelques années, des films en numérique dans les cinémathèques ? Quand on cherche une copie de films pendant des décennies et qu'on tombe sur une copie 16 mm, en très mauvais état, en version française pour un film étranger, et qu'au même moment le DVD sort, tiré du négatif original, la question se pose. On a un DVD magnifique sur son écran de télé, où il n'y a pas de comparaison, et bientôt sur l'écran de cinéma. L'automne dernier, il y a eu une expérience aux rencontres de Beaune avec quatre extraits de films projetés. Je me suis fait avoir deux fois ! On est tout le temps en train de regarder dans la cabine pour voir le faisceau et tenter de se raccrocher à des trucs. Une fois, c'était du numérique et je pensais que c'était de la pellicule et une fois c'était l'inverse ! Nos objets sacrés à nous, gens de cinémathèque, notre obsession des copies neuves, et notre rapport à ces objets sacrés sont en train de se troubler considérablement. On est très fiers de montrer, par exemple, la copie neuve de La Grande bouffe. C'est très important, car tous les films des années 70 sont très difficiles à voir visuellement dans la qualité de copie de ces années-là. Les couleurs sont parties. On a tellement été obsédés par les plans nitrates et les films des années 30-40, qu'on n'a pas fait attention au cinéma qui était proche de nous, au cinéma des années 70. Doillon dit qu'il ne sait pas où sont ses films, où sont les négatifs. Il y a même des films restaurés il y a moins de 15 ans — comme les films de Tati — qui sont déjà à nouveau en train de se détruire !

Ces questions du rapport aux objets renvoient aussi au rapport aux spectateurs. Avant, les premières images qu'on voyait, c'étaient des images de cinéma. Maintenant, la première inscription que les enfants ont dans l'œil, est une image électronique. Ce n'est plus une image argentique. C'est comme le rapport à la photographie. Avec les tirages « vintage », à un moment, on est capable de se former l'œil exactement comme on apprenait à lire les films. On peut être capable de former l'œil à l'image photographique ou se le reformer. D'où le grand retour de la photo et du marché de l'art, du coût des photos originales, face à la manière très facile qu'on a depuis 30 ans de faire des photos.

Enfin, nous, on voit des films, on voit des œuvres et peu importe la manière dont elles sont faites. L'apparition du stylo et de l'ordinateur, qui nous permet d'écrire des choses, de les tirer sur une imprimante et de fabriquer nos propres livres, ne fera pas de quiconque forcément un écrivain. La question de la création reste entière et ne change pas. Quand on voit tant de films toute la journée, en les comparant les uns aux autres, on ne se dit pas « dans le quota, on a tant de films vidéo, tant de films argentiques » « Ce sont des films. Néanmoins, il ne faut pas cesser de poser cette question-là. Ophuls a impliqué un certain nombre de choses, pas seulement économiques. Un film, tourné très vite, quand c'est adapté au discours — tant pour Alain que pour Agnès — ça peut correspondre. Quand la télé se livre à quelques expériences de « contemporanéiser » des œuvres plus anciennes, je ne suis pas sûr que le plaisir et l'expérience de voir, par exemple, La Ronde en remake DVD soient les mêmes. Lumière bat Edison en 1895 car il invente quelque chose de très rapide. La caméra Lumière c'est très rapide, c'est 4 kg. Le Kinéscope Edison c'est 40 kg ! Lumière prend la caméra, se met dans la rue et il tourne. Il envoie des gens de par le monde qui vont faire ces petits films de 50 secondes.

Aujourd'hui, il y a un retour d'Edison. Il fallait mettre 25 cents pour voir une image. C'est une sorte d'ancêtre du décodeur de Canal Plus : il fallait payer pour voir. C'est une différence philosophique entre les Américains et les Français. Edison disait : « Le Français est fou ! Il met tout le monde dans une salle et il ne vérifie même pas si les gens ont payé ! » Il y a eu un rapport très individuel du spectateur à l'image, par les petits écrans, par les DVD. La question se repose face au retour des spectateurs dans les salles de cinéma. À nouveau, il y a une victoire posthume d'Edison sur Lumière. Ce dont les gens avaient envie, il y a cent ans, c'était d'être ensemble pour voir un film, sur un grand écran. Edison aurait pu inventer le cinéma, il ne l'a pas voulu. Aujourd'hui, les gens ont à nouveau envie de voir, ensemble, des images sur grand écran, ce qui donne aussi raison à Lumière. Mais la question est celle de la matérialité de la chose. Ce qui se prépare sur un plan industriel et économique, c'est exactement ce qu'a décrit Romain. Il faut veiller à ce que les artistes soient toujours là pour que l'objet, à l'arrivée — peu importe sa texture matérielle — soit premièrement un objet artistique et deuxièmement que nous, spectateurs, nous puissions aller voir le film en salle. Enfin, il y aura à Cannes, à Un certain regard, le film de Nobuhiro Suwa, H-story, qui raconte

la tentative d'un « remake » d'Hiroshima mon amour au Japon. C'est un film dont on ne sait plus à un moment, si on est dans le film, dans la préparation du film, dans des plans volés_ On a le sentiment qu'en DV, il n'aurait pas été possible, car en DV on appuie sur la caméra et ça peut durer 3 heures, les cassettes font trois heures. Alors que pour le film de Suwa, comme pour Lumière, on a le sentiment qu'il y a peu de pellicule, et que cela a obligé à des artifices de création. On se dit qu'en vidéo, le film n'existerait pas.

CAROLINE CHAMPETIER — J'ai travaillé sur l'image de ce film. Je n'ai aucune inquiétude et aucun scrupule. Je sais que la mise en scène a de longues années devant elle, entre autres, avec des gens comme Suwa. Mais cette expérience au Japon m'a frappée. Je suis partie toute seule travailler avec une équipe japonaise, dans une civilisation dont je n'avais pas idée. On est vraiment loin_ Tous les gestes de cinéma sont confrontés à une autre civilisation. Par exemple, au Japon, le pointeur n'est pas celui qui mesure le point : d'habitude, vous avez à coté de vous — quand vous êtes l'opérateur — un pointeur qui évalue les distances et qui fait le point. Au Japon, il y a quelqu'un qui prend la distance et quelqu'un qui fait le point. Il y a une conception et il y a le geste. Ce n'est pas le perchman qui décide de la place du micro, c'est le premier assistant-son qui conçoit la place du micro et après, c'est le perchman qui perche. J'étais sur la lune ! J'ai accepté certains trucs, mais le pointeur non ! J'ai fait mon « Alain Cavalier ». J'ai dit que je ne voulais pas de trois personnes autour de moi, une suffisait. En même temps, je me suis posé des questions sur ce qu'était ma civilisation. Ces gens fonctionnent ensemble. Ils sont des millions à prendre le métro, sans se gêner. En même temps, on sent une solitude profonde_ Je me suis dit : « finalement le cinéma c'est ça ! » C'est savoir être ensemble, même dans les gestes qu'on a envie de faire seul. La mise en scène, c'est ça : juste le désir d'être avec l'autre et de faire avec l'autre quelque chose qui est de l'ordre d'un rituel, d'une chose étrange qui est de donner la vie, comme ça. C'est la seule question que je veux poser. Il y a la démonstration de Depardon, des filmmakers. Ils ont toujours aimé être seuls. Il y en a trois à cette table, trois et demi car Romain va de l'un à l'autre. J'ai été confrontée à ça. J'ai travaillé avec de grands metteurs en scène, dont Téchiné qui vient de faire un film en DV et qui prépare un film en argentique. Ce désir originel d'être ensemble au cinéma fonde quelque chose. J'aimerais revoir Une sale histoire d'Eustache. Eustache filmait en super 16, une histoire racontée par Jean-Noël Picq et après, la mettait en scène. C'était une autre personne qui racontait cette histoire, c'était Lonsdale. Il y avait l'espace de ce qu'est le filmage et la mise en scène. On le saisissait. J'aimerais un jour voir un travail filmé en DV et le même travail de mise en scène filmé en 35 mm et pouvoir réfléchir.

ALAIN CAVALIER — Je voudrais juste dire à Caroline Champetier que j'ai vécu pendant des années la petite liturgie magnifique du tournage, et j'en suis nostalgique. Mais ça masque les difficultés du cinéaste avec les décideurs, avec les acteurs, avec tout ce à quoi il doit faire face avant et après le tournage. C'est ça le gros problème du cinéaste : se battre avec les pouvoirs, quels qu'ils soient, pour fabriquer un objet qui est cher en général. Si j'arrive à cette solution, d'abord, c'est parce que j'ai vieilli. Je ne peux plus me battre. Je n'ai plus les crocs et les ongles pour le faire. Quand vous voyez les films, vous voyez combien le pouvoir de l'argent, de la distribution, du producteur, de l'acteur, a modifié le projet initial de ceux qu'on appelait des metteurs en scène, qui sont devenus des cinéastes et qui maintenant deviennent des filmeurs, au moins pour une part du cinéma. Quant à la chaleur humaine du travail cinématographique que j'ai connue, c'est une des choses les plus magnifiques qui soit arrivée à l'esprit humain.

AGNÈS VARDA — Pour reprendre ce qu'a dit Thierry Jousse à propos du cadre : je ne sais pas ce que tu veux dire, quand tu dis que le cadre est fini. Le cadre c'est le cadre !

THIERRY JOUSSE — Je n'ai pas dit que c'était fini. Mais il y a une tendance, dans ce type de dispositif, à faire disparaître ce que j'appelle le cadre.

AGNÈS VARDA — Ce que tu appelles le cadre « soigné ».

THIERRY JOUSSE — Non pas forcément.

AGNÈS VARDA — Je voudrais prendre un contre-exemple avec Ceux qui m'aiment prendront le train. Dans les premières séquences, ils ont voulu faire quelque chose qui fasse « vrai » et c'est la nausée ! C'est une horreur, ressentie physiquement ! C'est ce que voulait le metteur en scène, et ce qu'a fait un très bon opérateur, Éric Gautier. C'est exactement comme de la DV. Avec une caméra 35 mm qui devait être lourde et avec un pointeur, ils se sont donné le mal de faire comme les génériques de certaines émissions en DV, où il faut que ça bouge. C'est un exemple où le cinéma imite la DV.

THIERRY JOUSSE — C'est encore pire comme ça, je suis bien d'accord.

AGNÈS VARDA — Marion Vernoux avait fait un film avec Éric Gautier, Personne ne m'aime. Volontairement, quand elle a eu son image propre et cadrée, elle trouvait que cela ne faisait pas assez vrai. Ils l'ont complètement « salopée » ! Ils ont fait un travail au labo. Il y a un flirt continu avec la sensation d'un tournage facile à faire et un tournage sophistiqué. Quant à la notion du cadre et du hors cadre, elle est tout aussi valable que pour n'importe quel outil. La liberté que j'ai trouvée avec la DV, je l'ai trouvée aussi avec une caméra Paillard 16 mm qui avait une autonomie de 45 secondes. L'outil ne reste quand même qu'un outil. Le travail de Caroline Champetier dans Le Vent de la nuit était conditionné aussi par le fait qu'il y avait Catherine Deneuve, une actrice magnifique, qu'on ne filme pas n'importe comment. Puis, Deneuve fait un film avec Lars von Trier en DV et accepte d'être filmée n'importe comment ! Chaque projet met en route des techniques et des approches. Et puis, le mot n'est pas « mise en scène », mais « réalisation ». Cocteau disait « irréalisation ». « Mise en scène » est un mot bon pour le théâtre. Le cinéma n'est pas une scène. C'est un cadre proposé à des gens, dans des salles. Dans ce cadre, on réalise un certain nombre de choses et la mise en scène n'est qu'une partie, la réalisation implique le fait qu'on choisit la bonne place, le rythme, le montage. La mise en scène n'est qu'une partie du film.

CAROLINE CHAMPETIER — Je suis à l'endroit du double regard, du metteur en scène et de l'acteur, donc, forcément, à l'émotion de ce double regard, en ayant une conscience spirituelle. Je crois que c'est aussi là que commence le cinéma. C'est le moment où l'on n'est pas seul à regarder quelque chose. Ces moments où l'actrice me regarde, où le metteur en scène me regarde, où moi je regarde le metteur en scène, il y a quelque chose qui se passe — mais je ne trouve pas les mots pour le dire — avec cette circulation du regard et des oreilles. Je parle de ce « faire ensemble » qu'est le cinéma.

AGNÈS VARDA — Oui, mais les grandes équipes, c'est sympathique, il y a de la liturgie : ils s'embrassent dès qu'ils arrivent, ensuite c'est « opération croissants », (dans un buffet souvent dans le champ), ils commencent à discuter de la bouffe de midi. Le côté magnifique d'être ensemble, c'est souvent des équipes surdouées mais qui ne pensent qu'à manger ! Il y a des déjeuners interminables ! C'est le côté horrible de ce qui par ailleurs est une aventure effectivement collective amusante, parce qu'on s'aime. Ce que les acteurs sentent dans le regard du chef opérateur, ce désir qui passe, c'est magique, mais entre 4 ou 5 personnes. Il y a des choses magnifiques, certes, mais c'est au sein d'un grand bazar sympathique mais pesant.

CAROLINE CHAMPETIER — Oui, mais la vie est un grand bazar ! Le cinéma est l'endroit de l'art où les gens ont été le plus ensemble. Je pense aux orchestres. Si ça continue, je vais essayer d'apprendre le piano !

ROMAIN GOUPII — Les équipes sont bien payées car elles ont quelque chose à exécuter. Est-ce que le plan qui est destiné à rapporter du fric quand on va montrer ce film, est bien exécuté ? Ce sont la caméra, l'argentique et toute une série de mercenaires qui vont organiser cette exécution générale du scénario, avec un script qui a été pensé, travaillé des mois, pour être efficace, pour que tout le monde réagisse au même moment. Quand tu me parles d'émotion, tu me parles d'un nombre de films extrêmement restreint. Sur l'histoire du cinéma, tu me parles de 50 films pour 500 000 films qui ont été exécutés dans la seule idée de rapporter du fric et d'édifier les masses !

CAROLINE CHAMPETIER — Traffic, pour moi, est un film magnifique. De quel cinéma parles-tu ?

ROMAIN GOUPIL — Du cinéma des années 50, pas de maintenant_

JEAN-MICHEL FRODON — Nous avons commencé à ouvrir des questions et des lignes d'affrontement dans cette première table ronde, plus que fourni des réponses. Nous poursuivrons ce débat dans les deux tables rondes suivantes.

L'emploi des nouvelles méthodes de tournage est-il susceptible de modifier la définition de la commande et du récit ?

L'EMPLOI DES NOUVELLES MÉTHODES DE TOURNAGE EST-IL SUSCEPTIBLE DE MODIFIER LA DÉFINITION DE LA COMMANDE ET DU RÉCIT ?

JEAN-MICHEL FRODON — Le sujet de cette deuxième table ronde reste le même, mais reformulé de façon un peu différente, en y inscrivant à la fois la question du récit et celle de la commande. Est-ce que le recours à ces outils influe sur ceux qui sont à l'origine des projets, les cinéastes et les producteurs ?

Est-ce que le recours au numérique déplace les rapports de pouvoir entre les cinéastes, les auteurs, les producteurs et l'ensemble des artisans — fabricants d'un film. L'œuvre elle-même est-elle perçue différemment par les spectateurs ?

Pour aborder ces sujets : Philippe Martin, producteur de certains des films de la série « Petites Caméras » qui ont recouru à la caméra DV comme moyen de tournage, producteur notamment du film d'Olivier Py. Mathieu Amalric, cinéaste et acteur. Il n'a pas encore tourné en DV, mais a été sollicité pour le faire par Pierre Chevalier. Pierre Chevalier, responsable de l'unité fiction d'Arte, à l'origine de tant de beaux projets de cinéma, sous couvert de télévision. Il a été en situation de solliciter des cinéastes pour leur proposer d'utiliser ces outils numériques. Brigitte Roüan, réalisatrice. Elle vient de tourner *Sa mère la pute*, en DV pour Arte. Caroline Benjo, productrice au sein de la société Haut et Court.

Tous ces gens sont d'abord des gens qui pensent le cinéma et sont là à ce titre, bien au-delà de leur qualification professionnelle stricto sensu.

JEAN-MICHEL FRODON — Comment et dans quelle condition as-tu été amené, Pierre, à penser qu'il était « souhaitable et bénéfique » de demander à des auteurs de cinéma de recourir à cet outil ?

PIERRE CHEVALIER — On s'est intéressé au numérique, il y a 3 ou 4 ans. D'abord avec Caroline Benjo, avec le film d'Hal Hartley dans la collection « 2000 vu par », puis vraiment en fin 97, début 98, grâce à Jacques Fansten qui a proposé de demander à des réalisateurs, plutôt confirmés, de tourner avec du matériel amateur qui s'appelait Hi8. En même temps, il y avait des échos de « Dogma », car l'unité avait co-produit *L'Hôpital et ses fantômes* de Lars Von Trier. Avec Caroline, Thomas Vinterberg avait été pressenti pour la collection « 2000 vu par ». La commande existe en peinture, en musique, pourquoi pas en télévision (ça existait plutôt pour le pire, mais ça pouvait peut-être exister autrement) ? La commande a l'intérêt de créer une hypothèse de travail assez complète et de l'investiguer

complètement autour d'un objectif. La plupart du temps, elle est formulée dans un cadre sériel, à plusieurs regards de réalisateurs et de producteurs. Quand on a fini une série, on passe à une autre hypothèse de travail. C'est comme ça qu'on a entrepris « Petites Caméras » et « Masculin féminin » qui est une collection qu'on vient de commencer à partir du thème de la parité. La parité est une notion virtuelle. Faisons-la donc exister par le virtuel : qu'il y ait le même nombre de femmes et d'hommes à l'écran dans un film de 90 minutes. Il y a cinq femmes et cinq hommes qui vont réaliser, dont Mathieu Amalric et Laurence Ferreira Barbosa.

Le numérique change la commande du point de vue économique et je pense aussi du point de vue de la facture. Du point de vue économique, on se retrouve avec les mêmes paramètres que ceux de l'économie mineure, dans laquelle l'unité fiction d'Arte France travaille. Notre intervention financière est à peu près de 4,5 millions pour un 90 minutes en super 16 et de 3 millions environ pour un 90 minutes en numérique. On a commencé à 2,2 millions. Cela signifie un temps de tournage, de post-production et de montage limité. C'est une économie très petite (le budget moyen d'un film est entre 25 et 30 millions en France). Mais, il ne faut pas que le numérique soit la seule réponse, un peu totalitaire, aux problèmes de production et de réalisation. C'est une hypothèse de travail parmi d'autres, une nouvelle instrumentation qui s'ajoute à une instrumentation traditionnelle, mais qui ne l'annihile pas, qui ne l'exclut pas non plus. Un tournage peut comporter du 35 mm et du numérique. C'est une proposition que nous faisons pour certains objectifs, plutôt dans le cadre de collections que dans le cadre unitaire. Mais ce n'est pas « LA » solution.

On a une micro politique africaine de téléfilms, tournés par des Africains, en Afrique. Il est évident que je ne leur ai pas proposé de tourner en numérique. Car à Lagos, il y a 600 home video par an. C'est une production numérique extraordinaire et les réalisateurs — qui sont très nombreux — n'ont qu'une envie, faire du 35mm. Gahité Fofana, Abderhamane Sissako et Issa Serge Coelho tournent en super 16, ou même en 35mm. Le numérique est une hypothèse, une proposition de l'unité faite à certains réalisateurs, pour essayer de trouver de nouvelles esquisses de facture audiovisuelle. Avec le numérique, on est dans l'audiovisuel, c'est-à-dire dans un rapport au cinéma assez tendu, dangereux, très stimulant. Il peut être d'une certaine façon une condamnation, ou une mise à mort, du cinéma. C'est vrai aussi qu'il peut être une solution du cinéma. Il peut y avoir une alliance des deux. Cela se fait déjà. Pas uniquement en Europe, mais partout, aux États-Unis.

Je ne travaille pas pour un fonctionnement purement « machinique » de l'image de télévision. Le but de ces collections, c'est de donner une puissance d'art à cette nouvelle donnée qui fonctionne sur deux notions très anti-créatives : l'information et l'automatisme. Ce qui me frappe dans le numérique, c'est une transcription du réel sous forme d'une information. Comment transformer cette information pour lui donner une autre puissance ? Comment la transformer perpétuellement en un événement artistique ? L'information ce n'est pas une forme. Comment, par l'information du numérique, captée par la petite caméra, peut-on transformer ? On n'a pas parlé des différences du numérique. On s'est servi presque uniquement du numérique mineur : des petites caméras de 2 kg qui s'achètent partout, avec des cassettes de 60 minutes. Il y a aussi un numérique supérieur, haute définition. L'automatisme du numérique fait que tous les paramètres sont automatiques et dans les collections « Petites Caméras », on peut travailler uniquement en automatique. Comment le réorganiser, lui donner une vie, le rendre organique ? C'est un deuxième défi au niveau de la facture. Dans l'audio, en ce moment, le son numérique n'est pas très bon. Mais en même temps, on n'entend plus une seule voix mais de multiples voix. Dans le visuel, il y a aussi des problèmes d'images. Comment travailler ces deux notions pour créer une nouvelle facture ? Il y a une révolution du numérique, comme l'ont montré Claire Simon et Alain Cavalier. La grande révélation du numérique, pour moi, ça a été le réel. Si je cherchais une généalogie parmi les « auteurs numériques », ce serait Jean Rouch, Rossellini, tout le néoréalisme. Le numérique fonctionne à partir du réel, plus qu'à partir de l'imaginaire. L'image numérique est une image qui n'est pas d'un autre monde, celui de l'imaginaire. Comment inventer un « contre monde » ou un « pour monde » à partir du réel et auquel devrait se confronter le réalisateur en numérique ? Questions essentielles, très différentes de celles de l'information et de la communication. Comment une image automatique et informative peut-elle devenir une puissance d'art et de création ? C'est l'hypothèse de travail qui a été proposée aux réalisateurs.

JEAN-MICHEL FRODON — Brigitte Roüan, vous avez eu à affronter les questions posées par Pierre Chevalier. On est en plein dans l'audiovisuel, la question de l'automatique, de l'automate, de la modification du rapport du

cinéaste à son film_

BRIGITTE ROÛAN — Je ne suis pas quelqu'un qui théorise. Je vais plutôt vous parler de mon expérience. Je remercie Pierre Chevalier de m'avoir passé commande, dans le cadre d'une collection, de cette histoire que je n'aurais jamais eu l'idée de tourner. Je me disais : « si les autres l'ont fait, pourquoi pas moi ? » J'avais besoin de me dire ça, sinon, je n'y serai pas arrivée. Pour moi, le style c'est l'argent, le temps. Le temps c'est de l'argent. Je n'ai fait que deux longs-métrages en 35 mm et, donc, Sa mère la pute en DV. D'habitude je monte pendant 5-6 mois, et là, on a monté en 7 semaines. Même si on monte nuit et jour pour gagner du temps, il y a un moment où l'on n'a plus de recul. Je serais désolée, navrée, si sous prétexte de tourner en DV, avec la baisse des coûts de production que cela entraîne, on en arrivait à tourner trop vite, à monter trop vite. Mon désir, si je devais retourner en DV, serait de prendre le temps.

À propos du réel, le cinéma, pour moi, recrée le réel, un réel hautement subjectif. J'avais un sujet adéquat à tourner en DV. J'ai tourné dans le XVIII^e arrondissement de Paris, rue Myrha, qui est une rue « chaude » de Paris. En bonne bourgeoise du Ve arrondissement, j'ai appris à vivre là. Le réel, ça veut dire quoi ? On arrive avec une caméra qui est minuscule. Les gens ne la voient pas. On a une grande perche : les gens la voient. Au bout d'une après-midi, on prend une toute petite perche, on cache le Nagra sous un manteau et l'on perche par en-dessous pour capter le réel. Vite, on filme comme ça. Mais après, il y a cette chose démocratique qui s'appelle « le droit à l'image », qui est une loi. On passe après avoir parlé avec des gens rue Myrha qui sont donc des dealers, des toxicomanes, des jeunes filles qui font des choses terribles pour seulement 30 francs, elles sont malades_ et on leur dit : « Voulez-vous bien, mademoiselle, signer cette feuille de cession de droit pour Arte ? » Il y a une espèce d'inadéquation à la chose, à l'approche du réel, qui est flagrante. J'ai essayé plusieurs façons. On a essayé de dire aux gens : « Voulez-vous bien tourner pour moi ? » Bon, c'était compliqué, car moi, je jouais dans le film. Les gens ne comprenaient plus qui j'étais : j'étais habillée en deuil et je pleurais tout ce que je savais, avec ma photo — puisque j'étais censée chercher ma fille dans ces milieux-là. J'ai arrêté au bout de deux fois de demander aux gens « Voulez-vous bien tourner pour moi ? » C'était impensable. Les gens, même les plus désireux d'être dans le film, se plantaient. Ils n'étaient pas des acteurs, il aurait fallu reprendre, refaire des prises et là, la commande ne tenait plus la route. J'en ai filmé énormément, pour pouvoir en avoir quelques-uns qui accepteraient de mettre une croix ou leur signature en bas de la page, pour passer à la télé. C'est une sorte de point où la liberté est particulière. Je n'ai pas montré forcément les gens que je préférais. Parce que ceux-là ne voulaient pas forcément être filmés. Puis, il y a autre chose. On a tourné dans les Folies Pigalle. C'est un endroit très sympathique jusqu' 'à 3 heures du matin, puis à partir de 3 heures, c'est très particulier. Tout le monde prend de l'extasy. J'avais mis en place un plan-séquence. J'avais mélangé dans cette boîte des acteurs vrais et des gens qui avaient très peu d'expérience. J'avais engagé deux énormes noirs qui étaient les videurs de la boîte, à qui j'avais expliqué ce que nous allions faire, y compris comment la caméra circulait, car ils ne la voyaient pas, évidemment. Il y en avait un qui faisait 1,87 mètre. Donc, pour être cadré en même temps que moi, cela représentait un problème. On avait mis en place un système : il me soulevait, il disait sa réplique et il me laissait tomber. On fait la scène : la caméra part, je sors, je vais à la voiture, je reviens, il n'était plus là ! Je dis : « Mais où est Fabrice ? » J'entends qu'il est en train de se faire quasiment tuer à 10 mètres de moi ! Qu'est-ce que je fais à ce moment-là ? Est-ce qu'on peut continuer à filmer, puisque c'était dans le sujet ? Mon premier mouvement, ça a été de dire : « Mais, c'est Fabrice ! » et l'on m'a dit : « Vous êtes gentille, vous vous poussez un peu, car c'est un règlement de compte et voilà, c'est comme ça chez nous ». Je réponds : « Mais il est en train de se faire massacrer ! » Il n'avait plus de dents, plus de visage, plus rien. Il y avait quelqu'un, à coté de moi, qui était un garde du corps — car on avait quelquefois un garde du corps — qui me dit : « Il est en train de se faire casser les vertèbres ». On arrive, on arrête la caméra. Mais ça veut dire quoi ? Que c'est du reportage ? Du reportage dans la fiction ? C'est en même temps très intéressant, mais il faut réfléchir à ce qu'on fait, car tout d'un coup, il y a une morale. Moi, je suis prétentieuse : j'ai la prétention de faire un film moral, donc je peux y mettre tout le monde. C'est une décision.

Autre problème qui arrive avec une petite caméra DV minuscule, c'est qu'après avoir tourné dans des quartiers un peu difficiles, le dernier jour, on a tourné à 17h30 boulevard Richard Lenoir. Heureusement qu'on avait deux caméras ! On met tout en place rapidement. On sentait qu'il le fallait. On a de la capillarité dans tous les tournages, mais là, on en avait particulièrement, cela devenait presque de la paranoïa. Et là, une bande de « rollers » passe et nous

piqué la caméra avec les rushes de la veille dedans. Je vois mon équipe, fort jeune, et qui courait très vite, qui part comme une volée de moineaux récupérer cette caméra. Je n'avais pas bien réalisé ce qu'il se passait. Je dis donc « On va continuer à tourner avec l'autre ». Ils sont revenus avec la caméra, mais ça a été compliqué. Il y avait un blessé. Si j'avais été en 35 mm sur des rails, on n'aurait pas piqué la caméra ! Mais dans ce cas, est-ce que j'aurais pu faire ce plan-là ? Aussi vite ?

Je trouve que la table de ce matin était d'une haute tenue. À un moment Agnès Varda a fait ce geste-là, rond, en parlant du cadre. C'est vrai que cette caméra a presque une tête chercheuse, c'est-à-dire qu'elle bouge en rond. On a une nouvelle gestuelle. L'idéal, c'est d'avoir un opérateur danseur. C'est un geste qui décolle les bras, qui fait appel à toutes les articulations du bras, on ne la met pas sur l'épaule, mais on peut la mettre sur la tête (quand il y a des voitures). Il faut penser à cette chorégraphie de la caméra. J'y ai eu accès pendant le tournage et je poussais mon opérateur qui n'avait pas la même appréhension de ça. Mais, son assistante, qui était beaucoup plus jeune, oui.

JEAN-MICHEL FRODON — Vous aviez une double position de cinéaste et d'actrice, est-ce que c'est différent d'être actrice devant cette caméra ?

BRIGITTE ROÛAN — C'est très bizarre. J'ai mis du temps à m'y faire. Il y a une espèce de liturgie comme le disait Caroline Champetier ce matin. Il y a un phénomène de concentration qui est très compliqué. Quand on est sur un plateau « classique », il y a un « clap » — même si quand je tourne en 35 mm, j'aime faire une seule prise. Je fais des « claps » fin, et l'idée de faire une seule prise me plaît aussi car c'est toujours une idée de concentration, même si c'est un peu de la folie. Là, on était beaucoup dans la rue, très bruyante et rythmiquement rapide. On ne faisait pas de « clap ». On y va tout doucement, et pour cause. Il y avait des acteurs mélangés avec des gens qui ne l'étaient pas. On ne savait plus où était la caméra. J'avais des acteurs, comme Yolande Moreau qui a une adaptation incroyable à la matière, mais c'était un peu compliqué. J'avais pris des décisions avec mon opérateur, il ne filmait pas tout seul. On avait établi un plan dramaturgique. Mais, comme je jouais, je faisais plus ou moins confiance. J'ai eu du mal à m'y faire et mes acteurs aussi, parce qu'on n'était pas pris par la caméra. Une caméra 35 mm, ça vous prend, ça vous aspire, c'est comme un cordon ombilical. D'ailleurs souvent, on a une relation que l'on définit comme érotique, sensuelle, avec la personne qui cadre, car c'est comme un cordon ombilical 8 heures par jour. Là, il n'y a pas ça. D'abord, parce qu'on regarde souvent dans le petit écran. Ensuite, parce que la caméra bouge d'une façon chorégraphique. Oui, c'est un rapport particulier. Par rapport à la qualité de l'image, quand on parle de Festen et de ces films-là, la qualité de l'image quand on transcrit du numérique à l'argentique nécessite un réel travail. Un travail long. On peut faire un traitement sans blanchiment par exemple. Là nous ne pouvions pas, précisément pour des questions de production, nous n'avions pas le loisir de le faire. Par ailleurs, ça donne une image qui est formidable : ça donne des profondeurs de champ magnifiques la nuit, mais cette image a aussi des problèmes de « laideur »

JEAN-MICHEL FRODON — C'est une autre esthétique au sens large du terme.

BRIGITTE ROÛAN — Oui, mais elle n'est pas toujours une esthétique décidée. Je suis pour la laideur, si elle est décidée.

JEAN-MICHEL FRODON — Mathieu, tu es en train de terminer un film *Le Stade de Wimbledon*, dans des conditions qui théoriquement auraient appelé la DV : pour des conditions d'extrême légèreté de tournage, et pour des questions d'argent. Or, ce film, tu l'as tourné en pellicule 35 mm. Maintenant, tu vas être confronté, « à cause de Pierre Chevalier », à la commande d'un film en DV.

MATHIEU AMALRIC — Je suis en train de découvrir la joie du 35 mm. C'est la première fois que je tourne en 35 mm, sans éclairage. On est cinq. Mon film va coûter moins cher que la commande Arte. Le film en DV va être le film le plus cher que j'aie jamais fait. Il sera le luxe pour moi. Là on fait *Le Stade de Wimbledon* pour 3,4 millions en 35 mm. C'est un film de cinéma, qui n'existe que parce que c'est en 35 mm, d'abord parce que c'est une adaptation littéraire. Tout le monde m'a dit que j'étais fou. « Comment peux-tu filmer ce livre ? ! » Justement, parce que c'est

un départ uniquement littéraire, je suis obligé de ne me poser que des problèmes de cinéma. Donc, bizarrement de 35 mm. Je suis dans cette joie-là. Je n'en reviens pas. Je n'ai pas vu une seule image en pellicule pour l'instant... Je n'ai vu que de la vidéo. L'image est beaucoup plus claire, lisse. On m'a dit que je n'aurais que de bonnes surprises... Par rapport à cette commande, je suis un peu dans le même état que Brigitte. Heureusement qu'il y a les autres qui y vont, car a priori, je n'aurais pas pensé aller comme ça vers la DV ! Je n'ai pas acheté de DV. Je n'ai toujours eu que des super 8 mm. J'ai eu une Hi8. Je ne connais pas cette histoire d'écran, de chorégraphie... J'ai été bloqué et je le suis toujours, au niveau de la commande, de l'écriture. Je crois ne pas être le seul. Car sur cette commande, tout le monde est en retard ! Ça doit être un réflexe de défense, comme s'il fallait ralentir ce processus de DV, qui dit qu'il faut aller vite. J'ai eu un problème tout simple dès l'écriture. Je l'ai toujours : si c'est en DV, puisque, dans le cahier des charges, il s'agit d'écrire une fiction, comment inventer une histoire en DV sans justifier le fait que c'est filmé en vidéo ? Voilà, je n'arrive pas à sortir de ça ! Je n'arrive pas à imaginer deux personnes dans une salle de bains... Il faut que dans le récit, soit quelqu'un a trouvé des rushes, soit il y a une caméra de surveillance, soit il y a quelqu'un qui les filme en douce... Je n'arrive pas directement à raconter de la fiction en DV ! Du coup, comme par hasard, on a placé l'histoire dans le milieu politique. Je m'en sors comme ça, en me disant que c'est un objet de télévision, uniquement de télévision. Les hommes et les femmes politiques, finalement, on ne sait pas s'ils existent vraiment... On ne les connaît que par la télé, l'écran. Dès l'écriture, ça m'a bloqué. En même temps, on a peut-être l'impression de se dire qu'on est obligé d'être des pionniers. On pourrait être jaloux de l'invention du cinéma à ce moment. Dans notre génération, on vit tous dans le culte de la Nouvelle Vague qui aurait eu la joie de tourner dans la rue, même si on se rend compte qu'en fait, cela existait avant, même avant-guerre. Là, il y a ce plaisir-là : on va être obligés d'inventer quelque chose.

J'ai un objet — je me suis acheté un G4 (un Macintosh qui permet de monter seul, à la maison, avec des logiciels de montage) — j'apprends «Final cut», et après j'ai un autre projet. J'ai l'impression que de devoir faire un film en DV pose des questions de récit différemment. On n'est pas dans la mise en scène, mais dans la mise en abîme, comme dans le film Blairwitch project. C'est-à-dire qu'on est tout le temps en train de se mordre la queue, à cause du problème du support. Finalement, il y a une forme de cynisme. Les choses ne sont pas filmées directement. Il faut expliquer, il faut que la source fasse partie du récit.

JEAN-MICHEL FRODON — Peux-tu nous parler de ton expérience de comédien ?

MATHIEU AMALRIC — Je n'ai jamais été filmé en DV. Il y a des vidéastes qui sont très nostalgiques des premières VHS. Pour eux, la DV salit le Hi8. Pour eux, le Hi8 «a du grain», pour eux c'était la pelloche... Si on regarde les images, ce serait le super 8 de la DV, et finalement ce serait un support qui aurait déjà une histoire.

JEAN-MICHEL FRODON — Donc, on aurait surtout affaire à une logique d'écoulement où l'on est toujours dans la mélancolie de l'objet précédent. Cette DV-là sera dans trois ans un objet vieillot et charmant.

MATHIEU AMALRIC — Je suis très curieux de ce que disait Thierry Frémaux tout à l'heure, quand il disait qu'il s'était fait piéger. Mais il ne parlait que de la diffusion, non ?

PHILIPPE MARTIN — Pour avoir fait une fois une projection d'un film tourné en super 16 mm, sur un support pellicule, mais qu'on avait présenté en vidéo projection, c'est-à-dire une sortie vidéo, j'ai découvert que personne n'a pensé que c'était une sortie vidéo. Il y avait pourtant beaucoup de personnes habituées à des sorties pellicules, et tout le monde pensait que c'était une copie 35 mm qui était en train d'être projetée. C'était au Planet Hollywood à Paris.

JEAN-MICHEL FRODON — En tant que producteur, l'usage de la caméra DV change-t-il des choses ?

PHILIPPE MARTIN — Je pense que le numérique est une bonne solution pour certains films, même si c'est loin d'être une bonne solution pour tous. Il y a certains films qui peuvent être pensés pour le numérique et d'autres pour

lesquels cela ne présente aucun intérêt. « J'avais pensé ce film en 35 mm, mais je n'ai pas assez d'argent, je vais le faire en numérique » : en fait ce n'est pas toujours la solution économique qu'on croit, comme le disait Mathieu. Des fois, tourner en pellicule avec une économie très rigoureuse, ne revient pas obligatoirement plus cher que de tourner en numérique.

MATHIEU AMALRIC — Oui, mais le producteur c'est Paolo Branco avec toute l'équipe à moins 20 % !

PHILIPPE MARTIN — Oui, mais on peut tourner en pellicule avec très peu d'argent. Le numérique a changé la relation avec le réalisateur et un rapport à la décision. Ça peut être de décider, avec un réalisateur, comme cela m'est arrivé avec Jean-Paul Civeyrac, de dire : « on a envie de faire ce film et l'on prend tous les deux la décision de faire ce film ». On n'aborde pas les choses par le montage financier. Le rapport au temps devient très différent dans la genèse du film. La collaboration avec le réalisateur devient différente. Elle se rapproche presque de la relation d'un éditeur avec un auteur, coupé des éventuelles contraintes du montage financier, du rapport aux partenaires, aux distributeurs... Les choses se passent un peu a posteriori. Dans les quelques expériences que j'ai pu avoir, on a décidé de faire le film et on a pris un risque financier. Ensuite, il a fallu trouver un distributeur, un financement, éventuellement une chaîne de télé qui achète le film. C'est une façon de vivre une aventure de production qui est très différente. Ce qu'on a vécu avec la commande de Pierre Chevalier pour le film d'Olivier Py était très intéressant. D'une part, il y avait une grande cohérence économique par rapport au budget qui nous était donné et, d'autre part, il était possible de faire le film que l'on souhaitait. Il n'y avait pas le problème de se dire : « comment faire pour trouver encore plus d'argent », chose qui peut se passer aussi pour la télévision. On peut aller à l'essentiel : on ne perdait pas de temps avec une organisation très lourde, beaucoup de gens sur un tournage... Je ne pense pas pour autant que numérique signifie solitude. Olivier Py n'avait jamais fait de film avant. La collaboration avec les techniciens était donc indispensable. Il y avait une équipe d'une dizaine de personnes et il y avait le plaisir de se dire : seul l'indispensable se fait. On n'a pas les lourdes contraintes d'éclairage, on n'a pas de places de parking à réserver la veille pour les groupes électrogènes... Il y avait ce sentiment d'aller au plus urgent et au plus nécessaire pour faire le film. Une fois que le tournage était terminé, tout ce que le numérique a pu apporter, et bien, c'est fini. On se trouve confronté à des problèmes de montage, et là, que ce soit du numérique ou de la pellicule, cela ne change plus rien. On revient à l'écriture du film. L'apparente facilité qui a pu se présenter à un moment est presque surprenante à la fin. Maintenant, il faut repartir sur le fil de la narration, et l'on peut repartir sur un temps de montage qui peut aussi être très long. Le numérique peut être absolument optimal pour certains projets et, par moment, ça peut être une succession de pièges. L'impression de ne plus avoir de contraintes économique qu'on peut tourner autant qu'on veut, refaire les choses sans cesse... Cela finit par créer un problème énorme au montage. Le temps qu'on a eu l'impression de gagner avant, on le perd à la fin.

PIERRE CHEVALIER — Cette question du nombre de prises dépend des réalisateurs.

BRIGITTE ROÛAN — Moi, j'ai travaillé sans scripte. Car, pour des raisons de production, on avait une équipe minuscule. Nous étions onze, production comprise. C'était d'une légèreté incroyable. Ce que tu racontes, Philippe, sur le film de Py, nous l'avons vécu. C'est vrai qu'il ne faut pas faire une inflation de tournage. Il faut prendre des décisions.

CAROLINE BENJO — Je voudrais revenir à Pierre Chevalier dont il faut savoir qu'il est l'arbre qui cache la forêt ! Pierre est quasiment un travailleur clandestin dans le métier que nous producteurs faisons et où il s'agit d'aller convaincre des gens de nous donner de l'argent pour faire des films. Il n'y a pas d'« autres » Pierre Chevalier en face de nous. Vous regrettiez, Pierre, de n'avoir pas fait de petits, que d'autres tentatives comme l'unité fiction d'Arte n'aient pas existé, dans d'autres maisons, chez d'autres diffuseurs français. À part vous cloner, je ne vois pas très bien où est l'issue. On est confronté, de plus en plus, à une raréfaction des interlocuteurs, ou plus précisément à la disparition d'un certain discours sur le cinéma chez ces interlocuteurs. D'ailleurs, je vais plus loin, on ne parle plus du tout de « cinéma », on parle casting, budget, potentiel ; le « cinéma », au sens cinéphilique du terme, est devenu quasiment suspect.

Pour en revenir à notre débat, en 1997, quand j'étais venue voir Pierre Chevalier avec une proposition d'Hal Hartley pour réaliser son film en vidéo, j'étais très gênée, je craignais que ça passe pour une provocation. Je ne savais pas comment j'allais présenter ça à Pierre. C'est vous dire combien les choses ont changé depuis ! Mais la réaction de Pierre a été inattendue : « Quelle merveilleuse idée ! » m'a-t-il dit, car Pierre aime le risque, il aime les choses qui ne sont pas définies d'avance. Or avec les modes de financement actuels du cinéma, si les choses ne sont pas parfaitement définies avant qu'un film commence, ce n'est même pas la peine d'espérer faire un film ! Les gens qui vous font face ont peur. Ils sont condamnés au succès. Si les films que vous leur promettez de faire risquent de ne pas passer en « prime time », de ne pas faire un certain nombre d'entrées, ces gens-là ne vous suivent pas.

Par rapport à ces nouvelles formes d'aventures technologiques et pour peu que les projets ne soient pas évidents, ce qui est souvent le cas, ces gens-là ne peuvent pas suivre. Pour eux, ce sont des structures trop ouvertes, trop volatiles, il y a des brèches partout. Ils veulent des systèmes bien clos et sécurisants, qui ne leur fassent pas peur. Cette aventure du sériel, c'est un peu du « cinéma comparé », comme on fait de la littérature comparée. On est dans quelque chose d'expérimental, autrement dit le Diable !

Mais la vraie question, et qui reprend ce qui a été esquissé par Romain Goupil, c'est comment réintroduire ce cinéma dans l'économie du cinéma, comment faire en sorte qu'il n'en soit pas à jamais exclu ? Je suis une des premières à être très touchée par le travail d'Alain Cavalier et par son intervention. J'aime voir son film au Saint-André des Arts. Je sais que son film va y être projeté pendant un an, à midi tous les jours, ce qui n'existe plus ailleurs. Le film va avoir le temps de pousser, de s'enraciner. Ce n'est pas comme tous ces films qui arrivent le mercredi et qui ont disparu la semaine suivante. Le film d'Alain va prendre racine. Mais où ? Au Saint-André des Arts, dans le Quartier Latin, à Paris, en France : une exception ! Quand j'entends Alain qui dit ce qu'il dit, je réagis un peu comme Caroline Champetier. Je suis un peu triste. Je pense qu'il y a dans ce qu'il dit une forme de dépit amoureux. En réalité, le cinéma — tout ce que le cinéma signifie économiquement — n'a pas su lui rendre l'amour qu'il lui a porté. C'est pour cela qu'il est devenu cet homme-caméra qui fait seul ses films, qui contrôle tout intégralement de l'écriture à la production et à la diffusion. Mais, moi, j'ai envie de voir les films d'Alain Cavalier dans des multiplexes, même si ce que je dis est volontairement provocateur. Je ne les verrai pas.

Joana Vicente et Jason Kliot devaient venir des États-Unis à Épinay. Ils sont producteurs et ont beaucoup réfléchi au numérique. Ils ont une société de production aux États-Unis Open film et Blow Up Pictures. Ils font des films en numérique et ils les gonflent en 35 mm. Au festival de Sundance — la Mecque du cinéma indépendant américain - 40 % des films sélectionnés étaient en numérique. Leur crainte, et la mienne, c'est que ce cinéma numérique soit marginalisé, spécialisé, « dot.comisé », qu'on se retrouve dans une situation où ce cinéma d'auteur, qu'on a envie de continuer à faire, devienne une espèce en voie de disparition. Quand on viendra voir nos interlocuteurs financiers en leur disant : on a un budget de 15 millions de francs pour un petit film qu'ils appellent « intimiste », ils vont nous répondre : « Pourquoi ne pas le faire pour 500 000 F en vidéo et puis, s'il est bien, on le gonflera en 35 mm ? ». Il y a un vrai danger. Ce scénario catastrophe dont a parlé Romain Goupil à propos de la diffusion du cinéma est sur le point d'advenir. Mais il y a un petit espoir. Il y a eu, pendant ces dix dernières années, une explosion des multiplexes dans le monde. Ils ont été conçus et fabriqués pour la projection de films en analogique. Il va falloir transformer totalement ces salles pour le numérique. Or, les investissements qui ont été faits ont été tellement énormes (ils sont en train de provoquer la faillite de l'exploitation aux États-Unis et peut-être en Europe demain), que les investisseurs sont longs à réagir, ils ne veulent pas réinvestir. Il y a peut-être une chance pour l'exploitation et la diffusion du cinéma indépendant de s'emparer des cinémas de quartier, des cinémas municipaux, de certaines salles indépendantes, et de les réaménager pour la diffusion du cinéma en numérique.

JEAN-MICHEL FRODON — La société Haut et Court qui produit des films d'auteurs a-t-elle des projets de production en DV ? Cela a-t-il un sens de se poser la question en ces termes-là ?

CAROLINE BENJO — La question appartient entièrement aux auteurs comme ils l'ont démontré au cours de leurs interventions ce matin. Si un auteur vient nous voir avec le désir de faire un film en DV, nous répondrons à ce désir-là. Mais je ferai en sorte de faire ce film exactement de la même manière, financièrement parlant. Si on se met à faire les films dans une économie dite « pauvre », l'évolution décrite tout à l'heure nous guette. Remarque purement artistique : on a produit Ressources humaines de Laurent Cantet avec Pierre Chevalier, au sein de l'unité

fiction d'Arte. Quand Laurent s'est posé la question d'utiliser la DV ou le super 16 mm, il craignait que la DV ne tire encore un peu plus le film vers ce naturalisme qui le guettait, compte tenu de la nature du film, tourné dans une usine en fonctionnement, avec des non-professionnels. Il a préféré privilégier le super 16 mm. Concernant des films à très gros budgets, avec beaucoup d'effets spéciaux, on va pouvoir faire baisser les coûts de production des effets spéciaux qui provoquent une inflation des budgets. Pour les deux extrêmes, les très gros budgets et les très petits budgets, cela modifie considérablement la donne.

PHILIPPE MARTIN — Quand tu dis qu'il y a un peu de dépit chez Alain Cavalier quand il filme comme ça, je pense que d'une part Cavalier, quand il fait *Thérèse* ou *Libera me*, peut avoir tout à fait sa place dans le système, même maintenant, et d'autre part, je crois qu'il découvre quelque chose d'extraordinaire : faire des choses seul, trouver une liberté, comme quelqu'un peut découvrir le cinéma parlant. *La Rencontre*, c'est un film essentiel. Voilà des images qu'on n'a pas vues, que l'histoire du cinéma ne nous a pas données comme Cavalier nous les donne aujourd'hui. J'ai l'impression d'une révolution énorme. Je comprends que dans la vie d'un artiste ça puisse être une révolution.

CAROLINE BENJO — Je suis entièrement d'accord. Mais j'ai envie que *La Rencontre* rencontre un très large public. Malheureusement, le fait qu'Alain Cavalier soit seul avec sa caméra et produise ses films dans les conditions dans lesquelles il les produit, détermine un mode de diffusion et de divulgation qui est restreint et limité et je le regrette. Pourquoi ces films magnifiques ne pourraient-ils pas être vus par le plus grand nombre ?

PHILIPPE MARTIN — Oui, mais quand on est producteur, on peut trouver pour *La Rencontre* un distributeur et une diffusion.

CAROLINE BENJO — Oui, mais il vaut mieux avoir une approche un peu pessimiste aujourd'hui, si on veut être un tant soit peu vivant demain. Il faut anticiper. Ce type de démarche ne sera plus possible d'ici dix ans.

MATHIEU AMALRIC — Tout à l'heure, Alain Cavalier disait tout doucement : « Heureusement qu'on n'entre pas dans les multiplexes ! » Il a conscience qu'il ne pourra continuer à faire des films que s'il les fait pour peu de personnes.

CAROLINE BENJO — Ce qu'il dit est très cohérent, mais à l'intérieur de ce contexte, c'est malgré tout très réactif. Il n'a cessé de le dire tout à l'heure à propos des financiers, des producteurs, du pouvoir, des diffuseurs : tout cela est une prison pour lui. Est-ce souhaitable qu'on entérine cette prison-là et mieux, qu'on la justifie ? Oui, il est fondamental pour nous en tant que spectateurs du Quartier Latin à Paris qu'Alain Cavalier continue de faire ses films de la sorte — mieux vaut cela plutôt qu'il arrête tout. Mais si tu le replaces dans un contexte économique global, je trouve cela désespérant.

BRIGITTE ROUËN — Tout à l'heure il a parlé de censure et de liberté. Il est tellement épris de liberté que la moindre contrainte lui fait mal. Seulement, le cauchemar, c'est que la diffusion est toute petite. C'est un prix très cher qu'il paye, à moins que quelqu'un lui donne, par amour, comme ça, tous les moyens.

JEAN-MICHEL FRODON — C'est ce qui s'est passé avec UGC. Mais il faut dire que le cas d'Alain Cavalier est utilisé à titre métaphorique par Caroline. Cela renvoie aussi à la singularité de chacun des auteurs. Cavalier vit comme ça sa vie quotidienne. C'est un solitaire dans la vie, qui veut être solitaire dans son œuvre. Il y a une cohérence entre sa personnalité et les outils qu'il emploie.

CAROLINE BENJO — C'est pour cela que j'ai malgré tout des scrupules à utiliser l'exemple d'Alain Cavalier, mais il y a potentiellement beaucoup de ces démarches-là qui risquent d'être totalement marginalisées dans l'avenir.

Public (Thierry Jousse) — Alain Cavalier est un cas assez heureux : il choisit son mode de production, de diffusion. Je ne pense pas du tout qu'il souffre d'être pendant un an, à midi, au Saint-André des Arts.

CAROLINE BENJO — Oui, mais encore une fois combien de Saint-André des Arts dans le monde ?

Public (Thierry Jousse) — Il y a beaucoup d'autres films que ceux d'Alain Cavalier qui sont infiniment moins bien distribués et qui ne choisissent pas leur mode de diffusion et de distribution. Cavalier ne souffre pas d'une éventuelle marginalité. Tu as fait dévier le débat sur autre chose que le numérique, qui est le problème de la diffusion et de la distribution et du financement des films avant production ; ce qui est un problème qui excède le cas du numérique proprement dit.

CAROLINE BENJO — Mais le numérique rend la chose encore plus aiguë. Le numérique est une loupe grossissante. C'est le risque de marginalisation de ce cinéma-là, attaché à l'utilisation du numérique, qui me préoccupe.

Thierry Jousse — Je voudrais réagir sur la question du réel, soulevée par Pierre Chevalier quand il dit que le numérique est en rapport avec le réel. Pour moi, c'était la pellicule qui était adaptée à l'enregistrement du réel, de la réalité ! Paradoxalement, les effets les plus intéressants sur la façon de filmer dans le numérique, dans les premiers films du « Dogme » par exemple, ce sont presque des effets fantomatiques : le fait de filmer la nuit, sans éclairage ou presque. Le numérique a une dimension un peu plus spectrale, même les corps sont plus spectraux.

CAROLINE CHAMPETIER — L'intervention de Caroline Benjo est très intéressante. Est-ce qu'on ne pourrait pas se dire que ce cinéma numérique est une sorte de cinéma de genre, et que, comme à une certaine époque du cinéma, les cinéastes devraient être capables de maîtriser ce cinéma de genre, celui du numérique, de cette intimité à un objet qu'ils ont délégué pendant des années à un autre ?

Par ailleurs, ils continueraient de s'affronter et de travailler avec ce que le cinéma a de terrible et puissant, c'est-à-dire le nombre, l'argent. Vous, cinéastes et producteurs, avez besoin du numérique, mais à vous de fabriquer votre paradoxe ! Ce Pierre Chevalier, qu'il ait son homologue, un producteur qui puisse donner les moyens. Un cinéaste c'est forcément plusieurs films.

CAROLINE BENJO — Est-ce que le super 16 crée un genre ? Pas vraiment. C'est ça qui me chiffonne dans cette façon d'aborder les choses. Le Digital est un outil parmi d'autres. Il peut être utilisé de différentes manières, pour des films très différents : « intimistes » ou à « très grand spectacle ». La réponse à ta question, c'est un peu ce qui s'est passé avec le « Dogme ». Les Danois qui l'ont initié sont des publicitaires hors norme et de redoutables hommes d'affaires, chose que l'on ignore généralement. Lars von Trier avait déjà utilisé la vidéo dans sa carrière pour *The Kingdom*. Il s'est posé la question de savoir comment il allait se faire entendre ? Il a mis en place le « Dogme » en 1995. Ils ont envoyé par fax une feuille photocopiée. On se demandait ce que c'était. C'était très austère. L'austérité est devenue pour eux le principe même de l'opération publicitaire. Le « Dogme » a essaimé partout dans le monde. Il faut, à leur instar, que l'on mette en place des stratégies pour pouvoir transformer ce cinéma-là en objet économique. Mais si Alain Cavalier entendait cela, il serait horrifié car c'est précisément ce que lui ne veut pas faire avec son cinéma.

JEAN-MICHEL FRODON — Il ne le veut pas pour lui, mais il le veut bien pour les autres.

CAROLINE BENJO — Oui, mais si ses films étaient vus partout dans le monde, il serait heureux, je pense. Je n'ai jamais entendu un réalisateur me dire « Je n'ai pas envie que mon film soit vu par le plus grand nombre ».

JEAN-MICHEL FRODON — La proposition théorique de Caroline Champetier est stimulante pour penser ce cinéma-là en termes de genre. Ça ne veut pas dire que tout outil nouveau crée un genre, mais que cet outil-là aurait ses spécificités, qui définissent un autre, ou d'autres types de films, y compris, éventuellement, tournés avec des caméras argentiques.

FILMER L'INTIME

JEAN-MICHEL FRODON — Nous regrettons l'absence de Pierre Trividic et de Patrick Bernard, qui, pour des raisons de transport, n'ont pu venir. Néanmoins, nous allons voir un extrait de leur film *Ceci est une pipe* qu'ils ont réalisé ensemble. Ce film passionnant est très près du thème général de cette journée : Comment le numérique, et la caméra DV en particulier, modifie le cinéma, question que nous allons maintenant aborder plus spécifiquement sous l'angle du rapport à l'intime ? Il s'agit de l'intime au sens des rapports physiques, et notamment sexuels, et au sens d'un journal intime, ou d'une présence personnelle visible et explicite de l'auteur utilisant un moyen technique pour s'exprimer.

Pour se faire, nous accueillons trois auteurs. D'abord Jean-Marc Barr et Pascal Arnold qui travaillent ensemble. Ils ont entrepris un ensemble de trois films, tous en DV, en se référant plus ou moins explicitement au « Dogme ». Le plus récent d'entre eux est *Too much flesh*, deuxième de cette série de trois films dont on va voir un extrait. Ensuite, Olivier Py, l'auteur de *Les Yeux fermés*, film réalisé dans le cadre des « Petites Caméras ». Ce film a été son premier passage de dramaturge à la réalisation cinématographique. C'est un avènement assez exemplaire de quelqu'un qui vient d'un autre domaine artistique et qui s'empare de cet outil-là et fait un film magnifique.

PROJECTION DE DEUX EXTRAITS DE FILMS :

- . *CECI EST UNE PIPE* DE PIERRE TRIVIDIC ET PATRICK BERNARD
- . *TOO MUCH FLESH* DE JEAN-MARC BARR ET PASCAL ARNOLD.

JEAN-MICHEL FRODON — L'idée de cette table, « Filmer l'intime », consiste à se demander ensemble, dans quelle mesure l'utilisation de ces caméras DV modifie, facilite, ou non, un certain type de rapport au corps. C'est le sujet explicite du film de Trividic et Bernard : le rapport très intime entre les deux amants qui sont les auteurs et les acteurs du film. Le sujet du film est : le fait de vivre ensemble, la manière dont les relations intimes et les relations sexuelles sont une composante de la vie quotidienne. Le film nous interroge sur la capacité nouvelle de faire quelque chose de partageable avec la continuité de la vie de chacun, avec ce qui ressort de l'intime et du caché, d'un dispositif plus public, plus collectif ou plus visible. Je passe la parole à Jean-Marc et Pascal pour qu'ils nous disent ce qui se passe dans la séquence projetée (une scène d'amour entre Jean-Marc Barr et Élodie Bouchez). En quoi être dans leur dispositif de cinéma a à voir avec ce qu'on peut ou qu'on ne peut pas montrer. Juste comme élément d'information, c'est Pascal qui tient la caméra et c'est Jean-Marc qui joue.

PASCAL ARNOLD — Nous avons essayé d'utiliser cette technologie pour capter une sensualité des corps, tout

en sachant que d'un point de vue visuel, nous appartenons à la première génération à avoir eu accès facilement à la pornographie. Le cinéma grand public ignore la sexualité, ou la traite souvent dans des séquences qui se ressemblent toutes. Dans le cinéma « main stream », c'est même « LA » séquence obligée, dès qu'une relation est envisagée entre plusieurs protagonistes. La scène d'amour est souvent filmée de la même manière. Pour nous, les personnages imitent l'acte. En tant que spectateurs, à ce moment, nous sortons de l'histoire, nous sommes face à un mécanisme artificiel, reproductif du point de vue des acteurs, mais aussi de la caméra. Depuis quelque temps, la caméra a tendance à être plus nerveuse dans ces séquences pour donner la sensation de montée du désir, de fébrilité. Avec Jean-Marc, dans notre trilogie sur la liberté, nous voulions écrire une histoire romanesque autour de la liberté sexuelle d'un personnage qui découvre sa sexualité sur le tard. Le contexte de réalisation est lié au numérique pour essayer, avec cette caméra, de se rapprocher des corps. Cela nous permettait une proximité dans la façon de filmer l'intime et de travailler sur la montée du désir plus que sur une représentation du sexe à l'écran. Le film est ponctué de scènes solitaires de masturbation, et de scènes d'appréhension des corps, comme celle que vous venez de voir. Pour ces séquences, nous avons eu le privilège, grâce à cette technologie, de tourner à trois : Élodie Bouchez qui joue le personnage féminin, Jean-Marc et moi.

Quand on parle d'intime, il y a souvent l'idée que des personnages filment leur intimité, c'est une dimension intéressante quand on parle de sexualité. Or, là, les personnages sont écrits, ce sont des personnages de fiction. Nous voulions être au bord de quelque chose. Dès qu'on parle de sexualité, l'important c'est la distance qu'on peut avoir avec les corps, et la décision du champ et du hors champ, de ce qu'on montre et de ce qu'on ne montre pas. Dans ces séquences, grâce au dispositif technologique léger, on a pu faire vivre le corps. On voulait aborder le personnage qui découvre sa sexualité d'un point de vue hédoniste. Souvent la sexualité, quand elle est le thème d'un film, est abordée de manière sérieuse. Là, on voulait être dans l'appréhension des chairs et des corps. On essayait de tourner en plan-séquences ces séquences-là, et dans l'ensemble ce sont des premières prises. Il y a quand même une direction d'acteur derrière tout ça. On n'est pas dans l'idée que d'un seul coup les deux acteurs « s'éclatent » devant la caméra et que je filme. Ce sont des personnages de fiction et nous ne filmions pas la vie intime de Jean-Marc Barr et d'Élodie Bouchez.

On s'est posé la question de montrer ou non le sexe en érection. L'essentiel c'était la recherche du plaisir et la montée du désir. Si jamais nous montrions le sexe en érection cela pouvait oblitérer notre propos qui est plus romanesque. On a pu tourner, grâce à cette technologie, les scènes de masturbation. Le sexe en érection est hors champ, mais on est vraiment dans une interprétation : on voit l'érection dans le regard. C'est quelque chose que le public a pu appréhender. Après on voulait commencer le film par des sexes en érection, on avait filmé ça, mais c'est très naïf, au premier degré. Le sujet du film était le plaisir et plus largement, comment l'explorer dans divers corps, et pas uniquement de montrer des sexes en érection... On trouve que le champ pornographique est complètement saturé de sexes en érection, qui est la représentation pornographique par excellence. Le regard pornographique, depuis que le cinéma existe, est souvent rapté par les hommes. Quand le sexe est représenté, il s'agit d'une réflexion masculine, point à la ligne. Peut-être que maintenant c'est aux femmes de filmer les sexes en érection. Les films faits par des femmes comme Catherine Breillat ou les films comme *Baise-moi* font plus avancer les choses que les regards masculins sur les sexes en érection.

JEAN-MICHEL FRODON — Je signale sur le même thème, le texte de Carole Desbarats, qui n'a pas pu non plus être avec nous, publié avec le programme de cette journée. Ce texte, qui s'intitule *Filmer la chair*, travaille les mêmes réflexions et questionnements sur lesquels nous réfléchissons en ce moment.

JEAN-MARC BARR — Je vais juste ajouter deux choses. Dans mon expérience d'acteur, je constate qu'on regrette souvent de jouer dans des scènes d'amour, de sexe. On est très intimidé, il y a souvent 4, 5 ou 10 personnes dans la chambre. On imite l'acte, c'est un exercice artificiel. Pascal, Élodie et moi, nous voulions essayer d'exploiter cette caméra qui rend l'intime possible. Il y avait un côté ludique. On n'imitait pas l'acte, on se touchait vraiment. On avait la chair de poule, et on voyait nos réactions dans nos yeux. Ce dont je suis très fier et je pense que Pascal l'est aussi, c'est que *Too much flesh*, qui est sur la liberté de la sexualité, est un film ouvert à tous les âges. On a essayé de ne pas tomber dans le vulgaire, mais d'aller dans l'hédonisme et le plaisir du toucher, dans ce petit village du

Middle West où cette sexualité et cette sensualité en liberté représentaient un vrai danger. Tout d'un coup, tout devenait lourd, un vrai drame.

PASCAL ARNOLD — Je précise juste que le fait de voir des sexes en érection, ce n'est pas vulgaire, simplement ce n'était pas notre sujet qui s'attachait au plaisir. Notre envie c'était que la caméra, avec la proximité qu'elle permet, soit comme un regard qui caresse les corps. C'était ça l'enjeu de ces séquences-là.

Public — Quelle est le modèle de votre caméra ?

PASCAL ARNOLD — On a pris la même caméra dans les trois films, c'est une Sony 900.

JEAN-MICHEL FRODON — Je vais passer la parole à Olivier Py, qui est aussi invité à réagir à ce qui s'est dit ce matin, s'il le désire.

OLIVIER PY — La qualité du débat de ce matin m'a mis en ébullition. Je n'ai jamais assisté à une projection de film pornographique de ma vie. Dans cette industrie, certes marginale, on a vu le remplacement absolu du support pelliculaire par le support vidéo avec des implications esthétiques incontestables et probablement politiques.

Je vais faire un petit détour par Kaspar Hauser, jeune garçon qui a été élevé pendant les quinze premières années de sa vie dans une sorte de tombeau. Il n'avait aucune conscience du monde, ni de ses semblables. Ce cas, au XIX^e siècle, a défrayé les chroniques poétiques, scientifiques, etc. Kaspar ne faisait pas la différence entre un tableau et la fenêtre ouverte. Ce n'est pas qu'il ne faisait pas la différence, mais le médecin qui s'est occupé de lui a noté qu'il avait besoin de passer par une connexion synaptique pour arriver, par une analyse, à dire : « ça c'est un tableau » et « ça c'est une fenêtre ouverte ». L'histoire de l'art s'engouffre dans la question à laquelle répond Kaspar Hauser qui est le seul cas dans l'humanité à être arrivé à la maturité physiologique sans avoir eu de rapport culturel, sans que sa rétine ne soit abîmée, même s'il a beaucoup souffert au début. Cela veut dire que petit à petit, quand il s'est « dé-primitivisé », il a créé des fonctions synaptiques qui lui ont permis de dire : « ça c'est le réel, et ça, ce n'est pas le réel ». L'incroyable c'est que nous, nous avons aussi créé des choses qui ne sont ni tout à fait physiologiques, ni tout à fait culturelles. J'ai posé cette question à un psychiatre. Il y a des habitudes émotionnelles qui se traduisent en termes physiologiques dans le cerveau. Les acteurs savent qu'ils peuvent pleurer exactement au même endroit, sur la même réplique, parce que la synapse a été créée. Nous avons créé des synapses qui nous permettent de considérer le cinéma avec un « effet de réel ». Évidemment, quelqu'un qui a quinze ans, qui n'a jamais vu de film en noir et blanc, n'a pas les mêmes synapses qu'un cinéophile. Lui, qu'est-ce qu'il voit ? Il voit le cinéma. Il n'arrive pas à « rentrer dans l'histoire ». À l'inverse, on peut penser que dans quelques générations, l'effet que nous ressentons face à la pellicule vidéo, son grain, son rapport au son, la manière de filmer va devenir totalement invisible pour des générations qui n'auront pas eu ce rapport aux cristaux d'argent. Ils n'auront pas cette émotion première du cinéma qui est la projection d'ombres chinoises.

Quand on parle de « rapport au réel », les concepts deviennent extrêmement flous. De quel réel parle-t-on ? De celui qu'on appelle « effet de réel » car communément on a l'habitude — que nous savons être culturelle, mais dont on a la sensation qu'elle est quand même objective — de l'appréhender comme le réel. Le cinéma 35 mm couleur, tel qu'il arrive dans les années 60, pour lequel je n'ai aucune tendresse et aucun plaisir, a créé ses synapses qui font une sorte de norme de rapport à la réalité. Je ne sais pas comment m'exprimer autrement. Cette norme existe. L'effet de grain de la vidéo fait jouer ces normes-là. On dit deux choses contradictoires : « ça fait vraiment trop réel, caméra de surveillance » et le cinéma hollywoodien a déjà intégré le fait de donner différents niveaux de réalité en utilisant la caméra vidéo qui serait un trop de réalité ou une réalité incontestable, et un cinéma 35 mm qui serait l'état normal du rapport à la réalité proposé par le cinéma. Ou alors c'est l'inverse. Moi, je ne trouve pas que le cinéma produit avec la vidéo fasse « trop de réalité ». Je trouve au contraire qu'il est « spectral ». Ce n'est peut-être pas une incidente si, dans un cas on parle d'une « captation diurne » et dans l'autre d'une « captation nocturne ». La captation diurne, tous ceux qui ont utilisé des petites caméras s'en sont rendu compte, est dans le rapport que nous avons au cinéma 35 mm ; absolument abominable. Il est affreux, cela fait un effet de « trop

de réalité ». Ce n'est pas que la pellicule manquerait de définition, c'est qu'à un niveau, cette définition est trop plate, trop vraie et l'on a l'impression d'une caméra de surveillance. Par contre, on a une caméra qui filme la nuit comme le 35 mm couleur, lui, ne l'a jamais filmée. On dit : « tiens ça ne fait pas du tout réel. » Mais de quel niveau de réalité parle-t-on puisque de toutes les façons le cinéma n'est pas le réel ? Tout cela est important pour voir les conséquences dans l'écriture, dans le jeu, dans le montage, dans ce qui fait la grammaire ou la syntaxe du cinéma. Cette sensation de trop de réel ou de pas assez de réel, selon qu'on est diurne ou nocturne, on ne peut pas ne pas l'intégrer dans l'écriture du scénario. Les difficultés qu'a eues Brigitte Roüan et celles de Mathieu Amalric sont très intéressantes. L'un se dit : il faut que je fasse quelque chose avec une caméra de vidéo surveillance, par ce que l'habituelle connexion synaptique qui fait qu'on oublie la présence de la caméra, là, c'est impossible. Moi, j'ai travaillé exactement en sens inverse. Ce que je n'aimais pas, c'était le 35 mm, c'était l'habitude synaptique qui fait qu'on ne voit plus la projection, la perfection de l'illusion. C'est la nuit qui m'a intéressé. Pour moi, le réel c'est l'imaginaire, et du coup en rappelant qu'on était au cinéma, on rappelait qu'on filmait l'imaginaire, pas le réel. Mais ces difficultés sont extrêmes. Peut-être que dans 10 ans, 15 ans, elles vont s'effacer car on a créé des habitudes que je crois être physiologiques.

Dans l'histoire de l'art, en peinture, un mouvement est allé vers plus de réalité, voire trop de réalité, pour paraphraser un livre d'Annie Lebrun. On voit comment, au XIXe, il y a trois voies possibles : la photographie, les impressionnistes ou les pompier. Les pompier font ce que faisait Raphaël, sauf que là, c'est devenu un peu ringard. L'idée de fenêtre ouverte sur le monde, de reproduction parfaite du réel, on y est devenu très habitué. À ce moment s'invente l'idée d'une peinture qui ne reproduirait pas exactement le réel, ou bien d'un autre mécanisme technique qui le ferait à la perfection, ou à une perfection encore dépassable. Le cinéma 35 mm couleur est arrivé au stade Raphaël : il n'a plus qu'à être pompier ou à dénoncer sa propre illusion. Cette question du rapport au réel est fondamentale pour le rapport à l'écriture. Je viens du théâtre et je suis cinéphile. Quand je fais un film, on me dit « c'est trop théâtral ce que vous écrivez ». Très probablement, parce que le théâtre n'a jamais à faire une démonstration de réalité. Il n'a pas à prouver qu'il est réel. Il peut aller joyeusement vers quelque chose, quelquefois la vérité. Le cinéma lui, doit toujours maintenir cette illusion. Pour le coup, ce n'est pas du tout réel. On peut se retrouver face à la pellicule, voir le petit moucheron qui se perd dans le faisceau lumineux. Dans l'écriture cinématographique, il a été très difficile de se départir d'un effet de réel lié au psychologique, de se départir d'un certain jeu de l'acteur, d'un certain mode de dialogue, pour maintenir le feu de cette illusion. Mais ce « plus de réalité » que peut apporter la vidéo va provoquer la mise au niveau du rapport au réel que nous avons d'habitude avec la proposition scénaristique ou de mise en scène. D'où le rapport sexuel filmé de manière très différente. Si on fait un travelling vers la cheminée en vidéo, ça ne marche pas automatiquement comme au cinéma, et au cinéma, ça peut encore être très charmant. C'est une des plus belles choses que le cinéma ait inventé : « travelling vers la cheminée ». Dans le même lieu, on a la métaphore de ce qui se passe : le feu. C'est ringard, mais c'est une très belle idée de cinéma. En vidéo, ça ne marche pas du tout, car on a ce rapport de « trop de réalité », et les conventions du cinéma 35 mm tombent. Ça marche, si on essaye de trouver un cinéma qui corresponde à ce « trop de réalité » ou à cette absence de réalité que peut aussi produire la caméra vidéo, ce qui est plutôt le cas de ce que j'ai recherché.

Il y a d'une part ce rapport à l'image, inconscient pour la plupart des spectateurs, surtout avec un film kinescopé : est-ce que c'est du cinéma, est-ce que c'est de la vidéo ? Qu'est-ce que le spectateur profane voit ? Mais il y a également un autre phénomène. Derrière la vidéo, il y a l'idée qu'on va finir dans des boîtes à regarder, tous individuellement, un film. Cette idée est peut-être celle qui a été la plus mortifère dans la hantise de faire de la vidéo, c'est la métaphore du cinéma pornographique. La projection en public, c'est très différent, ça crée une sociabilité. Ce n'est pas comme d'être enfermé dans un frigo avec sa télé. Si on enregistrerait ses pulsations nerveuses pendant qu'on regarde un film seul sur son divan et avec d'autres personnes, ensemble dans une salle, ça ne serait pas du tout les mêmes. Ce n'est pas du tout le même film que l'on voit. Le rapport critique est conditionné par le fait que l'on voit les choses ensemble. Là quelque chose du cinéma risque de se perdre. Le jour où on sera tous isolés devant des petites télé, il n'y aura plus aucun rapport critique. Je constate que c'est ce qu'on appelle « passer la rampe » au théâtre. Le même texte lu dans sa chambre lorsqu'il est entendu à plusieurs devient objet de critique : ça provoque des rires, une indignation. Au cinéma, c'est pareil, quelque chose se passe qui est un phénomène social, quand on voit ensemble quelque chose. Là, il y a une possibilité critique. L'organisation sociale où le spectacle était

souvent dans la salle est finie. C'est ce qui faisait le charme des cinémas pornographiques, ça permettait — pour les garçons — la fusion virile, l'homosexualité latente, qui était vécue ensemble par les garçons dans ce système de cinéma-là. On arrive à un système de cabine où c'est le système Edison. Le cinéma porno a intégré, bien avant les autres, la possibilité de tourner en vidéo en utilisant éventuellement le « trop de réalité » que pouvait provoquer la vidéo comme un plaisir, comme une jouissance. Ce « trop de réalité » est donné par un rapport au son assez dégueulasse, par le fait qu'on peut faire des plans séquences plus longs, par le grain de l'image qui est différent. D'ailleurs, dans la séquence de *Too much flesh*, j'étais très déçu de la coupe, car le slip a disparu dans la coupe. Le moment sublime, c'est quand on enlève le slip. Il y a un cinéaste de porno passionnant qui est Jean-Noël René Clair. Il a vraiment utilisé le phénomène vidéo pour donner plus de pulsions érotiques, dans l'enfermement long du plan séquence, en filmant principalement la masturbation et de manière extrêmement perverse des corps qui sont achetés, payés. Cela déficitionnalise le cinéma. La pornographie c'est quand l'autre n'est pas consentant, quand on voit un non-consentement de la personne à l'image. Il a pu l'utiliser. À l'inverse, il y a une industrie du cinéma américain qui ne fait plus de cinéma, mais qui a gardé les critères cinématographiques de l'époque où il y avait du cinéma. Ces films sont devenus totalement ridicules. La fiction, ou les terrifiantes fictions qui sont proposées, ne correspondent plus du tout au support vidéo. On voit aussi beaucoup de films qui font mine d'être des enregistrements de caméras de surveillance, vidéo, en train de filmer des gens en douce ; des caméras qui font mine de filmer des viols dans des cités..., tout ça c'est la caméra vidéo. C'est un autre rapport à l'illusion d'être face à du réel qui est proposé par ce cinéma-là.

JEAN-MICHEL FRODON — Un des éléments que je trouve extrêmement intéressant, c'est quand Olivier parle de ces notions de « trop de réalité » et de « pas assez de réalité », de « spectrale » ou de « diurne ». Le film de Jean-Marc et Pascal s'ouvre sur un plan diurne, même solaire, magnifique. Il est d'une matière qui n'est que de la matière vidéo et qui est très proche de la peinture impressionniste. C'est l'exception qui confirmerait assez bien la règle énoncée par Olivier.

PASCAL ARNOLD — Je voudrais juste réagir à ce que disait Olivier : tu parlais comme si le cinéma aujourd'hui était une histoire de numérique contre 35 mm. Il y a une liberté que nous donne l'évolution technologique et qui fait que de nouveaux cinéastes peuvent se saisir d'une caméra vidéo et passer au cinéma. On a fait beaucoup de parallèles, de manière intuitive, dès notre premier film *Lovers* tourné dans les rues de Paris, la nuit. Dès qu'on a commencé à travailler avec cette caméra, avec cette équipe réduite, on a vraiment eu en tête la Nouvelle Vague. Quand on s'y réfère, en termes d'auteur-réalisateur, on oublie souvent que ça a été beaucoup lié à une évolution technologique : une caméra plus légère et une pellicule plus sensible, nées à ce moment-là. C'était aussi des cinéastes qui s'impliquaient beaucoup dans la production. C'est plusieurs phénomènes qui font que d'un seul coup, des choses se déclenchent. Le numérique permet une nouvelle fois, à de nouveaux cinéastes, de prendre les choses en main, de recouvrer un peu de liberté face à un cinéma. Ça permet de se reposer la question : qu'est-ce qu'on raconte, comment on le raconte, comment on filme, avec qui on filme ? C'est le champ des possibles. Il ne faut pas jouer le numérique contre le 35 mm. On continuera à faire des films en 35 mm. C'est un autre rapport au réel, à la fiction. On a voulu avec Jean-Marc faire face à quelques idées préconçues. On a tourné *Lovers* dans les rues de Paris, surtout la nuit. On s'entendait dire : « Le rapport au réel de la vidéo, ça ne marche que la nuit ». On s'est alors dit qu'on tournerait un autre film, qui au contraire, serait complètement lumineux, serait dans la clarté. On a tourné *Too much flesh*. Pour le troisième film, on s'est dit : on va tourner un film dans un endroit où il est quasiment impossible de tourner aujourd'hui si on n'a pas une équipe locale, c'est en Inde. On est parti à sept. C'est un film de fiction. Par ailleurs, je ne crois pas que le cinéma évoluera comme la pornographie. Tu as l'air de regretter les cinémas pornos. Mais le fait que la pornographie se soit saisie de la vidéo, en permettant sa consommation dans l'intime, a été une étape dans l'éducation possible d'une sexualité et dans un partage, que les films pornographiques en salles — uniquement remplies comme tu le disais d'hommes à l'homosexualité latente — ne permettaient pas. D'un seul coup, la vidéo ouvre le champ pornographique à d'autres regards. Notre questionnement par rapport à l'intime a pris en compte ce changement. Mais qu'est-ce que la pornographie dans les chaumières, à des âges de plus en plus jeunes, change ? On gagne en technicité, en connaissance du corps de l'autre, en pratique, en position, mais est-ce

qu'on gagne dans le fait de donner et de prendre du plaisir ? Dans le film, on a fait exprès de ne pas ôter le slip car on ne voulait pas basculer dans un discours pornographique, inéluctable dès que tu mets un sexe en érection.

JEAN-MICHEL FRODON — Quand j'ai rencontré Olivier Py au moment de la sortie de son film *Les Yeux fermés*, il m'a dit : « Je ne suis pas accroché à la DV, et d'ailleurs mon prochain film sera en 35 mm. » Pour toi qui a commencé avec *Les Yeux fermés*, et compte tenu de ce que tu viens d'énoncer (y compris par rapport à la distance que tu as de la représentation en 35 mm), que signifie cette évolution ?

OLIVIER PY — Dans ce que je viens d'énoncer, je n'ai pas tellement parlé de mon cas particulier. Je pense que j'ai dit « 35 mm noir et blanc ». Il y a quand même des 35 mm couleur que j'aime. C'est une position ontologique, métaphysique : le monde que j'ai devant les yeux, je pense que ce n'est pas le réel. Je n'y peux rien, c'est de l'ordre du religieux. Mon rapport au cinéma a toujours été l'écho de cela. Pour le coup, là, c'est de l'intime, c'est peut-être même du pornographique. Les définitions psychanalytiques se sont amusées, sérieusement, à appeler « réel » ce qui était imaginaire, ou quelquefois inaccessible. Mes premières émotions de cinéma, c'est d'abord le cinéma noir et blanc. Face à ce monde imaginaire, rêvé — peut-être parce que je n'avais pas les connexions qui m'auraient permis d'oublier que c'était du noir et blanc — j'étais face à un objet proprement onirique, imaginaire, fantasmé, donc réel. J'essaie toujours de poursuivre ça. Ce qui est très excitant dans le débat d'aujourd'hui, c'est que des cinéastes se mettent à parler de cinéma. Avant, ils parlaient de mise en scène, de l'acteur. Mais là, parlons de pellicule, de réalité chimique ou numérique, parlons vraiment de cinéma. Si j'ai la chance de pouvoir refaire du cinéma, il faudra que j'arrive à trouver un support technique qui corresponde à l'écriture de ce que j'ai proposé. Le film que j'ai écrit, sur lequel je travaille, est inimaginable en vidéo car la langue est trop haute. C'est étrange. Au cinéma, on croit à ce qu'on voit, au théâtre, on croit sur parole. C'est une différence fondamentale. Si je filmais en vidéo, il faudrait que je « trivialise » la langue, que je la salisse. Ma langue est trop haute, elle atteint une langue conventionnelle. Pour cela, il me faudra peut-être la convention du noir et blanc pour pouvoir faire accepter au public quelque chose qui soit homogène.

PASCAL ARNOLD — Éric Rohmer a tourné *L'Anglaise et le duc* en vidéo. Je pense que la langue ne doit pas être si basse que ça.

OLIVIER PY — Ce n'est pas ce que je voulais dire. Il faudrait que je trouve un rapport à la vidéo qui ne donne pas ce « trop de réalité », qui soit en correspondance avec les conventions d'écriture, de mise en scène et de jeu, avec les conventions de filmage. Cela fait que Mathieu Amalric dit : « Je n'arrive pas à écrire car je ne trouve pas les conventions d'écriture. »

JEAN-MICHEL FRODON — L'exemple de Rohmer va dans le sens de ce que dit Olivier. Il y a un artifice explicite et revendiqué qui n'est pas dans le trop de réel. Cet obstacle de « l'effet de réel » qu'apporterait la vidéo n'est franchement pas un danger encouru par le film de Rohmer, qui pour faire une comparaison, est celui qui est le plus proche de Perceval. Ce sera son film le plus stylisé et affichant sa distance formelle. Il n'est pas dans le souci par rapport à la langue. Le rapport entre les mots et le type d'image qu'on peut faire est tout à fait stimulant. Jean-Marc, tu veux réagir ?

JEAN-MARC BARR — Je pense que le spectateur évolue. Que les films soient présentés en argentique ou en numérique, le spectateur y croit. Le cinéma reste : on se raconte des histoires et on partage des émotions.

OLIVIER PY — Le parcours de Lars von Trier est très passionnant à ce niveau-là. Dans *Europa*, il a tenté de trouver une forme qui adapte l'époque dans laquelle est raconté le film, à une forme de cinéma colorisé.

JEAN-MARC BARR — Oui, mais le contraire de ça, c'est *Les Idiots*.

OLIVIER PY — Oui, Les Idiots doivent donner l'illusion. Il travaille comme ça, à une captation du réel, plus réel que d'habitude.

Pascal Arnold — Olivier réagit à des choses qui se sont dites ce matin, je ne pouvais pas être présent, et du coup je me sens un peu en décalage. Je voudrais poser une question : tu jouais dans ton film ? Car dans les enjeux de l'intime, c'est important.

OLIVIER PY — Oui, et ça rejoint Brigitte Roüan, et c'est une réponse à la question de Mathieu Amalric. Cette caméra a quelque chose de physiologique, le chef opérateur, ses baskets c'est le steadycam. Il y a une présence du corps, une confusion entre la caméra et le corps de celui qui filme qu'on ne peut pas mettre de côté dans l'écriture. Moi, j'ai trouvé comme première réponse : ça va être une sorte de journal intime. Je pense que Brigitte Roüan en est arrivée à la même conclusion. Il faut que ce soit moi, pour que « l'effet première personne », dû au maniement de la caméra, se retrouve quelque part, et ait un écho dans le scénario. Les Idiots, pour répondre à une question de la salle, sont au verbe haut. Le réalisateur a utilisé ce « trop de réalité » pour en faire un poème, ce qui est encore un cas particulier. Lars Von Trier a toujours une forme hautement poétique. Sade a bien fait un étrange poème avec un trop de réalité.

PASCAL ARNOLD — Quand tu parles de journal intime, quel était ton rapport à l'écriture ?

OLIVIER PY — Ce n'était pas du tout un journal intime, c'est une fiction. Dans les autres scénarios, je n'apparaissais pas du tout comme acteur, je n'y avais jamais songé.

Pour revenir à la question du cadre, le rapport à celui-ci est différent. La caméra est très maniable, on peut avoir l'impression du coup qu'il n'y a plus de cadre. Il est beaucoup plus mouvant. Sa construction apparaît moins. Cependant, si on a fait quelquefois 10 ou 15 prises, ce n'est pas du tout pour les acteurs — car je pense qu'ils sont surtout bons à la deuxième et à la troisième prise — mais pour avoir un cadre de plus en plus beau. Cette caméra, dans ce rapport économique, permet de faire 15 prises. Elle permet de raffiner le cadre, il est autre, il est plus fluide, plus complexe. J'avais l'impression que nous avions supprimé le hors-champ. C'était une sensation très bizarre dans l'écriture de la syntaxe filmique, on a l'impression qu'on peut tout prendre, à tous les moments. Rien n'allait être hors-champ. Dans le montage, d'ailleurs, à certains moments, je manquais de hors-champ. Il y avait trop de couverture. Je suis étonné quand j'entends que les contraintes économiques seraient un frein au poème. Mais les contraintes, quelles qu'elles soient — d'une syntaxe, économiques, politiques — sont quelquefois ce qui pousse plus radicalement un poème. Le trop de possibilité qui est en train de nous arriver, peut nous troubler à un moment.

PASCAL ARNOLD — Par rapport à l'écriture scénaristique, on revendiquait le fait de tourner en numérique. Quand on dit que ça modifie l'écriture, c'est parce qu'on est dans un système de production, en France, pour le 35 mm, où le scénario est le véhicule par lequel tous les financements se font. On arrive, à l'étape scénaristique, à avoir des scénarios qui sont fermés, car ils ont été travaillés, retravaillés, pour satisfaire des recherches de financement, des critères de lecture, de projection, d'audimat, et même, dans des chaînes qui font moins d'audimat, des critères de contenu. Pour moi qui ai beaucoup travaillé sur les scénarios en 35 mm, le fait de tourner en DV permet au scénario de devenir un tremplin, une étape dans la dimension filmique. Le numérique peut permettre de tourner sans scénario, ou très léger, et d'improviser. Nous avons voulu un scénario vivant. Pour le cadrage, nous avons décidé, avant, ce que nous laisserions hors-champ dans la séquence qui a été montrée. Avec Jean-Marc, nous fonctionnons de façon assez classique sur un tournage : on prépare à l'avance, et on pense les cadres. On n'est pas happé par le fait de tout couvrir. Quand on a improvisé dans *Lovers* ou *Too much flech*, on a improvisé du visuel. On a des séquences de « feeling », par un décor, par une énergie de personnages. On filme ces personnages en isolement, sans dialogue. Dans chaque film, il y a 3 ou 4 passages qui sont de l'improvisation filmique et pas du tout textuelle.

OLIVIER PY — Il faut mettre un petit bémol sur la possibilité économique. Mathieu Amalric disait ce matin qu'il faisait un film avec 3,5 millions en 35 mm. C'est toujours possible. Simplement ce n'est pas un film en 35 mm comme

on en fait d'habitude. J'ai tourné dans un film de Jacques Maillot avec le même chef opérateur, Luc Pagès, et il a été décidé de le tourner en 35 mm. Il s'est fait exactement dans les mêmes conditions qu'un film vidéo, avec à peu près le même budget. Simplement, on ne tournait que des plans-séquences, et l'on n'en tournait qu'un ou deux. Il y a une sollicitation poétique qui est encore possible dans cette économie difficile qu'est devenue le 35 mm.

PASCAL ARNOLD — Quand je parlais de production, je ne parlais pas du fait de réunir 20 millions ! On est dans des systèmes — que ce soit le système hollywoodien ou franco-français — qui obligent des calibrages de fabrication. La moyenne pour un premier film, c'est 22 millions. Or, cette technologie-là permet de tourner en numérique pour ceux qui le choisissent, et pour ceux qui choisissent le 35 mm, de tourner des films avec 5 millions de francs, parce que c'est possible ! Le système dit : « vous tournez en numérique des petits films pas chers ». En l'occurrence, on aimerait, Jean-Marc et moi, prouver qu'on peut faire un film en 35 mm, si on revient au 35 mm, en payant tout le monde normalement, et en travaillant différemment que sur film « main stream » classique.

Par ailleurs, cette technologie de la DV va peut-être remettre une cohérence par rapport à certains films, entre le politique et le social dans un contenu, et une fabrication. J'étais positionné pendant des années sur un cinéma d'auteur-réalisateur avec des critères de fabrication, quasiment imposés, où l'on se retrouvait à travailler sur des films sociaux, avec un discours social, produits à 22 millions de francs et où l'auteur-réalisateur touchait 3 millions de francs de salaire ! Des fois, je me retirais de certains projets car quelque chose me dérangeait sur ce qu'on racontait et la façon dont on le racontait. Cette technologie-là va permettre à de nouveaux cinéastes de s'exprimer, mais aussi à certains cinéastes de retrouver une cohérence sur ce qu'ils racontent, et comment ils le racontent.

JEAN-MARC BARR — Cette technologie permet de tenir la caméra, de faire le saut. Pour les premiers films, on avait pris des chefs opérateurs, mais ils avaient trop peur de dévier alors que justement, on peut proposer, dans l'intime, des cadres qui ne sont pas orthodoxes, on peut utiliser la caméra comme une caresse du corps. Cette technologie démystifie le processus de faire des films.

Public — Filmer l'intime, signifie-t-il seulement filmer le sexe ? Agnès Varda a fait un film très intime sur le temps qui passe. Alain Cavalier ne parle que de son intimité, il ne se filme pas, mais il filme ses amis intimes, la place où il va s'asseoir avec un camarade sculpteur. C'est filmer l'intime. Avec la DV, le public lui-même peut avoir la possibilité de faire son film, d'avoir un Macintosh et de le monter. Le public qui vient au cinéma n'est plus le même. On a rarement vu un public s'approprier une caméra 35 mm ; là par contre, le public peut s'acheter une caméra.

JEAN-MICHEL FRODON — Tout le monde a accès à l'outil et ça change des choses, mais faire un film, c'est autre chose.

JEAN-MARC BARR — Faire un film c'est aussi participer au marché. Il faut réunir une équipe, faire un bon film, puis après il faut le vendre. N'importe qui ne peut pas faire un film. Faire du bon cinéma aujourd'hui, c'est réunir de bonnes personnes.

PASCAL ARNOLD — Le sampleur aujourd'hui a donné accès à l'expression musicale à des gens qui n'y auraient pas eu accès, il y a 25 ans.

JEAN-MICHEL FRODON — Ça a évidemment influé sur la musique qui a une existence sociale commerciale et esthétique. De la même façon, les gens qui étaient susceptibles d'écouter de la musique au XVIIIe siècle étaient aussi instrumentistes sans être des compositeurs, et ils n'écoulaient pas la musique de la même manière que les mélomanes d'aujourd'hui. Si tout le monde a accès à la caméra, ça ne fera pas de tout le monde des cinéastes, mais ça fera des spectateurs différents.

Public — Moi, cela ne m'intéresse pas trop de voir des essais. Peut-être que nous, en tant que spectateurs, on devient plus exigeants, on veut voir des choses qui font partie d'une réelle réflexion sur l'image et la création et pas des choses qu'un amateur peut faire.

JEAN-MICHEL FRODON — Personne ici n'a parlé des essais qu'un amateur peut faire. On n'est pas dans cette logique-là.

Public— Je suis ravie que la réalisation ait été démystifiée ! Il y a des gens qui sont des amateurs et qui ont une caméra à 6 000 francs. Ils montent un truc chez eux, puis ils vont à « télébocal » le montrer à 50 personnes. Si on demandait à ces gens de couper telle séquence pour montrer leur film dans une vraie salle de cinéma, à la limite, ils diraient non, pour le montrer tel qu'ils le font, eux. Il y a une revendication de subjectivité, de liberté, fantastique qui est en train de s'instituer. C'est révolutionnaire.

JEAN-MARC BARR — Là aussi, quand Lars von Trier et Thomas Vinterberg ont présenté le « Dogme », c'était fait avec beaucoup d'humour. La presse l'a pris très au sérieux. Mais c'était pour montrer que le « Dogme » existe à Hollywood, avec ses images lisses, ses histoires lisses et ses acteurs lisses. Dans l'imperfection, on retrouve une esthétique, quelque chose de plus humain.

Public — Mais tout ça, ce n'est pas nouveau. On fait comme s'il n'y avait pas l'héritage de l'art vidéo. On a dit au moment du camescope qu'on avait plus de liberté. Dans l'art vidéo, il y a déjà cette histoire du cadre, du plus de liberté de bouger.

PASCAL ARNOLD — Je pense qu'on en parle davantage, car c'est plus diffusé que l'art vidéo. Dans les structures de soutien au cinéma en France — le CNC — la vidéo a été basculée au niveau des arts plastiques et pas du cinéma. À l'heure actuelle, on a mis complètement de côté en France le cinéma expérimental. Cette technologie va permettre de ramener au sein du cinéma des démarches qui sont soit expérimentales, soit plus pointues au niveau de l'expression artistique. Vous avez peut-être l'impression que l'on ne dit rien de neuf. Mais l'expression est renouvelée, les cinéastes depuis 20 ans parlaient moins de cinéma, j'ai l'impression qu'on ne voyait plus les cinéastes depuis 20 ans avec une caméra à la main. Ce sont des images qui datent d'avant les années 70. Avec cette technologie-là, on va pouvoir voir des cinéastes, qui filment même en 35 mm, avec une caméra. Depuis les années 80, avec ce cinéma lisse et calibré, le cinéaste s'est éloigné de la caméra, particulièrement dans le cinéma « main stream ». Le chef opérateur et ses techniciens ont pris le pouvoir autour de la caméra. Sur un plateau de tournage, si l'auteur-réalisateur reprend la caméra, il reprend du pouvoir. Je ne suis pas en train de dire que je suis contre les chefs opérateurs, je pense que sont des techniciens. Il est important d'avoir leur collaboration quand cela le nécessite au niveau de l'expression et d'une image, mais la technologie permet tout à coup que le cinéaste reprenne du pouvoir sur un plateau. Maintenant, le réalisateur est assis devant un combo, il est tout juste dans la pièce où se tourne le film. Cette technologie est une alternative : en tant que cinéaste, on peut être plus proche de la captation.

JEAN-MARC BARR — Avec cette technologie, on a pu trouver une satisfaction spirituelle dans notre travail que nous n'avions pas auparavant. Dans notre trilogie, on a pu travailler sur des thèmes comme la liberté d'aimer, de baiser, de penser. Aujourd'hui, il n'y aurait pas beaucoup de financiers pour nous suivre.

OLIVIER PY — J'ai été élevé dans le mythe du jour où on dirait : « on va faire un débat parce que le cinéma est mort. » La mort du cinéma est annoncée depuis que je suis venu à l'intérêt du cinéma. Je ne pensais jamais qu'il y aurait eu un débat comme celui d'aujourd'hui où l'on dirait : « oui, le cinéma 35 mm tel qu'on l'a connu est mort, sa mort est imminente, mais, formidable, cela va provoquer une ébullition artistique incroyable ! » La bataille se jouera désormais sur les modes de diffusion. Cavalier et Spielberg vont utiliser le même outil, mais ils n'auront pas le même mode de diffusion. C'est là qu'il y aura quelque chose de très important, dans lequel le spectateur citoyen va jouer un rôle engagé, éventuellement de résistance et peut-être de construction, qui sera peut-être très heureux.

ENSEIGNEMENT DU CINÉMA ET NUMÉRIQUE

JEAN-MICHEL FRODON — Cette dernière table ronde est un peu décalée par rapport aux trois précédentes. Elle vise à réfléchir à la manière dont « les nouvelles technologies » influencent l'enseignement du cinéma. C'est un sujet qui n'est pas non plus aussi éloigné de ce dont on a parlé jusqu'à maintenant, c'est-à-dire de la mise en scène. Il s'agit toujours d'un rapport aux œuvres, d'une intervention, d'une technique, de leur partage et de leur existence, reformulés dans le cadre de la transmission et de l'enseignement.

Avec nous : Alain Bergala, cinéaste, critique, écrivain, enseignant de cinéma. Il est le seul cinéaste présent à cette table, mais ce n'est pas à ce titre-là qu'il est parmi nous. C'est pour d'autres de ses nombreuses fonctions, notamment celle de responsable au sein du ministère de l'Éducation Nationale de la partie cinéma du projet de développement des enseignements artistiques. Ce projet fait appel au numérique et au DVD dans une vocation d'enseignement. Geneviève Troussier, responsable, animatrice, « fée tutélaire » du Café des images à Herrouville Saint-Clair, haut lieu d'un rapport fort, chaleureux et constant du public à des films ambitieux. Geneviève Troussier est aussi Présidente du Groupement des salles de recherche. Elle est là aussi parce que la réforme conçue par Alain Bergala a posé des problèmes aux exploitants et à des gens qui, dans les salles, font le travail dont Geneviève est une représentante exemplaire. Ils s'inquiètent de la réforme Lang, qui met des films sur DVD à disposition des enseignants, dans les classes. Sylvie Lindeperg, historienne, enseignante à l'Université de Paris III. Elle a utilisé le numérique pour concevoir un projet qui est aujourd'hui un livre, remarquable, novateur, *Clio* de 5 à 7 aux éditions du CNRS. Elle a conçu un CD-Rom exemplaire, sur la façon dont on peut utiliser les technologies du numérique pour construire de la pensée. Il n'est pas innocent que cette pensée soit liée à l'image et au son, à la transmission des représentations à travers le temps. Alain Renaud, philosophe et professeur, Alain Renaud tente de penser les nouveaux rapports — influences transformations esthétiques, théoriques et sociales — qui s'établissent aujourd'hui entre l'image-son et les technologies de l'Information.

Alain Bergala va présenter la façon dont il a géré, comme critique, comme quelqu'un qui a un rapport esthétique au cinéma, et comme politique (ou mis à une place politique), le lien entre ces objets électroniques nouveaux et le cinéma.

ALAIN BERGALA — Je suis parti de mon expérience de spectateur. Quand j'ai commencé à aimer le cinéma, j'allais voir les films et j'attendais qu'ils repassent. Cela pouvait prendre 10 ans, 15 ans. J'avais un souvenir émouvant et un peu nébuleux du film. Ce n'est pas désagréable. Sont arrivées les cassettes vidéo et là, on a pu enregistrer les films.

Un autre rapport s'est établi : on pouvait revoir le film. Mais ce n'était pas très pratique pour aller chercher une séquence. Puis sont arrivés les DVD. J'ai toujours été un consommateur immédiat de tous les gadgets qui arrivaient. J'ai acheté une caméra DV tout de suite, de même qu'un appareil photo numérique. Là, j'ai compris quelque chose. Je vais prendre l'exemple d'Eyes wide shut. Je l'ai vu en salle. J'étais ébloui, mais le film était très énigmatique pour moi. Je ne suis pas allé le revoir tout de suite. Je suis resté avec l'énigme du film. Quand le DVD est sorti, je l'ai acheté. De temps en temps, le soir quand je rentre, au lieu d'allumer la télé, je prends le DVD d'Eyes wide shut, et je me choisis une scène que je regarde avec la plus grande délectation. J'ai envie d'un morceau du film. Je suis épuisé et je n'aurais pas la force de le regarder en entier. Je ne l'ai pas revu entièrement depuis que j'ai le DVD, mais je l'ai beaucoup vu. Je navigue au hasard. Cela construit quelque chose. Quand j'écris sur le cinéma de façon un peu théorique, ou quand je fais des cours, le film est très présent pour moi. J'en parle beaucoup. J'ai envie de le revoir en salle. Quelque chose peut s'inscrire aujourd'hui un peu différemment. C'est ce dont j'ai rêvé pour les enfants. Il y a déjà des dispositifs qui existent où les enfants vont voir des films. Mais il ne faut pas se leurrer sur la situation actuelle. Qu'est-ce que les enfants peuvent rencontrer comme films ? Les gros films qui passent dans la France entière, le même jour. Parmi ces films, il y en a dont ils savent qu'ils sont obligés d'aller les voir pour ne pas être désocialisés par rapport à leurs copains. Et puis, c'est tout. Quand ils arrivent en section cinéma, voire à l'université, il y a une terrible amnésie sur le cinéma. Il y a quelques films cultes. Il y a une pratique de « re-voir ». Sinon, il y a un grand brouillard. Puis, il y a une culture toute fraîche au moment où on leur parle, moins de deux ans. Qu'est-ce qui s'est réellement inscrit comme imaginaire cinéma ? Ce n'est pas simple à savoir. En partant de ce constat, absolument plat, je me dis : « Ce serait bien s'il y avait dans les classes des films, tout le temps, comme il y a des livres, comme il y a de la poésie. Soit avec l'instituteur, soit tout seuls, les enfants feraient avec les films ce que je fais avec Eyes wide shut. Ils vont voir un bout de Où est la maison de mon ami ?, des Quatre cents coups_ « Évidemment cette chose n'a de sens réel que s'ils ont l'occasion de voir le film, eux aussi, ensemble, dans une salle. On aurait alors les deux bouts de la chaîne. On ne peut plus s'accrocher à l'image exclusive selon laquelle les films ne doivent être vus qu'en salle. C'est absurde. Il faut voir les films en salle, et puis, il faut revoir des morceaux de films. C'est une telle pratique sociale banalisée, pourquoi en priver les enfants ? C'est aussi une façon d'inscrire une petite mémoire. Mon idée est à long terme. Cette année, je fais 9 DVD, puis après d'autres les feront. Si tout va bien dans 10 ans, il y en aura 100. Imaginez ce que c'est, un capital de 100 films que les gamins pourront aller voir à la récréation, voir un bout de ce qu'ils veulent ! Cela ne les éloignera pas des salles, s'il en reste à côté de chez eux (on n'est pas dans une phase de grand optimisme quant à l'état des salles). Là aussi, il y a les films qu'il faut avoir vus, qui font la loi du marché et les autres films qui ont de plus en plus de mal à être vus. Si on n'a pas vu tel film, on est déclassé. Les « super cinéphiles » pointus devront avoir vu le dernier Garrel et des gens « au bureau » devront avoir vu La Vérité si je mens 2. C'est le même processus d'exclusion. Comment réinscrire un imaginaire cinématographique chez les enfants ? Je suis persuadé que si on a vu de bons films dans sa classe, et qu'on peut les revoir dans l'année, cela inscrira des choses dans l'imaginaire.

On m'a fait un procès. Je ne parle pas de Geneviève Troussier, qui a toujours compris, qui a été complice de mes projets, et qui a fait partie des gens qui ne m'ont pas tiré dessus quand j'ai dit que j'allais mettre des DVD dans les classes. Les salles indépendantes, ayant beaucoup de problèmes, ont eu l'impression que j'étais un traître qui avait été l'un des leurs, et qui venait maintenant les assassiner. Ce sont les faux traîtres qui prennent les coups le plus vite. Ça c'est tassé un petit peu.

Ce qui est génial aujourd'hui, c'est qu'avec un budget minime, pour une commune, une école un peu dégourdie, on peut avoir une caméra numérique et un petit outil de montage. On peut avoir un iMac avec « iMovie » dessus et cela suffit pour comprendre ce qu'est le montage. Pédagogiquement, on a tout pour apprendre le cinéma. Les petites caméras sont l'outil qui permet cette chose banale, simple, que n'importe quel gamin peut faire — faire son plan — si on lui en donne la responsabilité. Avant, il y avait l'idée qu'on participait à une équipe qui écrivait le scénario, puis, on faisait le plan. Ça s'est beaucoup fait. Dans notre projet, la première phase c'est : chaque enfant, un jour, un peu sous le regard des autres, a la totale responsabilité d'un petit passage à l'acte. D'un seul coup, il comprend ce que c'est, non pas de tenir la caméra, mais ce que c'est de faire un plan que les autres, dans la petite communauté « classe », vont voir. Le faire lui-même. Il en est responsable. C'est l'acte minimal de la création. Sans ça, il y a souvent escroquerie ou confiscation. Dès qu'on a fait un plan, on l'a fait. En 1995, on avait demandé de

faire un « plan Lumière » à des enfants d'un certain nombre de classes en France. Ils avaient droit à une minute. Ils en étaient responsables. Le résultat était magnifique. On sentait quand ils tournaient l'incroyable émotion dans leur choix, où ils allaient le faire, à quel moment... C'était une vraie liberté, et s'il n'y a pas de liberté, il ne peut pas y avoir d'actes de création. Donner la responsabilité à un enfant de faire un ou deux plans. S'il en fait deux, il peut faire une collure. Là, il a fait l'essentiel du chemin. D'une certaine façon ce n'est pas la peine de faire un film de 20 minutes. Il le fera peut-être, après. Cet outil-là, avant, n'existait pas.

Je vais faire un DVD sur Où est la maison de mon ami ? Il y aura le film, chapitré scène par scène. On pourra aller précisément au chapitre que l'on veut voir. Il y aura Le Pain et la rue, premier court-métrage en noir et blanc d'Abbas Kiarostami, que l'on pourra mettre en rapport, il y aura le film de la collection Cinéastes de notre temps sur Kiarostami, où l'on voit le cinéaste qui revient sur les lieux, il y aura deux petits sujets, l'un sur la poésie iranienne et l'autre sur la miniature persane. Cela suffit. Le didactisme n'est pas dans une voix qui saurait à l'avance, qui analyserait. Le didactisme est dans la circulation, dans le fait que selon le niveau, la classe, les centres d'intérêts, on peut s'approprier le film en le mettant à côté d'autres choses. Il y aura un autre type de DVD. Je vais faire par exemple un DVD sur Le Point de vue au cinéma. C'est une des questions les plus importantes au cinéma. Le DVD aura 25 scènes, séquences de films, prélevées dans toute l'histoire du cinéma. L'intelligence sera uniquement sur la circulation. L'interactivité des DVD du commerce est misérable. Elle se résume à : on choisit si on regarde le making-of ou le film ! Dans nos DVD, il y aura une arborescence plus importante. On pourra dire : « Essayez de voir ce qui se passe si vous regardez la séquence 2, la séquence 4, la séquence 7. » L'instituteur regarde avec les élèves et ils comprennent, rien qu'en voyant, ce que ces cinq séquences disent sur le point de vue. On proposera dix autres circulations et il n'y a pas besoin de discours. On est dans quelque chose dont je rêve depuis 20 ans : une pédagogie réellement plus qu'allégée en didactique. Il n'y aurait plus cette chose sur laquelle on a vécu longtemps — j'en parle d'autant plus librement que j'y ai participé — qui est : « Il y a quand même une voix qui sait et qui sait mieux que le maître dans la classe. » Le maître en effet, il met la cassette, il entend une voix et il se dit qu'il y a quelqu'un de plus intelligent, qui sait des choses que lui ne sait pas dire. Tandis que là, on voit les séquences et tout le monde est un peu à égalité. Par comparaison, par mise en rapport des séquences, on va approcher et comprendre le point de vue. Ce sont mes utopies.

JEAN-MICHEL FRODON — L'activité de Geneviève Troussier touche à la pédagogie à deux niveaux : en s'adressant à des élèves venant voir des films dans sa salle, et par une idée de la salle qui n'a pas qu'une logique commerciale. Comment cela s'articule-t-il avec les idées qu'Alain vient de présenter ?

GENEVIÈVE TROUSSIÈRE — Une composante importante du travail des salles de recherche qui sont à l'intérieur du mouvement Art et Essai, passe par cette conviction que si l'on veut faire partager l'amour du cinéma, il faut aussi aider à la formation d'un public. Ce réseau de salles, de plus en plus à la marge, est dans une situation de grande fragilité dans l'actualité économique de l'exploitation — si je le rappelle, c'est parce que ce n'est pas tout à fait étranger à la réaction que certains d'entre-nous ont pu avoir. Ces salles n'ont reçu, au début, que des bribes d'informations déconnectées du contexte global sur ce qu'Alain allait proposer concrètement. Immédiatement, il y a eu une inquiétude relative pour certains, très vive pour d'autres, d'une fragilisation des dispositifs préexistants et qui marchent très bien en matière de formation, comme École et Cinéma, qu'anime Les Enfants de cinéma, une association nationale. Dans beaucoup de départements, il y a des salles, comme les nôtres, qui de longue date sont des médiateurs et des interlocuteurs auprès des rectorats et des Inspections académiques pour que des enfants viennent voir des films, régulièrement, en salles, sur la base du volontariat des enseignants. Les enfants découvrent ainsi collectivement et sur grand écran en salle l'œuvre cinématographique. Les programmeurs de salles sont là pour proposer le lieu où ils viennent voir le film, mais aussi, les outils pédagogiques, avec la présence d'un critique dans le cadre de journées pédagogiques ou de documents écrits remarquablement conçus comme les Cahiers de notes. Que va alors devenir ce travail et ce rôle quand l'outil DVD va être dans les classes ? À aucun moment, la conception qu'Alain a développée n'a été remise en question. Mais il y a la prégnance du « mammoth » Éducation nationale : que va-t-il rester des propositions qui sont faites, que va-t-il se passer effectivement sur le terrain, une fois franchies les barrières hiérarchiques et administratives en région, dans les rectorats, les IUFM, les Inspections

académiques_ Je ne fais de procès à personne_ ! Les Inspections académiques sont souvent formidables ! Le travail de Bergala va donc dans bien des cas optimiser le remarquable effort déjà en cours. Dans d'autres cas, en revanche, il y a l'inquiétude de voir des enseignants, des directeurs d'écoles déjà un peu réticents, de saisir cette opportunité pour ne plus faire sortir les enfants. On a donc exprimé cette inquiétude, tout en adoptant parallèlement une attitude délibérément volontariste et positive. On veut être avec la mission Lang et non pas contre ou en dehors pour que cette formation des publics, pour le plus grand nombre, puisse s'étendre à toute la France sans discrimination. Je crois que les outils pédagogiques proposés sont formidables et il va falloir être extrêmement solidaires de cette nouvelle politique, mais que l'Éducation nationale comprenne bien qu'il y a l'enjeu d'une véritable éducation à l'œuvre cinématographique qui doit toujours passer par la salle prioritairement. Il ne s'agit pas là d'une défense de type protectionniste, corporatiste, mais il s'agit d'une conviction forte pour nous, que l'événement collectif en salle, le fait de partager ensemble la vision, crée déjà un rapport privilégié à l'œuvre et ouvre un regard critique. Il faut que les enfants vivent l'expérience du cinéma dans cette chronologie. Tu disais bien Alain qu'il y avait d'abord la projection en salle, avant d'avoir des allers-retours avec l'établissement scolaire. C'est le schéma idéal avec lequel on ne peut qu'être d'accord. Il faut seulement être vigilants et travailler en étroite concertation.

JEAN-MICHEL FRODON — Peut-être un mot sur les endroits où il n'y a pas de salles de cinéma ?

ALAIN BERGALA — 25 000 classes artistiques vont ouvrir en septembre 2001. Et 25 000 l'année d'après. Il y a rarement eu en France une opération d'une telle envergure sur l'art. Évidemment, ce sont toujours « les riches » qui commencent par poser leur candidature. Partout où je vais en province, je dis aux gens : « Demandez des classes cinéma » et, à ce moment-là, des enfants du Haut Var pourront voir des films.

GENEVIÈVE TROUSSIER — Dans ta proposition, l'existence, à l'intérieur de l'établissement scolaire, de l'outil qu'est la petite caméra est très importante. Pour mener moi-même cette expérience dans des ateliers de pratique artistique avec des établissements qui sont liés à mes salles, il y a une accélération incroyable de la prise en compte de ce qu'est l'art cinématographique, par les enfants, à partir du moment où ils passent derrière la caméra. Ils ont une capacité d'assimilation étonnante et du coup, on n'a plus besoin de passer autant par le discours ou celui-ci se clarifie largement à travers la pratique. On ne peut être que d'accord avec toi.

Mais comment faire pour que le cinéma reste dans un champ artistique, qu'il ne soit pas un prétexte à une discipline scolaire et donc nié en tant qu'œuvre d'art ? Par ailleurs, par rapport à notre travail dans les salles de Recherche sur un cinéma exigeant, on peut rêver d'avoir aussi de nouvelles générations de spectateurs qui, d'entrée de jeu, acquièrent ainsi des outils d'analyse grâce à cette expérience à l'école. Cela leur donnera probablement l'envie et aussi la curiosité pour découvrir d'autres œuvres et d'autres cinématographies que celles proposées dans les seuls enjeux d'une rentabilité économique et immédiate des films.

JEAN-MICHEL FRODON — On va faire un petit détour avec l'approche, apparemment différente, de Sylvie Lindeperg. L'objet qu'elle a conçu, et dont elle va nous expliquer le fonctionnement, est un CD-Rom. Malheureusement on ne pourra pas le voir fonctionner ici. Il est révélateur de la façon dont le numérique peut produire de la réflexion et dégager de nouvelles approches dans l'enseignement lié aux images.

SYLVIE LINDEPERG — J'ai peur que mon propos manque un peu de chair, dans la mesure où je ne peux pas montrer cet objet. Ma réflexion renvoie à deux approches de l'image filmée : l'approche par le flux et l'approche par le stock. En quelques mots, ce CD-Rom et mon ouvrage proposent une réflexion sur le récit cinématographique et l'écriture de l'histoire, à l'âge des médias en temps direct. J'ai constamment tenté d'établir une circulation, un dialogue, entre deux supports d'enregistrement : le papier (cela a abouti à un livre) et le multimedia (mon CD-Rom qui est toujours à l'état de prototype). Je l'utilise comme outil pédagogique d'enseignement, faute de mieux pour l'instant. Puisque la table ronde s'intitule Enseignement, cinéma, et numérique, j'aimerais aborder la manière dont j'ai utilisé le numérique autour de trois points : le numérique comme outil, le numérique comme horizon d'attente (c'est plus abstrait) et le numérique comme support.

Tout d'abord, le numérique comme outil. J'ai travaillé sur des journaux filmés, à l'Inathèque de France, donc dans un contexte particulier. Ces journaux étaient disponibles grâce à un dispositif de visionnage assisté par ordinateur. J'ai été aidée par des logiciels d'analyse d'images, et là je parle comme historienne posant des questions historiques à l'image. J'ai pu dans le travail que j'ai fait sur ces flux temporels que sont les bandes d'actualités, utiliser l'analyse de l'image et l'analyse du son pour mettre en relief des traces indicelles, que je n'aurais sans doute pas utilisées si j'avais visionné ce corpus dans d'autres conditions. Depuis longtemps on fait du découpage plan par plan.

Mais la construction formelle et séquentielle des journaux filmés m'aurait partiellement échappé sans ce logiciel qui permet de fixer les modalités graphiques et sonores du passage d'un sujet à un autre, l'habillage des séquences, les cartons d'intertitres, les musiques additionnelles, etc.

Deuxième point, ce que j'appelle « l'horizon d'attente ». En travaillant ainsi, j'ai été amenée à réfléchir à ces technologies numériques, notamment sur le récit, le récit historique et le récit cinématographique. D'une manière volontariste et anticipatoire, j'ai décidé d'appliquer au livre et au CD-Rom des critères structurants de l'hypertexte. L'hypertexte a été pensé en 1945 alors que les outils informatiques n'existaient pas encore pour le mettre en oeuvre. On peut donc toujours procéder par anticipation et c'est ce que j'ai essayé de faire de manière un peu ludique. Parmi les trois critères, j'en retiens un qui me renvoie à ce qu'a dit Alain Bergala, qui est celui de la pluralité des voix. Ce sont des interpellations de gens de cinéma, de témoins, de penseurs de disciplines diverses qui donnaient leurs points de vue, soit sur ce que j'avais écrit, soit sur des documents que je leur avais présentés. Cela permet un tissage du discours sur l'image qui, précisément, casse un peu cette autorité du texte historique qui était constitué de deux niveaux : les sources et archives, et le discours ex-cathedra que proposait l'historien sur ses sources. C'est cette espèce de troisième feuilletage que je propose et qui est particulièrement adapté à un support multimédia. Paradoxalement, quand on regarde les CD—Rom consacrés au cinéma, on retrouve cette autorité de la parole de l'historien à travers la voix off, à travers des encadrés écrits. À mon sens, il y a d'autres formes à inventer.

Autre élément, celui de la multiplicité des centres. J'ai essayé de délinéariser le récit en m'inspirant d'un dispositif qui n'est justement pas celui de l'arborescence. Je me suis référée au concept de rhizome tel qu'il a été notamment mis en place par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Le rhizome, chez eux, est envisagé comme une figure de la pensée. Ils opposent l'arbre au rhizome. Dans l'arbre, écrivent Deleuze et Guattari, « il y a un point d'origine, germe ou centre. Il est machine binaire ou principe de dichotomie, avec ses embranchements perpétuellement répartis et reproduits ». Dans le rhizome, au contraire, « il y a des multiplicités que ne cessent de déborder les machines binaires et ne se laissent pas dichotomiser (...). Il y a des lignes qui ne se ramènent pas à la trajectoire d'un point, des évolutions non parallèles qui ne procèdent pas par différenciation, mais qui sautent d'une ligne à une autre ». Dans mon livre et dans mon CD-Rom, j'ai essayé, en restant dans un cadre d'investigation historique, de sauter d'une ligne à une autre, d'établir des passerelles, des carrefours herméneutiques de sens entre ces images, autour de cette idée du rhizome. J'ai tenté de trouver avec des ingénieurs de l'Inathèque une forme scénographique à ce rhizome.

Dernier élément, celui de la métamorphose et de la non-closure du texte, qui est plus facile sur un produit on line que sur un livre papier ou un CD-Rom, et cela me renvoie à l'image comme stock. Alain Bergala a parlé tout à l'heure de la séquence comme unité de visionnage : je revois une séquence et elle fait sens comme élément autonome d'une nouvelle pratique audiovisuelle. Dans le même esprit, je me suis attachée à repérer des séquences, à écrire l'histoire de leur fabrication et à suivre leurs usages ultérieurs dans des films de montage, des fictions ou des émissions télévisées. Je me suis par exemple intéressée aux prises de vues enregistrées par les Britanniques lors de la libération du camp de Bergen-Belsen et, en particulier, à la terrible séquence des bulldozers poussant des cadavres vers les fosses communes. Ce tournage a été pensé en amont par le réalisateur et ses opérateurs — avec le concours d'Hitchcock notamment —, les images ont ensuite été tournées puis présentées au public par les actualités françaises et britanniques. En 1955, elles furent remontées par Alain Resnais dans *Nuit et brouillard* ; la scène des bulldozers de Belsen devint alors l'image métonymique des atrocités commises par les nazis dans les camps de concentration. En 1981, le film de Resnais fut cité à son tour par Margareth von Trotta dans *Les Années de plomb*. Par le biais de cette mise en abyme, la séquence des bulldozers renvoyait désormais, dans l'imaginaire du public, à un autre événement : le génocide des Juifs dans les camps d'extermination.

Ce type d'analyse qui retrace l'archéologie et la genèse de l'image d'archive est possible sur un support imprimé,

mais le multimedia s'y prête mieux encore.

J'en viens précisément au CD-Rom comme support. Comparé au livre, il m'a permis de passer de la citation/description à la monstration de ces images et donc de faciliter la démonstration. Au fond, si l'on réfléchit à l'histoire de l'écriture alphabétique, on constate qu'avant l'invention de l'imprimerie, les manuscrits associaient déjà l'image et le texte. De nouveau, grâce au multimedia, ils peuvent être conjoints et articulés avec un troisième élément : le son. On peut ainsi travailler le texte et l'image sonore, un texte qui serait dans l'image, autour de l'image, dans les plis de l'image et réciproquement. C'est pourquoi j'ai essayé d'imaginer avec les ingénieurs de l'Inathèque une forme rhizomatique permettant la contextualisation, la mise en perspective de l'image : nous en sommes arrivés à un dispositif scénographique conçu sur le modèle d'un écran palimpseste. J'entends par là un écran qui garde, par transparence, par indices graphiques, par repères de valeurs chronologiques, les traces de toutes les opérations de pensée qui ont permis de solliciter l'image, mais également des archives papier, et les voix des différents interlocuteurs. J'ai été confrontée, davantage sous la casquette d'historienne, à des projets de CD-Rom. Je ne suis jamais allée au bout de ces projets. On est très souvent appelé en fin de parcours pour intervenir sur des produits qui ont été formatés, selon des impératifs le plus souvent liés au déterminisme technologique ou à des préoccupations économiques et financières. Je pense qu'il est vraiment urgent de reposer par exemple la question du récit. Je voulais enfin souligner qu'un objet comme celui dont je viens de vous parler est imprésentable. Il ne peut pas être produit tout simplement en raison du coût de la citation cinématographique et audiovisuelle. Je crois que les pouvoirs publics doivent se saisir en urgence de cette question des droits de citation car nous ne pourrions pas générer de la pensée avec ces formes, si on reste dans le cadre d'un travail totalement clandestin.

ALAIN BERGALA — On est arrivé à la même réflexion. Mon DVD sur le « point de vue » sera purement rhizomatique : la séquence 7 pourra être prise dans une chaîne rhizomatique 1, 4, 7, 12 et dans une chaîne 3, 7, 20, 21. Quand on visionnera les séquences qui seront déclenchées dans l'ordre, on repassera par des points nodaux qui ne seront pas les mêmes. Cela veut dire aussi qu'on enlève toute cette lourdeur pédagogique qui consiste à dire : « Il y a un sens », ou « Il y a une chose qu'on peut dire sur telle image » puisque ce sera pris sur des chaînes rhizomatiques différentes. Là, on est dans les mêmes conclusions.

Le système technique des DVD est lié à des contraintes commerciales. Dès qu'on dit : « Je voudrais que dans mon DVD, quand on commence une séquence, on ne puisse pas la quitter, on ne puisse pas zapper. Quand on a commencé à regarder quelque chose, on le regarde en entier. » On commence par me dire : « Ce n'est pas possible. » Et, quand j'essaie de savoir pourquoi, on me répond : « Parce que ça ne se fait pas. » Mais, oui, cela se fait ! Quand j'ai au début d'un DVD le truc d'Universal, et quand j'appuie pour zapper, on me dit que c'est interdit. On ne peut donc pas zapper. Alors là, on me répond : « Mais oui, c'est vrai, on peut le faire. » Les gens de la chaîne de production me disent : « N'est possible que ce qui existe. » Ce qui existe est une misère dans les DVD du commerce actuellement ! D'un seul coup, les idées sur ce qu'on peut avoir, sur ce qu'est un bon DVD pour un usage précis, nécessite d'inventer des choses qui sont inventables, mais que personne n'a envie d'inventer. Pour le séquençage, ils ont compris qu'au lieu d'avoir 7 séquences, j'en voulais 27. Mais il y a quantité de choses dont j'ai besoin, dont on me dit a priori que ce n'est pas possible. Puis, après, on discute. Évidemment c'est presque toujours possible ! Cela veut dire que votre projet (Sylvie Lindeperg), il faut le faire en DVD-Rom. Vous aurez la qualité des images et tout ce qui manque actuellement au CD-Rom. Vous pourrez le projeter sur un grand écran comme celui-là, et les images seront impeccables.

SYLVIE LINDEPERG — Certes, mais cela ne règle pas la question des droits d'auteurs. Très souvent ce sont les producteurs qui valorisent leurs fonds. Quand on travaille sur une image générique et sur la manière dont elle se déplace, dont elle migre, il y a tellement d'ayants-droit et les droits sont tellement exorbitants, qu'on ne peut pas faire ce type de démonstration. Ce n'est plus un problème de capacité de l'image, mais de possibilité de produire des outils pédagogiques qui n'aient pas à acquitter les mêmes droits de citation que des produits grand public très commerciaux.

ALAIN BERGALA — C'est l'idée de l'exception pédagogique. Cela existe dans certains pays. Auteurs, nous nous

sommes battus pour avoir des droits après nous être fait avoir de tous les côtés. Maintenant, on est allé un peu loin dans la défense de ces droits et les gens ont l'impression que dès qu'on leur demande la citation d'une image, c'est qu'on veut les voler. Cela dit, on est quand même loin du système américain qui est en train de piller tous les ayants-droit sans rien payer ! La France est le pays qui soutient les auteurs, mais en même temps, cela paralyse complètement les choses. On ne peut plus faire de films sur le cinéma aujourd'hui ! Mais on est dans une situation de contradiction dans le bon sens du terme. Je pense que la solution est globale, et pas au coup par coup. Je veux faire un DVD sur le plan. J'ai besoin de 75 plans, et je suis, évidemment, dans la légalité normale. Cela veut dire qu'il faut dix ans de travail pour avoir les droits de 75 plans ! Ou, alors, je ne fais pas le DVD comme je le veux et, à défaut d'avoir ce plan de Hitchcock, j'irai chercher un plan de Delannoy, mais ce n'est pas pareil !

JEAN-MICHEL FRODON — On a évoqué le modèle rhizomique. Le rhizome, Alain, c'est ton objet naturel ?

ALAIN RENAUD — Le rhizome est un beau modèle, qui n'est pas l'arborescence, ce que les informaticiens ont un peu tendance à oublier... Je crois que la question la plus difficile est celle de Bergala et elle renvoie au même enjeu que ce matin. Elle est très bien formulée quand il parle de « réinscrire un imaginaire cinéma chez les enfants ». Je poserai cette même question de la manière suivante : Comment rendre aujourd'hui et demain le cinéma de création visible et surtout aimable ? Cette question peut paraître étrange, mais c'est une vraie question. Ainsi, pour rebondir sur les réflexions de Romain Goupil, quand on sait que le marché du jeu vidéo, dans le monde, dépasse, tout confondu, le marché du cinéma — Hollywood compris —, cela veut dire que désormais un tout autre rapport au visuel et au sonore s'établit dans l'usage social, lequel n'a plus rien à voir avec le rapport que nous aimons tous ici, à savoir le grand et beau rapport cinématographique. Ainsi ces enfants, ces jeunes en lesquels on veut réinjecter du cinéma, sont pris dans un regard qui n'en est pas un stricto sensu (Marie-José Mondzain développerait ça beaucoup mieux que moi). Il suppose une relation d'un autre type que, justement, le numérique établit via de nouveaux usages audiovisuels et que le cinéma lui n'établit pas parce qu'il n'en procède pas. Tout se passe comme si en amont du voir terminal, celui de l'usage, une sorte d'économie visuelle sonore construisait et imposait les jeux d'un tout autre régime de visibilité, d'oreille, de corps, de sensibilité. On aurait tort à mon avis de sous-estimer cette sorte de profondeur de champ anthropologique qui est en train de se structurer, de se développer, bien au-delà — à moins que ce ne soit en deçà — de ce que perçoit notre conscience hexagonale avec les affres « esthétiques » et « culturels » que lui occasionne aujourd'hui la « crise du cinéma ». C'est à cette échelle macro-culturelle, de ce point de vue disons « globalisant », que la question artistique du cinéma (comme sans doute celle de la création de forme dans son ensemble) doit être posée, y compris en ayant le courage de se dire qu'après tout peut-être le cinéma de création est déjà devenu un art du patrimoine, une sorte de monument en péril que certains veulent conserver et que d'autres ont déjà largué, depuis bien longtemps. Je crois que la profondeur du phénomène digital, phénomène organiquement associé à une telle situation, déborde très largement la question de savoir si oui ou non il faut aux pédagogues apprendre à se servir d'un film dans une classe. Cette question est sans doute intéressante et la réponse est évidemment oui, sauf que les problèmes qui nous arrivent sont d'une tout autre ampleur, le monde qui nous entoure n'en est plus là. Ce à quoi nous avons affaire, c'est à un nouveau processus d'acculturation et la question est désormais de savoir si l'on peut encore greffer de la pensée cinéma sur ce monde qui a en vue bien d'autres choses ; autrement dit si l'on peut donner à voir et aimer une certaine idée du cinéma au sens créateur que le cinéma que nous aimons a fait exister et mis en avant, et sur laquelle des auteurs se situent et se battent encore aujourd'hui ; cette pensée-cinéma peut-elle encore instituer quelque chose de vivant, est-elle capable de vivre et de s'étendre à l'ère d'un imaginaire ouvert à tous les vents consuméristes, embarqué dans des voyages sans feux ni lieux ? Encore une fois, ainsi posé le problème de la transmission du cinéma se pose à une tout autre échelle. Je ne dis pas ça pour désespérer les pédagogues, même si le constat est rude. Aujourd'hui, il y a une crise générale de/ dans toutes les pratiques, chez les graphistes, les gens de communication, les chefs opérateurs, les musiciens... J'enseigne moi-même en école d'architecture et je peux témoigner d'une situation critique identique où au fond les mêmes questions retentissent : « Est-ce qu'on doit tous en passer par des systèmes de production identiques, doit-on encore apprendre à se servir de calque, du dessin, sommes-nous condamnés à devenir des professionnels de la CAO ? Que devient le projet d'architecture, à quoi renvoie le métier d'architecte ? » Partout des questions du même

ordre, participant d'une même conjoncture : désormais, de nouveaux modes de production industriels se forment et s'imposent à une échelle sans précédent, et avec eux, une autre réalité, une autre organisation de la pensée et de la pratique se généralisent, renvoyant à une redistribution générale de/dans les relations avec le monde, avec l'extérieur, avec soi-même, avec la pensée, l'expérience... C'est un problème de changement complet de paradigmes. Cela dit, pour être des plus critiques, une telle situation ne nous prive pas forcément d'imaginaire ou de sens esthétique. Les beaux exemples cinématographiques proposés par Jean-Marc Barr nous l'ont montré : aujourd'hui, quand le réalisateur fait un travail en digital, il ne fait pas qu'abandonner ce qu'il savait faire avant : il invente et explore d'autres situations de créations sonores et visuelles ; ainsi par exemple, a-t-il la possibilité de faire ses images en procédant à une sorte de branchement direct sur l'imagerie mentale, sur le cerveau, parfois sur les « nerfs » (Artaud a parlé de ça il y a quelque temps déjà), comme si, grâce aux nouvelles caméras, ce qu'il avait en lui pouvait désormais passer, affluer directement dans l'image, selon des formes de scénarisation et des prises d'espace qui ne renvoient plus du tout à l'espace-temps ou au corps du cinéma, en tous cas à ceux du cinéma classique (l'image-temps décrite par Deleuze a approché de tels mondes). Cela signifie que ceux qui continuent à vouloir faire du cinéma aujourd'hui avec les nouveaux moyens peuvent effectivement en faire, mais à condition de se faire du cinéma une idée tout à fait différente de celle qui découle de l'idée dominante du cinéma et du monde (laquelle continue et continuera sans doute longtemps, y compris avec les nouveaux moyens). Nous qui, au titre de pédagogues, avons à transmettre cette question du cinéma et donc aussi celle du cinéma aujourd'hui et demain, nous sommes confrontés à cette histoire du voir en train de bouger sur ses bases, et donc il nous faut poser la question des nouveaux régimes du voir, de la vivacité, de la virtualité des nouvelles pratiques qu'ils rendent possibles : autrement dit, la question de leur spiritualité. De grâce, en de telles circonstances ne nous hâtons pas d'accumuler les mots tout prêts de la littérature ou de la science convenues, fût-ce de la bonne littérature ! Il y en a déjà beaucoup trop à l'école et ailleurs. Les gosses ressortent du bain intellectuel et cultivé comme un canard sort de l'eau ! Leurs maîtres ont des textes, des discours, des théories impeccables... Tout cela est essentiel mais il ne suffit pas de le livrer tel quel pour en faire de la « culture ». Il faut incorporer ces choses savantes et l'on n'incorpore que dans un corps qui existe hic et nunc, jamais abstraitement. Si donc on veut donner du cinéma aux jeunes esprits du temps, il faut le faire à partir de ce qu'ils sont, avec ce qu'ils sont concrètement et non l'œil rivé sur le modèle idéal du Cinéphile. À partir de quoi, on va se trouver confronté à des questions extraordinairement importantes et complexes du genre : est-ce que le Numérique, est-ce que le monde de l'information peuvent être retournés contre eux-mêmes ? Ces univers peuvent-ils déboucher sur autre chose qu'un acte de consommation passif et aliénant ? Comment peuvent-ils organiser autre chose qu'une sorte de passage obligé par un imaginaire « clés en mains », prêt-à-porter ? Ainsi de la question posée (et résolue) par Bergala : peuvent-ils et à quelles conditions fournir au pédagogue une « médiologie » d'un nouveau type grâce auquel le rapport au cinéma tel qu'une certaine idée du cinéma l'a fait surgir en France à une époque déjà lointaine pourrait se voir revivifié, appréhendé dans toute sa richesse ? Problème technique ? Certainement pas, mais sans aucun doute un grand problème de politique. À considérer l'immense majorité des autres pays, aujourd'hui, nous sommes les seuls à nous poser vraiment ce type de question. Personne ne pose aujourd'hui des questions comme ça aux États-Unis, ni dans la plupart des pays industrialisés : en termes de politique culturelle, de politique de pensée. Notre référence — celle-ci est devenue comme une sorte de grande tradition moderne — au cinéma de création, au cinéma d'auteur, nous pousse à poser ce type de problème tel que Gilles Deleuze le formule dans ses ouvrages (sur « l'image-mouvement » et sur « l'image-temps ») : le cinéma de création, c'est d'abord un problème de pensée. Tout simplement. C'est pour cela qu'il fait problème : en termes de création. Le nouvel ordre informationnel nous force à nous demander s'il peut encore y avoir de la création dans / par les mots, les sons, les images aujourd'hui, et si oui (ce que nous croyons) à quelles conditions. À partir d'une certaine idée de soi, le cinéma a montré qu'il était capable d'ouvrir à la pensée un vaste champ de création ; lui seul a su ouvrir cet espace. Ce champ de création sonore et visuelle, aujourd'hui, renvoie-t-il à un chant du cygne ou bien est-il capable de donner à voir et écouter aujourd'hui et demain selon des partitions sans doute très transformées, mais effectives et de surcroît, intégrant son histoire ? C'est toutes ces questions que l'on doit avoir en tête pour entreprendre de faire passer du cinéma à l'école. Or, le numérique peut jouer un rôle important en cette affaire. Le rapport qu'il établit avec l'image-son n'abolit pas nécessairement le rapport né dans une salle de projection avec les frères Lumière. Une situation passionnante s'instaure, en termes architecturaux, de nouveaux jeux d'espaces se

proposent : la salle de cinéma, c'est un espace des plus singuliers. Cet espace ne peut pas être remplacé, car son économie générale est telle qu'une différence irréductible s'inscrit là dans le rapport avec l'image. Quand on est dans une salle, que l'on regarde un écran, on n'est pas du tout dans la position que permet par exemple le DVD de jeu. Ici règne l'immobilité, là l'interactivité. Or l'interactivité est un rapport complexe, extrêmement difficile à saisir. Jusqu'où va et joue ce rapport ? Que signifie, que vise cette volonté de contrôler l'image intégralement ? C'est d'abord cela le numérique : le contrôle intégral. Avec à la clé, une sensation enivrante de liberté absolue. Le poids du monde, le grain de lumière, créent du poids, de l'inertie de/dans l'image. De la résistance. Le bit est totalement impondérable, il est fluide, évanescant ; il se ballade. Problème. Mais du même coup, on peut jouer une nouvelle partie visuelle avec ça. On entre dans une situation de dialogue avec l'image. On entre dans cette relation qu'Alain Bergala explore avec son DVD : la capacité d'être un architecte qui, en quelque sorte, poursuit l'architecture mentale du réalisateur ; et, même si on nous donne une caméra, cette capacité d'être un constructeur d'imaginaire à partir de cette puissance qu'exerce le nouveau dispositif. Cela dit, beaucoup d'incompréhension règne entre les deux cultures : les gens du numérique sont agaçants, ils disent sans rire aux gens de cinéma : « On ne fait rien dans une salle, on est assis, on ne bouge pas ». Alors qu'on est complètement interactif ! Mais autrement. Sous prétexte que l'on ne saute pas comme des cabris dans tous les coins, on n'est pas interactif ! Et pourtant il se passe des tas de choses dans une tête, même (et peut-être surtout) lorsque le corps reste immobile. La salle de cinéma nous met dans une situation « obscène » de fascination, dans un rapport onirique à l'image qui est très particulier ; sans doute de plus en plus difficile à supporter pour beaucoup d'esprits auxquels le plus petit temps d'immobilité est une épreuve douloureuse. Savez-vous qu'un gamin aujourd'hui ne veut pas, ne peut pas s'asseoir (par exemple à l'infirmerie), il a peur d'être pris au piège. Il tourne comme un rat dans une cage, il est dans une sorte de mouvement perpétuel. Cette agitation brownienne est une souffrance, il va falloir la surmonter, la rendre contrôlable ! Il faut leur dire et leur faire comprendre des évidences devenues insupportables du genre : « vous allez au cinéma, vous devez vous asseoir et rester sans bouger, sans rien faire pendant 2 heures et ce n'est pas une punition mais une bonne situation ! ». En son temps, Godard a montré des choses intéressantes à ce propos dans certains de ses films. Cette différence de posture entre une immobilité quasi cataleptique jouant à fond sur la mobilité virtuelle de la pensée (cinéma) et une mobilité maximale livrant le sujet corps et âme à la manipulation ou à la simulation intégrales (jeu vidéo), ne définit pas nécessairement un antagonisme ; elle renvoie à des mouvements différents d'imaginaire et ceux-ci peuvent parfaitement jouer ensemble au lieu de s'opposer. Et c'est là que doit agir et intervenir une pédagogie, une formation aujourd'hui. Bon courage Alain Bergala ! Cela exige un grand désir d'image de cinéma, mais aussi un désir d'images en tous les sens chez les enseignants. Je sais qu'il y en a, mais je sais aussi que pour beaucoup, le cinéma n'existe plus chez les éducateurs. Si les éducateurs ne sont pas éduqués, comment voulez-vous qu'ils éduquent ? On éduque à quoi ? Pas à des techniques. On transmet des désirs, des relations à quelque chose. Cette relation au cinéma nous l'avons eue par des passeurs comme disait Serge Daney qui était dans une relation charnelle à l'image. Or cette relation a disparu. J'ai créé un ciné-club complètement interdit à l'école d'architecture, car j'en ai marre d'être devant des étudiants qui, à bac +5 ou bac +6 n'ont jamais vu Citizen Kane. Ils ne savent absolument pas qui est Alain Cavalier. Ils n'avaient jamais vu Mon oncle de Jacques Tati. Ils étaient dans une espèce de stupeur de découvrir que Tati créait de l'espace dans son cinéma qui leur permettait de penser l'espace. Ils m'ont dit : « On veut du cinéma toutes les semaines. » Je suis en pleine clandestinité. Je n'ai pas le droit, mais j'ai pris le risque, car ce désir existe. Mais, si cela se sait, on va m'interdire, au nom de la défense du cinéma, de présenter des films qui amèneront des gens au cinéma. Alain Bergala a raison. Là, il y a un problème. On est coincé dans une espèce de législation où le rapport d'usage est en pleine crise et où il nous faut inventer des voies nouvelles, et en protégeant nos auteurs. Il faut que cela vive et le numérique est une occasion de vie, mais c'est aussi une responsabilité culturelle nouvelle. Il faut aussi assumer les risques de l'époque et pour l'instant, les gens ne se rendent pas compte de l'échelle du phénomène.

ALAIN BERGALA — Juste deux mots par rapport à ça. Quand je suis arrivé au Ministère, on m'a dit : « Il faut que tu t'occupes du cinéma et de l'audiovisuel, de l'esprit critique de la télé » Mais je ne sais pas, je ne veux pas. Ce qui est important aujourd'hui, c'est de réimplanter un imaginaire cinéma. Se battre contre la télé est dérisoire. Cela ne veut rien dire de critiquer une émission de télévision une fois dans l'année avec des gamins qui en bouffent tous les

jours. Le seul acte positif à faire aujourd'hui, c'est de réimplanter de l'imaginaire cinéma en présence permanente. J'ai eu d'abord des problèmes avec les salles, puis avec tous les gens qui, à l'école, sont plein de bonnes intentions et font du travail critique sur la télévision. L'urgence première n'est plus la critique (de critiquer la télévision ou quoi que ce soit). C'est de dire : « Reconstituons les choses qui n'existent presque plus, pendant qu'il est encore temps. » Critiquer le dispositif de face à face de la télé n'apporte rien de positif. Il faut réensemencer ce qui est de l'ordre de l'imaginaire. Il n'y en pas 36 ! Il y a l'imaginaire cinéma, et il est présent aussi bien dans les films des années cinquante que dans les films tournés en DV aujourd'hui. Quand c'est du cinéma, on le sent. Et quand on le voit, en grand écran, ou sur un petit écran, en termes d'imaginaire c'est pareil. On se règle sur un régime qui est « c'est du cinéma » et peu importe si cela a été tourné avec une caméra 35 ou DV. Il y a eu un cri de victoire : avant les gamins regardaient 30 heures la télévision et maintenant ils ne la regardent que 8 heures. Évidemment, car pendant ce temps ils sont devant des jeux vidéo. L'imaginaire qui a remplacé la télé est l'imaginaire du jeu vidéo. C'est un vrai imaginaire qui a ses vraies règles de fonctionnement, qui suscite du comportement. C'est une chose dix fois plus importante que les émissions de télé qu'on essaye de critiquer en classe, mais que les enfants ne voient plus. Le projet était simple : « Faisons un implant partout où l'on a de bons films qui sont du cinéma et qui emportent avec eux un imaginaire cinéma. » Alors on pourra réensemencer. Mais on peut aussi être totalement balayé par l'histoire, l'amnésie, la bêtise et tout.

JEAN-MICHEL FRODON — C'est prometteur, mais sur un horizon d'apocalypse. C'est assez bien pour s'approcher de la fin. Toute la journée nous avons davantage posé des questions que donné des réponses. C'était le seul but envisageable. Je crois que ça a été assez riche en propositions et en hypothèses, dans l'immensité des champs que traverse l'image numérique par rapport au cinéma. Je vous remercie tous d'être là. Et vous donne, éventuellement, rendez-vous l'année prochaine.

ANNEXE

FILMER LA CHAIR

Deux dates

Le 2 décembre 2000, dans l'atmosphère feutrée d'un rassemblement de cinéastes européens à l'Odéon, Asia Argento déclare vouloir faire un film porno parce que les petites caméras numériques se prêtent bien à ce genre cinématographique. Dans *Scarlet Diva*, cette jeune cinéaste travaillait déjà la question.

Silence poli.

Le 8 janvier 2001 passe un film important sur Canal +, *Ceci est une pipe* de Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard.

Si la non simulation des actes sexuels reste un des critères majeurs de définition du porno, il en est un autre, moins législatif mais tout aussi opératoire pour ces deux films pourtant très différents tournés avec un matériel léger numérique : le recours à des sons, des cadres rapprochés, des durées de plans qui, de la chair, permettent de montrer ce qui, d'habitude, est situé hors de la vue voire de l'ouïe, l'organique. Or, ce qui est exclu de l'image et par son absence construit le hors-champ augmente sa puissance narrative en sollicitant l'imaginaire du spectateur ; le tout visible et audible du porno, lui, joue le refus de la métaphore, fût-ce dans la prolifération des stéréotypes.

Aujourd'hui, on constate que la représentation non métaphorique de la chair, voire sa présentation organique n'est plus cantonné aux seuls films dits « pornos ».

En fait, l'originalité de la chose tient surtout à la posture d'auteur qui accompagne cette démarche : en témoigne la diffusion en salles art et essai pour les films d'Asia Argento, Catherine Breillat, Virginie Despentes ou Bruce la Bruce, dans une émission sur les journaux intimes sur un canal chic pour *Ceci est une pipe*. Dans les années 70, le phénomène inverse se produisait : certains Bergman étaient diffusés dans des salles dites spécialisées. Mais on ne saurait résoudre la question par l'inversion des données, expliquée par la seule libéralisation des mœurs et, ce faisant, oublier les liens entre esthétique, technique et idéologie tels que les décrivait Comolli au début des années 70, nous y reviendrons.

En tout état de cause, ces derniers mois, et même en dehors de la question de la représentation organique de la chair, bien des cinéastes, des chefs opérateurs, affirment à quel point ils ont l'impression de vivre une libération technique grâce aux caméras DV et ils font souvent le parallèle avec ce qui s'est produit pour la Nouvelle Vague. Jimmy Glasberg qui a tenu une DV 100 pour le film de Brigitte Roüan, *Sa mère, la pute* va jusqu'au rapprochement esthétique : la granulation des pixels due au passage numérique /pellicule évoque pour lui les premiers gonflages du 16 mm dans les années 60. Jean-Marc Barr et Pascal Arnold répètent, eux, que la maniabilité induite par ces

caméras de poing renvoie du pouvoir du côté de la création, Claude Miller remarque que ces petites caméras assurent la proximité que propose le micro d'habitude, etc. Le constat est général, que l'on s'en inquiète comme le font certains chefs opérateurs troublés par cette prise en main de la caméra par les réalisateurs, ou que l'on s'en réjouisse comme le font des cinéastes qui se voient plus proche de leurs acteurs ou encore certains producteurs intéressés par la force d'innovation des projets, comme Pascal Arnold, Jacques Fansten ou Patrick Sobelman pour ne citer qu'eux. D'autres producteurs, eux, n'ont pas compris que, selon l'expression d'Alain Rocca, plus simplifiée est la technique, plus le projet de film doit être fort, et ne voient dans ces outils que de simples occasions d'économie de postes à l'image.

Soit. Mais que faire de cet allègement technique, de cette liberté accrue ? Force est de constater qu'on ne saurait réfléchir à cette question sans la relier à l'évolution des présupposés idéologiques de ces dix dernières années.

Après la chute du mur de Berlin, en 1989, le délitement des grandes idéologies a souvent laissé place à un critère que les non-dupes pouvaient encore accepter parce qu'il ressortit à l'ordre des sens : la chair. Au moins son référent, le corps, est-il d'une proximité immédiate.

Le fait n'est pas nouveau : Le Caravage peignait Saint Thomas introduisant son doigt dans la chair béante du christ ressuscité.

Le problème est que les aspérités du visible s'émeussent vite et que, pour rester crédible, il faut toujours augmenter l'intensité des représentations.

Dans la décennie 90, une vague de cynisme a donc fait émerger des auteurs qui se sont emparés du visible par l'ultra violence et son cortège de chair mutilées. Ils ont, eux aussi, été diffusés en salles d'art et d'essai, avec Tarantino pour héraut. En ce début de siècle, le symptôme porte toujours sur le fait de filmer la chair, mais il s'est déplacé. Et logiquement, on constate que s'il campe encore dans l'individualisme et le culte du corps, il a migré du côté de ce qui, en France fait également l'objet de la classification X : la loi de 1975 vise aussi bien les violences extrêmes que la pornographie représentée à l'écran. Dans les deux cas, il s'agit de la même mise à l'épreuve exacerbée de la matière quand elle est traversée par la conscience, la chair.

Les films les plus troublants produits dans cette mouvance, Ceci est une pipe, par exemple, ne se contentent pas d'une incursion de pillard dans un domaine proscrit par la bienséance. Ils interrogent cette question de la représentation de la chair à l'aune d'une réflexion complexe, celle par exemple, de l'engagement.

En effet, aujourd'hui, sous l'influence intellectuelle de mouvements comme Act up par exemple, en France, des cinéastes non-cyniques revendiquent un positionnement sur le social à partir de leur travail sur l'intime. Alors, la tentation est grande de privilégier le jeu de l'acteur — on le remarque, les films ici évoqués sont portés en tout ou partie par des acteurs, ou impliquent leurs réalisateurs en position d'acteurs². Et surtout l'on peut partir de la première personne pour témoigner, apporter des éléments d'une réflexion qui, sans se poser en surplomb depuis une explication totalisante, se situe à hauteur d'homme et s'expose à la pensée de l'autre, le spectateur.

D'où la difficulté : comment le réinvestissement du porno par l'exigence cinématographique peut-il favoriser la complexité de la pensée ? Et faut-il encore parler de porno ? Ne s'agit-il pas de la ré-appropriation d'un terrain, celui de la représentation de la chair telle que les grands peintres comme Picasso (dans sa dernière période) nous aident à la voir ?

Que faire de l'utilitarisme évident du porno en tant qu'il espère une adéquation entre le représenté et l'effet du représenté, puisque le spectateur est supposé se trouver dans le même état que l'acteur sur l'écran ? Comment traiter le refus du métaphorique qu'implique le fait de filmer l'organique ? Et l'absence du récit et du langage d'un genre qui privilégie surtout bruits et formules stéréotypées dans la bande-son ? Et surtout, _ truisme !, quid d'une organisation de la mise en scène en général pensée à partir de la jouissance masculine et hétérosexuelle ? Des femmes, des homosexuels commencent à s'emparer de ces questions.

Ne parlons même pas ici des effets de mode

Le vrai problème, c'est bien Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard qui le posent avec la complicité de Xavier Brillat à la caméra : croit-on en l'idée parce que l'on en voit l'image, ou l'image est-elle à la fois la représentation et la

chose ? Dans Ceci est une pipe, ces questions sont mises en scène à la fois par la représentation d'une auto-fiction mettant les deux réalisateurs en posture sexuelle et par un système d'écriture dont l'insolence consiste en l'alternance entre scènes sexuelles, activités de la pensée et celles du prosaïque quotidien. Les dix dernières minutes du film sont impressionnantes à ce sujet : le spectateur s'y voit confronté à une réflexion autour de l'adoration du veau d'or, l'interdit mosaïque de la représentation et l'héritage de cet interdit dans la représentation pornographique. Ce qui pourrait n'être que discours est articulé entre dialogue (« La pornographie, c'est la survivance archaïque de la croyance que la chose est son image »), fabrication de l'image (ou comment à filmer avec une DV Cam du sucre qui fond dans une poêle et à monter ce plan, on peut donner à voir la fonte de l'or d'une idole), et surtout mise en scène de tableaux vivants : dans l'intimité sereine d'un couple installé, les deux personnages se font filmer dans des postures pornos, affublés de masques — et portant des slips —, ce qui est bien signifier que, lorsqu'elle emprunte des cadrages du genre, la représentation sexuelle peut lui échapper grâce à la distance qu'introduit l'artifice.

Ce qui est le contraire de l'idéologie naturaliste, celle qui a dû pousser à Pékin, l'été dernier, un artiste plasticien, Sun Yuan, à exposer un visage de vieillard mort sur lequel reposait un bébé mort-né. L'installation ne durait qu'un jour, le temps que la glace fonde et que l'on renvoie les vrais macchabées chloroformés à la morgue³.

En termes artistiques et non-marchands — ce qui relève d'autres analyses —, pour moi, la véritable pornographie se situerait plutôt dans le nihilisme de cette réification de la chair, fut-elle celle de cadavres.

Je préfère vraiment les plans crus de Ceci est une pipe qui m'évoquent ce que dit un personnage d'Almodovar à la fin de La Fleur de mon secret, pour se rassurer : « je veux toucher de la chair humaine ». Il désigne ainsi la femme dont il est amoureux.

En ce sens-là, les petits outils numériques ne sont que l'instrument technique qui pourrait permettre une exploration presque tactile de la chair humaine.

Carole Desbarats, mars 2001.

Carole Desbarats écrit sur le cinéma. Elle est directrice d'études à La féminis.

ACTES 3

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

NUMÉRIQUES ET CINÉMA
COLLOQUE SUR LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

15 OCTOBRE 2002
CINÉMA LE MÉLIÈS - MONTREUIL

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
3^E ÉDITION
11-22 OCTOBRE 2002

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 125 . INTRODUCTION PAR JEAN-MICHEL FRODON, JOURNALISTE AU MONDE
- 127 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 131 . LE MONTAGE
- 145 . LE SON
- 155 . L'IMAGE

INTRODUCTION

LE NUMÉRIQUE, APRÈS LE TOURNAGE. BOULEVERSEMENTS EN CHAÎNE

Par Jean-Michel Frodon

Avec les réticences légitimes, les inquiétudes irrationnelles et les accès d'optimisme utopique que suscite inévitablement toute véritable révolution technique, le cinéma a commencé de prendre acte de la réalité et de l'ampleur des transformations que signifie pour lui l'entrée dans l'ère numérique. L'importance et la complexité de ce que les technologies numériques changent, artistiquement, professionnellement, économiquement et aussi sur le plan théorique – jusqu'à réclamer une refondation du terme même de cinéma, au moment où certains prédisaient sa disparition – font du tournant en cours la plus grande mutation qu'aient jamais connue cet art et ce moyen d'expression, et d'ailleurs l'ensemble des systèmes de représentation et de communication entre les humains. Seule l'invention de l'imprimerie constitue, dans l'histoire, un événement de nature et d'importance comparables.

Au cours de ses deux premières éditions, *L'Industrie du Rêve* a essayé d'accompagner et de réfléchir à cette évolution majeure. En 2000, un premier colloque tentait d'évaluer l'ensemble des conséquences de la révolution numérique sur le cinéma, grâce à une série d'interventions et de débats réunissant réalisateurs, producteurs, responsables des industries techniques et théoriciens du cinéma. En 2001, le colloque tentait de préciser la réflexion en se concentrant d'abord sur un aspect particulier : cinéastes, chefs opérateurs, scénaristes, comédiens et producteurs avaient débattu sur la manière dont l'utilisation de la petite caméra digitale (DV) était susceptible de modifier la pratique de la mise en scène, le statut économique et l'esthétique des films. Une deuxième réflexion avait pris acte de l'apport des nouvelles technologies et des nouveaux supports pour l'enseignement du cinéma. Dans la continuité d'une approche essayant de sérier les problèmes afin d'éviter de céder au confusionnisme qui accompagne souvent les débats sur « le » numérique, le colloque 2002 se concentre sur une phase beaucoup moins étudiée que le tournage, mais où l'importance des nouvelles technologies est d'ores et déjà centrale, et tend à jouer un rôle de plus en plus important : la post-production. Qu'il s'agisse de la domination désormais presque totale du numérique durant la phase du montage, du bouleversement des possibilités d'intervention sur la bande son ou des évolutions très rapides de l'étalonnage numérique, tendant à permettre d'intervenir sur chaque point de chaque image

d'un film pour en modifier tout élément (forme ou couleur) enregistré lors de la prise de vues, c'est à une série de bouleversements en chaîne, aux effets cumulés encore incalculables, qu'on assiste. Tout change, et tout changera encore davantage, ou, du moins, pourra changer : ce qu'on voit, ce qu'on entend, les modes de récits, mais aussi les rapports de travail – et les rapports de force – entre les différents métiers du cinéma, la relation au producteur et aux diffuseurs, les relations entre les phases traditionnelles d'élaboration d'un film : écriture, préparation, tournage, post-production, et jusqu'à la signification même de ces termes. Pour tenter de prendre la mesure des enjeux nouveaux définis par le numérique, le colloque du 15 octobre au Méliès de Montreuil réunit au cours de trois tables rondes, successivement centrées sur le montage, le son et l'image, des cinéastes, des techniciens, des producteurs, des enseignants et des théoriciens du cinéma. Avec pour objectif à la fois de réfléchir aux conséquences les plus immédiates à chacun des trois stades de la fabrication d'un film qui composent l'essentiel de la post-production, mais aussi, ensemble, d'évaluer les perspectives et les risques des mutations en cours.

Le fait même que l'ensemble des personnes conviées le soient autour du seul cinéma procède d'une affirmation, clairement affichée, mais qui mérite d'être débattue : alors que le numérique tend à inclure le cinéma dans des ensembles de plus en plus vastes et de plus en plus labiles, les modes de production et de circulation d'images-sons, élargissant infiniment le champ déjà incernable de ce qu'à l'époque de l'analogique on appelait l'audiovisuel, la reconstruction d'une identité propre au cinéma à l'intérieur de ce « grand tout » numérisé, circulant par les petits et grands écrans, les canaux hertziens, câblés ou satellites, sur DVD, CD-ROM, sur Internet, etc., apparaît comme un défi singulier, dont les enjeux excèdent de loin les intérêts de quelques catégories socioprofessionnelles et de poignées de cinéphiles mélancoliques. Le cinéma – et « seul le cinéma », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Godard – est porteur d'un certain mode de partage collectif des représentations du monde. Il est de la responsabilité de tous, ceux qui font le cinéma mais aussi ceux qui l'aiment et même, à la limite, tout citoyen, d'évaluer ce qu'avec ses nouveaux outils, avec eux, malgré eux, de toute façon en n'acceptant pas qu'une seule logique y soit à l'œuvre, il peut (encore, toujours, plus que jamais) offrir comme espace de regard civilisé aux humains.

BIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

Olivier Assayas

Critique aux Cahiers du Cinéma, collaborateur au scénario de deux films de André Téchiné (Rendez-vous et le Lieu du crime) avant de passer à la réalisation avec Désordre en 1986, Olivier Assayas est une des figures du renouvellement du cinéma français au tournant des années 90. Il réalise huit films entre 1988 (L'Enfant de l'hiver) et 2000 (Les Destinées Sentimentales) dont un documentaire sur le cinéaste taïwanais Hou Hsiao-Sien (HHH – Portrait de Hou Hsiao-Sien). Son dernier film, Demonlover est sorti en 2002.

Diane Baratier

Chef opératrice, fille du réalisateur Jacques Baratier, elle fut immergée dès l'enfance dans le milieu du cinéma. Elle débute comme assistante de Raoul Coutard sur le film de Guillaume Nicloux La piste aux Etoiles. Elle est la chef opératrice de tous les films d'Eric Rohmer de L'arbre, le maire et la médiathèque en 1992, au plus récent L'Anglaise et le Duc en 2001. Elle a également réalisé trois court-métrages : France (1996), Le pêcheur (1996), et La chatte (2002).

Alain Cavalier

Diplômé de l'IDHEC, puis assistant de Louis Malle et d'Edouard Molinaro, il réalise un court-métrage, Un Américain (1958), et doit attendre 1962 pour voir aboutir un projet personnel de long métrage : Le combat dans l'île, suivi de L'insoumis (1964), de Mise à sac (1967) et La chamade (1968). Après un long silence, il réapparaît dans des productions modestes où s'exprime l'originalité de sa personnalité (Le plein de super, 1975 et Ce répondeur ne prend pas de messages, 1978). En 1977, Martin et Léa reçoit un accueil favorable du public. Un étrange voyage (1980) lui vaut le prix Louis Delluc. Il obtient six césars avec Thérèse en 1986. En 1993, il réalise Libera me. Son dernier film, René, est sorti en 2002.

Caroline Champetier

Caroline Champetier accompagne depuis plus de quinze ans le cinéma français dans ce qu'il a de plus novateur. Directeur de la photographie de Jean-Luc Godard (Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma, Soigne ta droite, Hélas pour moi), de Jacques Doillon (L'amoureuse, La fille de quinze ans, Carrément à l'Ouest), de Benoît Jacquot (Marie Bonaparte, L'école de la chair, La fille seule), de Jacques Rivette (La bande des quatre). Elle a aussi travaillé avec plusieurs personnalités fortes du jeune cinéma français : Arnaud Desplechin (La sentinelle), Laetitia Masson (A vendre, En avoir (ou pas)), Xavier Beauvois (N'oublie pas que tu vas mourir, Selon Mathieu).

Jacques Comets

Monteur, il a collaboré avec Tonie Marshall (*Au plus près du paradis, Vénus Beauté*), Raoul Peck (*Lumumba, L'Homme sur les quais*), Bernard Stora (*Un dérangement considérable, 1992*), Djamshed Usmonov (*L'ange de l'épaule droite en 2002*). Il dirige avec Catherine Zins le département montage de la Fémis.

Vincent Dieutre

Après avoir suivi des études d'Histoire de l'art, Vincent Dieutre a soutenu un DEA sur « l'esthétique de la confusion ». Elève de l'IDHEC, il décide de se consacrer à la mise en scène. Titulaire du Prix Villa Médicis Hors les Murs en 1989, il réalise en 1995 *Rome désolée*, son premier long métrage, puis *Leçon de ténèbres* en 2000. Il signe en documentaire, *Bonne nouvelle*, en 2002. Parallèlement, il enseigne au Département Cinéma de Paris VIII et anime la revue « La Lettre du Cinéma » et les projections Point ligne plan à la Fémis.

William Flageollet

Il commence sa carrière dans la musique, comme assistant aux Studios Barclay puis comme ingénieur du son aux Studio Davout. Il participe à la réalisation et à la conception du Studio Philippe Sarde qui innove dans les techniques de mixage de musiques stéréo Dolby pour le cinéma puis dans le mixage de films. William Flageollet fonde Up To You, société de conseils et de prestations en matière de post-production de films documentaires. Il a obtenu le César du son pour *Bleu de Kieslowski* puis pour *Autour de minuit* de Bertrand Tavernier. Il a notamment collaboré avec Pierre Jolivet (*Filles uniques, Le frère du guerrier*), Frederick Wiseman (*La Dernière lettre*), Raoul Ruiz (*Les Âmes fortes*). Il a mixé le dernier film d'Olivier Assayas *Demonlover*.

Jean-Michel Frodon

Critique et journaliste de cinéma au quotidien *Le Monde*. Auteur notamment de *L'Age moderne du cinéma français* chez Flammarion et de *La Projection nationale* chez Odile Jacob.

Romain Goupil

Romain Goupil est assistant-opérateur de 1970 à 1973, puis assistant-réalisateur de 1974 à 1990, notamment de Robert Ménégos (*L'Orchestre électrique, 1974 / Paris Abadan, 1977*), Nelly Kaplan (*Néa, 1976*), Jacques Deray (*Le Gang, 1976*), Coluche (*Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine, 1977*), Chantal Akerman (*Les Rendez-vous d'Anna, 1978*), Roman Polanski (*Tess, 1979*), Jean-Luc Godard (*Allemagne neuf zéro, 1990*). Il réalise son premier court-métrage en 1968 puis tourne pour le cinéma et la télévision. Son premier long métrage, *Mourir à trente ans*, obtient la *Caméra d'Or* en 1982 et le César de la meilleure première œuvre. Avec son dernier film, *Une pure coïncidence* sorti en 2002 et présenté à la Quinzaine des réalisateurs, il renoue avec les films d'activistes tournés en DV.

Jean-Claude Laureux

Jean-Claude Laureux est ingénieur du son. Il débute en 1967 sur *Mon amour mon amour* de Nadine Trintignant et travaille ensuite de nombreuses fois avec Louis Malle (*Le souffle au cœur, Lacombe Lucien, Au revoir les enfants, Milou en mai*). Il a collaboré avec Jacques Rivette (*L'amour fou, 1969*), Olivier Assayas (*Paris s'éveille, Les destinées sentimentales*), Krzysztof Kieslowski (*Trois couleurs*) et Benoît Jacquot (*L'école de la chair et Adolphe en 2002*). Il a réalisé un long métrage, *Les bijoux de famille* en 1974.

Corinne Alizé Le Maoult

Elle a étudié le cinéma à la New York University. Après des expériences sur des courts-métrages et documentaires, des rôles au théâtre et beaucoup de photographie, elle participe à la production du film d'Ademir Kenovic *Le cercle parfait* (Ouverture de la Quinzaine des Réalisateurs, Cannes 97). Elle collabore ensuite artistiquement et à l'écriture de films tels que *Ginostra* de Manuel Pradal (sortie fin janvier 2003), *Intervention Divine* de Elia Suleiman (Prix du jury Festival de Cannes 2002), ou *Le sixième soleil* avec Patrick Grandperret actuellement en développement. La

dictature du bruit est sa première réalisation.

Valérie Loiseleux

Valérie Loiseleux est monteuse. Elle a monté tous les films de Manoel de Oliveira depuis *La divine comédie* (1991) jusqu'à *Porto de mon enfance* (2001). Elle a également travaillé sur *Eau douce* et *Lila Lili* de Marie Vermillard, *Aïe* de Sophie Fillières, *Parfois trop d'amour* et *Un couple épatant* de Lucas Belvaux...

Hervé de Luze

Hervé de Luze est monteur. Il a notamment travaillé avec Roman Polanski (*Pirates*, *Lunes de fiel*, *La jeune fille et la mort*, *La neuvième porte* et *Le pianiste*), Maurice Pialat (*Le Garçu*), Arnaud Desplechin (*Esther Kahn*), Bruno Podalydès (*Liberté-Oléron*). Il a remporté le César du meilleur montage pour *On connaît la chanson* (1997) d'Alain Resnais et participe au prochain film de celui-ci, *Pas sur la bouche*.

Sabine Mamou

Sabine Mamou est monteuse. Elle a travaillé avec Agnès Varda (*Plaisir d'amour en Iran*, *Murmurs*, *Documenteur*, *7 pièce cuisine sdb à saisir*), Jacques Demy (*Une Chambre en ville*, *Parking*, *3 place pour le 26*), Claude Lanzmann (*Tsahal*, *Un vivant qui passe*, *Sobibor*), Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*Jeanne et le garçon formidable*, *Drôle de Félix*, *Ma vraie vie à Rouen*).

Claudine Nougaret

Claudine Nougaret est chef opératrice du son depuis 1984. Elle est co-auteur du livre *Le son direct au cinéma : entretiens* (Paris Fémis, collection : *Ecrits/Ecrans*, 1997). Elle est aussi depuis 1996 productrice pour *Palmeraie et désert*, la société de production des films de Raymond Depardon.

Anita Perez

Après des études de lettres modernes et de chinois, Anita Perez s'est tournée vers le montage par un apprentissage traditionnel : stagiaire, assistante, chef monteuse. Elle monte principalement du documentaire. Elle a notamment travaillé avec Jean-Noël Cristiani, Djamilia Sahraoui, Frédéric Goldbrown, Jean-Louis Comolli, Nicolas Stern, Caroline Bussard. Avec d'autres monteurs, elle a participé à la création de l'association *Les monteurs associés* qui regroupe 300 professionnels et qui s'engage sur une réflexion sur le métier de monteur et sa place dans le processus de création des films. Elle intervient aux ateliers Varan, à la Fémis, à Cinédoc et dans le DESS de L'USSAS.

Charles Tesson

Rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*, il est également l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Satyajit Ray* (1992), *Luis Bunuel* (1995) et *Photogénie de la série B* (1997) aux éditions des *Cahiers du Cinéma*.

Tommaso Vergallo

Après avoir été instituteur en Suisse, Tommaso Vergallo part en Italie étudier dans une école de cinéma et d'audio-visuel. De retour en Suisse, il obtient un diplôme de réalisateur au département cinéma de l'Université des Beaux-Arts de Lausanne. Il réalise plusieurs courts-métrages pour la télévision et le cinéma et se spécialise ensuite dans la post-production numérique. Il est conseillé de post-production, chargé de clientèle et opérateur de kinescopage pour la France chez *Swiss Effects* et collabore à la création d'un procédé de transfert vidéo sur film. Il est depuis janvier 2000 le directeur des productions pour le laboratoire numérique de Duboi, et a participé, avec ce procédé, le *Dubocolor*, à une vingtaine de films dont *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, *Le pacte des loups* de Christophe Gans, *Astérix et Obélix mission Cléopâtre* d'Alain Chabat et récemment *Décalage horaire* de Danièle Thomson, mais aussi *René* de Alain Cavalier...

LE MONTAGE

JEAN-MICHEL FRODON –La journée s’intitule « Après le tournage » : dans le cadre de L’industrie du rêve, en 2000 et 2001, nous avons fait deux colloques sur ce qui se jouait au moment de la prise de vue, pendant le tournage. Cette année, nous voulons réfléchir à ce qui se passe après le tournage, au cours de la phase désignée par le terme générique de post-production, phase qui était traditionnellement considérée comme de moindre importance, par rapport à l’importance décisive du tournage. Historiquement, la manière de penser le cinéma vient d’une idée littéraire et théâtrale, selon laquelle on écrivait, puis on filmait, ensuite on organisait au mieux ce qui avait été filmé et enfin on le projetait. Cela a été ensuite déplacé sur l’acte créateur majeur qu’est le tournage. Il est possible, c’est une question ouverte, que ce moment-là soit en train de se déplacer, du fait des évolutions technologiques, vers l’après-tournage, et ce qui se passe dans les salles de montage, dans les audis, dans les labos. Les trois grands moments de la post-production, du moins dans la fabrication classique d’un film, sont le montage, le mixage et l’étalonnage. Nous allons y consacrer chacune des trois tables rondes d’aujourd’hui. Pour débattre des effets du numérique sur le montage, les participants à cette première table ronde sont Romain Goupil et Olivier Assayas, réalisateurs, et Valérie Loiseleux, Sabine Mamou, Anita Perez, Jacques Comets et Hervé de Luze, monteurs. Agnès Varda, conviée, n’a pas pu venir, mais elle a envoyé un petit texte sur le montage numérique, que je vais vous lire.

TEXTE D’AGNÈS VARDA lu par Jean-Michel Frodon

« La question de l’emploi des petites caméras numériques et des éventuels changements pour les cinéastes dans leur conception des projets ou dans la réalisation des films a déjà été bien souvent évoquée et l’on connaît mon point de vue sur cette question. J’ai participé à quelques « tables rondes » – en fait, on est tous en rang derrière des tables rondes, sur des estrades, passons... – Ce qui compte pour moi c’est le projet du cinéaste, le point de vue, pas seulement le sujet du film. Mais ce qui détermine la ou les techniques, c’est le sujet, le ton du film et dans le cas du documentaire, les possibilités d’utiliser une mini-caméra, pas impressionnante du tout, pour approcher des personnes dont la situation sociale est fragile, voire catastrophique. Aujourd’hui, il est question de montage sur des machines de type Avid, c’est-à-dire un montage virtuel et rapide, du moins jusqu’à ce qu’on appelle l’ « ours », ou montage grossier. Dès que les données sont saisies, on les assemble très vite, image et son, et le projet se dessine. Cette méthode de travail, qui permet de remettre deux cents fois son ouvrage sur le banc de montage, me convient. La possibilité d’essayer un autre assemblage de telle ou telle séquence ou de la déplacer complètement dans le film permet d’hésiter, énormément tout en sachant très bien ce qu’on voudrait. Depuis que je travaille sur ces outils, compliqués à utiliser certes – mais j’ai de bons assistants – je n’ai que la tâche de réfléchir et de demander telle ou telle nouvelle mise en place des plans, pour voir si cela fonctionne, fonctionne mieux par rapport à des critères

personnels, donc fragiles. Ma méthode s'est précisée et je tourne, disons dix jours, je monte comme s'il fallait faire un film avec ce qui a été tourné puis je regarde et regarde et réfléchis à ce qui est là, les images et les sons, et non plus à mon projet. De là, je commence à comprendre ce qui manque pour réaliser le projet et le transmettre. Retourne de huit ou dix jours : mêmes conséquences, je monte en intégrant les nouvelles séquences aux anciennes ou vice-versa. Et re-temps de regard attentif et réflexion et je repars chercher ce qui me semblait manquer, etc.

Avec l'ancien système, la simple peur de donner un énorme travail aux monteuses me faisait reculer. Je me souviens avec rage d'une monteuse qui m'avait dit : « Mais vous le faites exprès de nous faire défaire et refaire ». Bien sûr que non, je ne le faisais pas exprès, mais j'avais besoin de remettre tout à plat et cela représentait d'énormes manipulations, il fallait tout décoller, et retrouver les chutes et recoller et re-ranger et re-synchroniser les deux bandes, etc. Les monteuses d'aujourd'hui ont beaucoup de travail, certes et ils doivent être des techniciens adroits et experts en machines. Mais moi qui ne me préoccupe pas de comprendre comment cela fonctionne, il me suffit d'avoir un assistant très doué (et j'en ai un), je peux alors faire mon travail, qui est de structurer ce qui est tourné et d'en tirer un maximum de forme et de sens. Pour dire comment j'apprécie le montage ultra-rapide et les possibilités du virtuel, en fait je le fais par à-coups, j'ajoute à la rapidité du montage le temps de recul et de réflexion. Puis ce sont les jongleries pour que s'installe la fluidité. De la fluidité virtuelle, il faut passer à la réelle, la suite est purement technique, il faut conformer les images d'origine, faire ce qu'on appelle le montage négatif et je m'en occupe assez peu. Ce qui compte, c'est ce que verront et entendent, sentiront et imagineront les spectateurs, au cinéma ou chez eux, devant leur poste de télévision, passifs ou distraits ou réceptifs ou jouant avec les boutons et les touches de leur truc de commande pour regarder un DVD. Ce qui compte, c'est ce qui arrive aux regardeurs qui écoutent et comment ils réceptionnent et enregistrent éventuellement des signaux envoyés. Le spectateur aussi fonctionne un peu en virtuel d'abord puis cela se conforme dans sa tête et s'inscrit plus ou moins. C'est plaisant quand on apprend que « cela » s'est inscrit. »

JEAN-MICHEL FRODON – J'aime beaucoup ce texte, mais il est aussi contestable et discutable. Je vous propose qu'on regarde maintenant les images de Romain Goupil, issues d'Une pure coïncidence et je laisserai ensuite la parole à la table, puis à la salle.

EXTRAIT D'UNE PURE COÏNCIDENCE

ROMAIN GOUPIL – Il aurait fallu que je vous montre les trente minutes de cassette, où ils font cette répétition, uniquement cette répétition, pour que vous compreniez comment je vais ensuite, dans un premier temps, prendre cinq minutes pour en garder en fait une minute trente pour le montage final. Le numérique, par rapport au souci d'équilibre général du film, va me permettre de faire ces brouillons et de voir comment la scène, suivant sa longueur, pèse dans le reste de la préparation du casse. La façon dont ça a été tourné et monté en numérique n'est vraie que parce que j'ai tourné de cette manière-là, parce que je pensais de cette manière-là. Je pourrais faire exactement la même chose en support film, bien sûr, mais il aurait fallu remettre en scène les éléments que j'ai filmés spontanément de cette manière-là. Il faudrait une direction d'acteurs et un fonctionnement complètement différents. Tourner ça comme ça en support film, avec des caméras classiques, ça aurait été impossible pour moi. Ça vient vraiment d'un pari fait ici au festival, lors du colloque « Numériques et cinéma » en avril 2001, et donc de discussions théoriques. Je n'avais jamais tourné en numérique et j'ai fait le pari que j'obtiendrais des choses que je n'aurais jamais pu obtenir autrement, des choses que je ne pouvais concevoir en tant que metteur en scène et qui vont apparaître sur la longueur, pour ensuite ne choisir que trois secondes, dix secondes ou une minute de ce plan-là. Là est tout le principe d'Une pure coïncidence.

SABINE MAMOU – En écoutant Romain Goupil parler de la longueur des cassettes, j'ai pensé à Claude Lanzmann qui détestait qu'on soit obligé, en 16 mm, de changer de magasin toutes les dix minutes. La personne qu'il interviewait devait reprendre et peut-être que Lanzmann aurait utilisé la DV avec bonheur. Pour répondre au texte d'Agnès Varda, qui personnellement ne m'a pas fait sourire du tout, je dirai que, moi, je l'ai connue sur Mur, murs et Documenteur, où elle tournait en 16. Elle tournait, elle s'arrêtait, et l'on montait (et je n'ai pas dit « elle » mon-

taît), et ça recommençait. Ceci concerne autant le docu (Mur, murs) que la fiction qu'elle a écrite sans scénario (Documenteur). Au bout de trois jours, je lui avais dit qu'il fallait que l'actrice arrête de changer de robe, au risque de ne pouvoir monter le film. Maintenant, après de nombreuses années, Agnès Varda, fait partie de ces réalisateurs qui signent le montage.

Il n'y a pas de statut du monteur. Le monteur monte une séquence, passe off et récupère synchrone on. C'est ça un monteur, et s'il apporte des idées en cadeau tant mieux, mais ce n'est pas obligé. C'est un poste que les réalisateurs ont le droit de signer. Ils sont au cadre, à la déco, à la direction d'acteurs, à la prise de son, au mixage et au montage, mais c'est le montage qu'ils signent. J'ai trouvé assez désagréable le texte de Varda, qui semble avoir oublié la façon dont elle travaillait avant. La rapidité d'un film n'a jamais été imputable au monteur : ce n'est pas parce qu'on fait une collure qu'on perd du temps. Je n'arrive pas à réfléchir plus vite parce que la machine va plus vite. Certains réalisateurs sont gênés par le fait que ce soit fait tout de suite car, avant, le temps de faire la collure pouvait aider le réalisateur à anticiper et à imaginer la coupe. De même, au mixage, la marche arrière rapide a, au début, gêné les réalisateurs et puis ils s'y sont faits. Le temps de réflexion entre ce qu'on voudrait et ce qu'on a me semble nécessaire.

JEAN-MICHEL FRODON – Je voudrais réagir brièvement à l'affirmation, légitime mais systématique, qui consiste à dire, « c'est nouveau mais on pouvait déjà le faire avant ». Ça veut dire que je peux le faire plus facilement car j'ai trouvé l'outil qui correspondait à ce que je souhaitais. On comprend qu'il y a une affinité entre ce matériau-là et cette manière de travailler. La machine favorise ce genre de démarches. Si Lanzmann avait eu des cassettes plus longues, qu'est-ce que ça aurait changé pour vous comme monteuse ?

SABINE MAMOU – Je n'ai monté que le son de Shoah. Je pensais à lui comme ça.

JEAN-MICHEL FRODON – La question qui se pose est la suivante : qu'est-ce qui se répercute dans la salle de montage si, dans le cas d'une expérience aussi immense que Shoah, le cinéaste se trouve capable de tourner par cassette d'une heure ?

SABINE MAMOU – C'est impossible à dire.

Public – Alice Artel, monteuse. J'ai vu les 350 heures de rushes puisque j'ai travaillé cinq mois sur Shoah. Je ne pense pas que cela aurait modifié son tournage. Il me semble que le passage au montage numérique fait qu'une partie de nous-mêmes est devenue sur-sollicitée (les données écrites) et une partie est devenue sous-sollicitée (musique, synthèse, analogie, idées, qui ne se font pas sur la réflexion mais sur la maturation, laquelle est vraiment liée au temps). Or le temps est géré de façon totalement différente en numérique et en pellicule. Les scientifiques appellent d'ailleurs bien le cerveau gauche, le cerveau numérique, et le cerveau droit, le cerveau analogique. Tout ce qui tenait au temps nécessaire pour que la bobine remonte, au temps de la collure dont parlait Sabine Mamou, ou au temps d'aller chercher une chute, ce n'était pas forcément de la réflexion, mais c'était de la maturation, c'est-à-dire une façon de s'incorporer ou de laisser le corps vivre avec des gestes naturels. Maintenant le corps « clique », fait de minuscules mouvements, qui ne sont plus en relation avec le rythme corporel. Pour le retrouver, il faut le vouloir : vouloir « mûrir », prendre le temps, et pas seulement « réfléchir ».

JACQUES COMETS – Je voudrais qu'on échappe au “ C'était mieux avant ”. Du point de vue du montage, l'expérience de Romain et la référence à Lanzmann mettent au poste de commande ce qui naturellement doit l'être : la mise en scène et le tournage. Que ce soit en virtuel ou en traditionnel, au montage n'advient que ce qui est. Encore faut-il que le temps nous permette de le faire advenir, et ce n'est pas une opération miraculeuse, même s'il n'y a pas, au sens strict, de production matérielle au montage mais juste du sens et de l'émotion. On parlera peut-être des effets pervers après, mais il me semble que les nouvelles techniques de montage, en simplifiant et raccourcissant les procédures ont permis de rapprocher les metteurs en scène du montage et cela va évidemment dans le sens du renforcement du dialogue entre le metteur en scène et le monteur dans un travail qui dure plusieurs mois,

un travail au sens presque analytique du terme, au sens aussi où on parle du travail du temps ou du travail du vin ! Qu'il y ait des effets pervers, que le rapport au temps soit modifié, que le rapport matériel au film ne soit plus le même, je le constate quotidiennement à la Fémis : par exemple, le fait qu'un plan de quelques secondes ou de plusieurs minutes soit juste représenté par une image de début et de fin ne rend plus compte de la durée réelle du plan, comme le cliquage à l'intérieur du montage peut estomper l'idée de la continuité. Mais toutes ces choses-là s'apprennent. En revanche, sans revenir au débat sur cinéma et idéologie, aux textes de Comolli des années 1970, il y a quelque chose qui établit un nouveau rapport à l'esthétique : sans aucun doute, ces moyens matériels libèrent un certain nombre de possibilités qui étaient contraintes par le 35mm. Des possibilités techniques dont on mesure – mais Romain Goupil et Olivier Assayas pourront mieux vous en parler que moi – les effets esthétiques dans les films (multicouches, surimpressions, trucages, durée des plans etc.), ainsi qu'une surestimation liée à la technologie de la post-production, qui devient une extraordinaire usine à gaz et amplifie les comportements corporatistes. Notre savoir, qui était fondé avant sur des choses extrêmement rudimentaires (savoir faire une collure, avoir quelques compétences dans le domaine du labo) implique aujourd'hui des connaissances théoriques et informatiques ou nécessite des gens qui ont ces connaissances. Pour ma part, je sais à peine me servir d'un ordinateur mais ça ne m'empêche pas de monter des films en virtuel. Il y a aussi quelque chose de plus préoccupant, qui a déjà été évoqué : le fait de renvoyer le savoir du monteur à un savoir purement technique.

VALÉRIE LOISELEUX – Une chose m'est venue à l'esprit à l'écoute du texte d'Agnès Varda. C'est ce désir, que je ne sais pas trop comment penser, ce désir qui a l'air de s'exprimer, de réduire les médiations entre le créateur et son œuvre. Non seulement les médiations mais aussi l'altérité, le fait de devoir passer par d'autres pour arriver à l'œuvre finie. Cette tendance a l'air de se transformer en une prise en charge autonome, que l'on ressent à tous les stades de fabrication. En tant que monteurs, on est très lié à cette pensée de l'altérité car on est des médiateurs et on tend à moins l'être. On nous demande maintenant d'être autres et c'est très difficile de se redéfinir par rapport à cela.

JEAN-MICHEL FRODON – Quand Romain Goupil disait « le numérique me permet », cela allait dans le sens indiqué par Valérie, dans le sens d'une appropriation par le réalisateur de l'ensemble de la procédure.

OLIVIER ASSAYAS – J'aimerais bien essayer de faire le tri entre les éternels débats et les débats qui concernent directement le présent et qui, je crois, ont été les moins évoqués. Le débat éternel porte sur le rôle du monteur par rapport au film, au récit et sur son dialogue avec le réalisateur. Sur ce plan, je n'ai pas l'impression que le numérique change tellement de choses. Je sais faire une collure, mais pas les autres manipulations du montage traditionnel, et, de la même manière, je sais me servir d'un ordinateur mais je n'ai jamais essayé de me servir d'un Avid, dans la mesure où le contrôle technique de la machine relève du travail du monteur tandis que ce qui me concerne moi relève du récit, sur la nature du film qu'on fait. En ce qui me concerne, le numérique n'a rien changé dans mon rapport au monteur : je n'ai pas l'impression de m'être « approprié » une machine – dont je n'avais pas l'impression d'être « aliéné » auparavant. J'en connaissais suffisamment dans un cas comme dans l'autre mais, dans le cas du numérique, je constate simplement que tout va beaucoup plus vite. L'autre aspect, c'est le débat montage traditionnel/montage numérique. La première fois que j'ai monté un film en virtuel, c'était en 1995, il y a sept ans. Je fais donc partie de cette génération de réalisateurs qui a vécu cette transition, et je peux témoigner de cette charnière, en ce qui me concerne et pas en ce qui concerne les autres. Mon sentiment c'est que ce sont les mêmes opérations mais elles vont dix fois plus vite.

La vitesse d'exécution d'une collure ou plus largement de l'esquisse d'une scène va tellement plus vite qu'on est tout de suite dans l'essentiel de ce qu'on veut raconter. On peut ensuite, couche après couche, le remettre en question et le retravailler, en étant toujours dans le sens, dans le récit et non plus dans des manipulations incroyablement laborieuses. Ce pseudo temps de réflexion, ces allers-retours entre les assistants, entre les collures et les marques au crayon, je ne l'ai jamais digéré. Ça a été pour moi un soulagement d'être débarrassé de cette lourdeur, de cette pesanteur, de cette lenteur pour pouvoir être dans ce qui, moi, m'intéresse, c'est-à-dire la narration cinématographique. Les machines, à partir de là, comme l'a dit Jacques, définissent un nouvel espace, elles facilitent

l'usage de certains outils, les surimpressions, des fondus, etc. Pour un fondu enchaîné ou un fondu au noir, auparavant, on tâtonnait à x images près pour obtenir au bout de plusieurs essais le rythme voulu et parfois on finissait par baisser les bras au bout de la deuxième, troisième approximation. Ça facilite la vie techniquement mais ça permet aussi d'être tout de suite dans la pure syntaxe du film, d'être toujours dans la fluidité alors qu'auparavant les problèmes techniques ne faisaient qu'accumuler des difficultés, des obstacles.

VALÉRIE LOISELEUX – Je peux vous couper un instant pour parler du vocabulaire que vous utilisez : justesse, exactitude... Ces mots, personnellement, me font peur en évoquant cette recherche de pureté, de justesse. Je ne vois pas trop ce qu'elle recoupe et ce qu'elle veut dire exactement.

OLIVIER ASSAYAS – Je retire ces termes, s'ils vous inquiètent. Le mot « clarté » est peut-être le plus approprié. A un moment donné, ça se réduit à une idée qu'on a et qu'on veut exécuter. Les nouveaux outils permettent d'y arriver, vite, exactement telle qu'on l'a voulue ; mais après on peut la remettre en cause mille fois. Seulement entre l'intuition et l'exécution, il y a moins de barrières. C'est ce que je souhaitais dire. Ce qui est aujourd'hui passionnant et qui n'est pas reflété par la façon dont cette journée est organisée, c'est le fait que le numérique permet un travail sur le son simultanément au travail sur l'image. Cela ouvre la voie à des approches beaucoup plus sophistiquées de la relation entre les deux dimensions de l'image de cinéma. La possibilité matérielle de manipuler un nombre infiniment accru de strates sonores lors du montage du son permet, alors qu'on est encore en train d'élaborer le montage image, de progressivement remettre en question la façon dont les deux montages étaient séparés. Je ne parle même pas des trucages numériques qui eux aussi vont se faire simultanément au montage, je ne parle que de la façon dont la pensée, la conception du design sonore du film devient partie intégrante du montage image et peut s'élaborer en même temps, pour rendre ainsi le dialogue beaucoup plus fructueux. Il y a mille autres choses à dire mais il me semble que cet aspect-là, que j'ai ressenti dans mes derniers films, est très important et assez nouveau.

JEAN-MICHEL FRODON – Deux mots avant de laisser la parole à Hervé de Luze. Le premier sur l'organisation de la journée. On a eu conscience de l'objection que vient de formuler Olivier Assayas. Mais si on l'a divisée de manière artificielle, voire rétrograde, en trois tables rondes, c'était en demandant à tous les participants de rester toute la journée, pour que chacun réinterviewe dans les autres tables. Le second, à propos des exemples que donnait Olivier : Demonlover est une démonstration éblouissante sur la façon dont le numérique change l'ensemble de l'esthétique d'un film et pas seulement les trucages, par exemple.

HERVÉ DE LUZE – Je suis tout à fait d'accord avec ce qu'a dit Olivier : le gain de temps est fabuleux. On va effectivement beaucoup plus loin, car il y a plein de choses, très longues techniquement, qu'on n'aurait pas faites avant. C'est vrai pour le son, les effets, réhabilités avec le numérique, fabriqués dans l'Avid donc utilisés comme un système narratif. Tout le côté physique du 35mm ne me manque pas du tout. Le numérique est outil synthétique fantastique, qui permet d'aller beaucoup plus loin. Je ne pense pas que ça génère une nouvelle esthétique mais ça permet de visualiser des choses auxquelles on ne faisait que penser avant. Comme on les voit, c'est concret et on les fait ou on ne les fait pas.

ANITA PEREZ – L'ordinateur de montage est un nouvel outil et il induit de nouveaux comportements, une nouvelle ergonomie et quelques fois même une nouvelle esthétique. Il ne s'agit pas de regretter ou de ne pas regretter, mais de savoir qu'on est dans une nouvelle situation; ces machines contribuent à une redistribution des rôles. Le fait que l'ordinateur soit un outil plus ludique a permis à des réalisateurs d'avoir le désir de monter eux-mêmes leurs films. Comme Valérie, je suis attachée à la question de l'altérité, mais je pense qu'il serait très intéressant que des réalisateurs qui montent eux-mêmes leurs films disent pourquoi ils ont ce désir et en quoi ce nouvel instrument a servi leur désir.

Je vais parler de mon expérience, je crois que ces outils ont confiné les monteurs dans une plus grande solitude notamment dans le documentaire : « l'ordinateur, ça va vite » aussi les productions nous imposent une réduction des

durées de montage. Il est vrai que l'exécution est plus facile, les manipulations plus rapides, on peut se permettre de chercher, de faire plus de tentatives, ce qui est un bien, un gain pour le film. Le travail de la pensée demande du temps. Il faut du recul pour apprécier et voir les résultats de ces expérimentations mais le temps manque souvent. En documentaire, on le sait, très peu de films ont des scénarios écrits : le scénario s'élabore au montage, l'épreuve du temps est d'autant plus nécessaire. Il faut résister à cette pression du temps et la machine porte très bien son nom, l'Avid : elle est terriblement « avide » de sens et nous « vide » totalement. Pour certains films, c'est au risque de se perdre. Il faut parler de l'idéal, du temps donné mais il faut aussi savoir que l'idéal n'est pas le lot de tous les monteurs et qu'au fond, la question n'est pas de connaître toutes les fonctions de l'ordinateur mais de savoir quel est le temps qu'on va me donner et dont je vais disposer pour mettre à l'épreuve ma propre pensée avec celle du réalisateur autour du film à faire. Le problème du cinéma, c'est le problème du temps. L'utilisation de l'ordinateur facilite la négation de l'équipe au montage et il faut savoir que la transmission du savoir se fait aussi dans la salle de montage : qui seront les monteurs de demain, s'il n'y a plus cette transmission-là ? En dehors des tâches qu'il a à effectuer, la présence d'un assistant au montage, enrichit le dialogue et la réflexion autour du film. Le montage est un huis clos durant lequel le film prend sa forme définitive. Personne n'est « contre » ces nouveaux outils, mais encore faut-il redonner sa place à chacun, redistribuer les rôles.

OLIVIER ASSAYAS – Je m'excuse mais je ne comprends rien à ce que vous dites. Je n'ai certes pas l'expérience du documentaire que vous avez – je n'en ai fait qu'un seul. Mais je ne comprends pas en quoi le numérique donne moins de temps, alors qu'au contraire, il donne plus de temps. Les manipulations allant plus vite, on a tout le temps qu'on veut pour réfléchir, et dix fois plus qu'à l'époque où on ne pouvait pas revenir en arrière, reprendre les rushes. Plus il y a de matière à disposition (et il y en a toujours plus pour un documentaire que pour une fiction), plus la manipulation de cette matière est accélérée et facilitée par le virtuel : littéralement, je ne comprends rien à votre discours. Par ailleurs, je ne vois pas en quoi le huis clos entre le monteur et le réalisateur est remis en cause. Maintenant, je travaille en étant enfermé dans la salle toute la journée avec mon monteur, dans un dialogue constant, alors qu'avant, en attendant que les bobines reviennent, on allait au bistrot, on faisait autre chose, ce qui était moins intéressant. Aujourd'hui, on est justement dans une chose incroyablement tendue et concentrée. Les assistants n'étaient d'ailleurs pas dans la pièce quand on montait en traditionnel et ils ne le sont pas plus en virtuel. Le débat sur la présence de l'assistant ne me semble ni relever de l'esthétique ni être lié au numérique.

JEAN-MICHEL FRODON – Il me semble que l'incompréhension, le malentendu entre ce qu'a dit Anita Perez et la façon dont a réagi Olivier Assayas tient au fait qu'il manque un personnage, désigné par « on » dans le discours d'Anita, qui s'appelle le producteur. La place du producteur, et son éventuelle entrée dans ce qui était le huis clos de la salle de montage sont l'un des effets du numérique, qui modifie les rapports de force entre les différents intervenants sur la création du film. Ces rapports de force interfèrent naturellement avec la question « est-ce qu'on a plus de temps ou moins de temps ? » Mais le « on » qui dit « on a moins de temps » ne désigne ni le cinéaste, ni le monteur, ni la machine.

OLIVIER ASSAYAS – C'est aussi une question de coût, et cette question est modifiée par le fait que la location des machines coûte moins cher et par le fait qu'on puisse monter chez soi sur Final Cut Pro. Le coût de la durée devient infiniment moindre que pour le montage traditionnel.

ANITA PEREZ – Le « on » que j'ai employé désignait effectivement le producteur et les conditions économiques. On ne peut nier que ces conditions économiques exercent une influence sur la façon dont on travaille. J'ai simplement voulu dire que l'outil en soi n'était pas en cause, au contraire, vu qu'il permet d'aller plus vite mais c'est la façon dont les producteurs veulent qu'on l'utilise, dans le documentaire notamment, qui pose problème. Dans le documentaire on peut avoir à travailler à partir de plus d'une centaine d'heures de rushes et là il y a une incidence de l'économique lorsqu'on ne peut pas numériser ces rushes faute de disques durs ! Et surtout lorsque la durée du montage est réduite faute d'argent. Nous ne travaillons pas tous dans des conditions économiques idéales dans l'audiovisuel comme dans le cinéma ; un film ça se fait aussi dans des conditions difficiles. Je suis désolée de vous

apprendre que dans le documentaire, souvent destiné à la télévision, le diffuseur et le producteur sont de plus en plus présents dans la salle de montage. Et grâce à cet outil, l'ordinateur, qui permet d'effectuer si rapidement des changements, d'inverser des séquences, il arrive de plus en plus souvent qu'on, producteur et diffuseur, nous demande (nous, c'est-à-dire le réalisateur et le monteur) de changer, de modifier le film.

Cette intrusion-là, de plus en plus fréquente, c'est une réalité qu'on ne doit pas négliger ou feindre d'ignorer. Le huis clos est donc brisé et ces interventions bousculent l'ordre interne du film jusqu'à le mettre en danger. Il y a d'autres conséquences visibles dans la formatage, le lissage des œuvres, le type de narration.

OLIVIER ASSAYAS – Oui, mais cela est donc un problème spécifiquement télévisuel.

JEAN-MICHEL FRODON – Non.

JACQUES COMETS – Je voudrais reprendre deux ou trois points précis. On ne peut pas mettre sur le même niveau les problèmes, les revendications légitimes des monteurs et des monteuses, qui sont d'ordre corporatiste, syndical et liés à l'évolution des techniques et des machines, à la modification de la division du travail etc., et les problèmes soulevés par Olivier Assayas et Hervé de Luze, à savoir les effets esthétiques, et les conséquences sur la liberté ou le temps. Il y a des possibilités qui nous mettent, réalisateurs et monteurs, en posture plus critique par rapport à notre propre travail, mais d'une certaine façon, c'est une posture idéale, celle qui nous faisait dire en 35 que le montage jusqu'à la copie zéro n'était jamais terminé. On le disait mais sans le faire car on n'avait pas les moyens techniques de le faire. Aujourd'hui, il y a les moyens techniques de le faire, ce qui veut dire que ça rallonge parfois paradoxalement le temps de montage, et que ces moyens réévaluent aussi une posture " big brother " du producteur, pour lequel une sortie cassette, c'est beaucoup plus simple. Cela fait partie des effets pervers. Mais, en revanche, sur la fabrication du film, sur la réflexion, la pensée... Je pense à un texte formidable de Thelma Schoonmaker paru dans les Cahiers du Cinéma, il y a quelques années, à propos de la façon dont elle montait avec Scorsese. A l'époque, je montais *Le Petit Prince* a dit de Christine Pascal. Ce qu'on essayait de faire en 35, aujourd'hui je peux le faire en virtuel. A l'époque, on faisait quelque chose que l'on pensait hétérodoxe : je choisissais dans les rushes tout ce qui me semblait intéressant du point de vue du jeu, du récit, dans un désordre absolu. Ces énormes bobines, Christine les appelait mon " montage impudique ", c'est-à-dire ce qui normalement n'aurait pas dû être montré. Cette façon de travailler la matière, de se la « coltiner », ce rapport physique et plastique au cinéma a lieu en virtuel. C'est bizarre d'ailleurs qu'en perdant le 35 et le toucher, on ait gagné un rapport plus plastique, plus inventif au montage et donc au film. C'est tout bénéfique. Le prochain film de Tonie Marshall, du point de vue de la construction du récit, est un film qu'il aurait été beaucoup plus difficile de monter en 35. Et je n'ai accepté de monter *L'Ange de l'épaule droite*, le film de Djamshed Usmonov, et de tenir le pari qui consistait à l'emmener à Cannes, que parce que le virtuel me donnait les moyens, en dix semaines, de le faire, alors qu'un film de Tonie Marsall m'occupe environ 30 semaines. Le rapport au temps est donc différent selon les films.

Public – Je m'appelle Godard, Jean-Pierre (on ne rit pas !), je suis réalisateur et je fais de la formation. J'adhère complètement à la vision d'Olivier Assayas qui me semble être la plus claire. Ce nouveau système de travail a d'autres avantages, dont deux ou trois dont on n'a pas parlé : moi, par habitude, je sors tous les soirs une cassette vidéo de ce qu'on a fait dans la journée. J'ai toujours été frustré en 16 ou en 35 de ne pas avoir mon film à disposition à 4 heures du matin quand j'ai une idée. Le numérique permet de faire une sortie de qualité potable (Broadcast des derniers Avid Media Composer), et le soir on rentre ainsi avec son montage sur lequel on peut réfléchir. On peut aussi projeter en grand : il n'y a pas que l'écran de l'ordinateur, on a aussi des vidéos projecteurs ou des écrans à plasma de grande taille. On peut donc avoir une vision « en grand », dans la salle de montage du film sans faire, comme avec l'argentique, des allers-retours en salles de projection. Ça permet d'être complètement dans le film, comme l'ont dit Jacques Comets et Olivier Assayas. Il reste plein de choses à découvrir autour de cet outil, qui permet de vraiment développer la méthode de travail d'un artiste.

SABINE MAMOU – Je ne suis pas nostalgique de l'avant. Quand le film était tourné en 35, on découvrait les rushes

sur un grand écran en 35 et on les reconnaissait sur la moritone, alors que maintenant on découvre les rushes sur bêta et sur un tout petit écran.

Public – C'est vrai qu'il y a le problème de la numérisation : on n'est plus en 35, c'est-à-dire à 24 images. La projection est donc différente quand on travaille en virtuel.

SABINE MAMOU – Le son est formidable. Avant quand une collure était moche, à cause du son, il fallait demander un repiquage et attendre trois jours pour avoir le son un peu plus bas. Là, il suffit de baisser le son dans l'Avid. On peut avoir la musique tout de suite mixée, etc. Le son est formidable mais l'image en projection est pourrie. Les projections bêta sur grand écran, plus c'est grand, plus c'est pourri, plus c'est moche ! (rires). Ça serait bien qu'un jour, il y ait un peu plus d'argent pour avoir les rushes en 35.

OLIVIER ASSAYAS – C'est une question que tous les cinéastes se posent et à laquelle chacun, suivant l'économie de son film, trouve une réponse. Moi, je me suis toujours débrouillé pour avoir une prise tirée en 35 pour chaque plan, la texture du film n'étant évidemment pas la même que celle à laquelle on s'habitue sur l'image numérisée qu'on manipule.

JEAN-MICHEL FRODON – Cela, dans l'économie actuelle du cinéma français, ne concerne pas la majorité des films.

SABINE MAMOU – Pour répondre à Olivier Assayas sur l'ingérence du producteur. Avec un réalisateur, on avait très envie de travailler en LightWorks mais on a décidé de monter en 35 pour ne pas risquer de trouver dans la machine la version du producteur.

OLIVIER ASSAYAS – Ça dépend quand même de la relation qu'on a avec le producteur. Il peut arriver aussi qu'on ait de bonnes relations avec un producteur...

SABINE MAMOU – Il y a des producteurs formidables qu'on adore et qu'on appelle pour qu'ils viennent. Et d'autres qu'on essaie de tenir à distance.

JACQUES COMETS – Chère Sabine, vous souvenez-vous de ces projections en 35 épouvantables, il y a dix ans, avec les collures qui sautaient, les désynchronisations et les images pas étalonnées ? Aujourd'hui, la conformation en bêta numérique permet des conditions de projection bien plus satisfaisantes et confortables du point de vue du récit et de la continuité.

VALÉRIE LOISELEUX – Les projections qui sortent de l'Avid ce n'est quand même pas plus brillant. Tu vois des espèces d'images avec des présences fantomatiques, qui empêchent de voir si les acteurs bougent la bouche. Seulement 10 % des films montés en virtuel voient à un moment de la pellicule.

JEAN-MICHEL FRODON – Il faut que chacun prenne conscience qu'on est dans une période de transition et qu'il y a des choses dont la description, exacte aujourd'hui, ne le sera plus dans quelques mois, étant donné les évolutions constantes du matériel et de ses coûts. Je ne prétends pas avoir les réponses, n'étant pas praticien, mais il faut aussi penser ce qui se joue de manière plus globale, et démêler ce qui relève de la nature de cette nouvelle technique - qui affecte la nature même du travail des cinéastes et des monteurs - et ce qui relève de simples imperfections, qui seront demain perfectibles.

ROMAIN GOUPIL – Par rapport à ce « on » dont tu parlais Anita, le numérique permet aussi, et cela a été dit dans la salle, de sortir des cassettes à différentes étapes du montage et de les montrer à d'autres, à des copains. C'est ce que j'ai fait sur Une pure coïncidence et ça m'a vraiment permis d'alimenter la discussion avec la production et de

me rendre plus fort que ce huis clos qui fait peur, au bout d'un moment. Sur 60 heures ou 80 heures de rushes, la possibilité, en cours de montage, de confronter sur un écran vidéo rend toutes les discussions possibles. Rappelez-vous le cauchemar du 35 et l'obligation de faire des sous-titres, de préciser que là il y aura un son, là de la musique, là une surimpression, etc. Préparer ces projections demandait un travail insensé, des précautions oratoires, alors que sur Une pure coïncidence, on a sorti six étapes de cassettes numérotées. A chaque fois, j'ai pu avancer en confrontant les points de vue. Contrairement à l'idée qu'on est enfermé avec des machines, ça m'a permis d'ouvrir incroyablement les discussions et de me servir de cette confrontation de points de vue (de façon tout à fait malhonnête !) pour inverser éventuellement le rapport de force que je pouvais avoir avec la production. Ça change fondamentalement le rapport. C'est luxueux, même si tout n'est pas encore abouti.

VALÉRIE LOISELEUX – Ca me fait réagir. Je me demande comment ça peut être important et positif de faire intervenir plus de gens au cours du travail de montage, en quoi ça peut apporter des choses en plus dans tes choix. Ça veut dire aussi qu'on délègue de plus en plus les questions qu'on peut poser à soi-même et au monteur, qu'on s'en remet un peu plus à d'autres pour faire ces choix cruciaux, qui ont à voir avec soi-même, avec ce qu'on a de plus intime, entre soi le monteur, et le film. On ouvre cette intimité aux autres. En quoi est-ce plus important ?

ROMAIN GOUPIL – Vous l'avez dit vous-même sur l'altérité...

Public – Tout discours est pris comme globalisant, alors que Valérie Loiseleux ne parle que de son expérience. Chacun parle de son expérience et on a bien compris que l'expérience d'Olivier Assayas n'est pas celle d'Anita Perez, ou la mienne, ou celle de Jacques Comets... Aucune expérience ne se veut globalisante : on essaie juste de savoir quelle influence les moyens numériques ont sur l'expression artistique, en essayant de contourner, ce qui est très difficile, la question de l'économie puisqu'il est évident que, dans un certain nombre de films (documentaires et téléfilms), il y a eu une concomitance entre le fait d'avoir eu de moins en moins de temps pour monter et l'établissement du système numérique. Mais on n'a pas analysé la raison de cette concomitance, qui ne relève pas du numérique mais de sa cherté. Le grand espoir, c'est que beaucoup de gens s'équipent en Final Cut Pro pour pouvoir se réapproprier le temps, le désir, le choix, etc. Les choses évoluent mais pour l'instant, il reste encore de très vilaines carences, comme cette image, très inférieure à ce qu'on avait en 35. Ça va évoluer et ça évolue de plus en plus. Au point où on en est, les expériences sont multiples et il ne faut pas qu'on les vive comme contradictoires. Ce qui m'a empêché pour l'instant de profiter vraiment du système numérique que j'aime beaucoup et que je trouve très amusant, c'est vraiment l'image. Pour certains films dont les images ne viennent pas forcément du dialogue et de l'action, mais de la nature, c'est plus difficile en numérique pour l'instant. Mais tout cela se compense, il suffit d'en être averti.

VALÉRIE LOISELEUX – J'ai dû m'exprimer maladroitement et je ne voulais pas du tout critiquer la façon dont travaille Romain Goupil. Pour revenir au problème du choix, il est clair que cet outil induit un nouveau rapport avec les choix qu'on fait.

OLIVIER ASSAYAS – Je viens de l'écriture et j'ai toujours pensé que l'écriture et le montage étaient une seule et même chose. Prenons l'exemple d'un scénario : je donne à lire ce scénario à des amis, curieux et intéressés par leurs réactions. Je les écoute et je ne suis pas dans un autisme absolu. A plus forte raison si on travaille à deux avec un scénariste, ce qui n'est pas vraiment mon cas, à un moment, on donne à lire ce scénario et on écoute ce que les gens ont à dire. On ne le prend pas au pied de la lettre, ça ne remet pas en question la profondeur, l'intimité, la sincérité de ce qu'on exprime. Et je parle d'une forme littéraire relativement faible qui est celle du scénario mais je pense que les gens qui écrivent des romans, de la poésie ou des essais, procèdent exactement de la même manière, et soumettent à autrui leur texte avant de le livrer au public, recherchent l'avis de gens dont ils estiment le regard, l'intelligence et la sensibilité, ce qui peut permettre de déstabiliser ou de remettre en question des choses qu'on a soi-même admises de façon un peu automatique, un peu moins exigeante. L'ouverture me semble naturelle, spontanée, bénéfique. Elle a à voir avec le fait que l'outil virtuel permet à chacun d'inventer sa façon de travailler, sa méthode, et cela avec beaucoup plus de liberté qu'avant où on était dans quelque chose de très étroit et contraignant.

Juste un post-scriptum : sur la qualité de l'image 35, j'ai le souvenir que, durant le montage traditionnel, on avait aussi des rushes non étalonnés, parfois très moches et qui passaient sur des tables de montage à la luminosité souvent médiocre. Aujourd'hui, il faut le dire, l'image est de bien meilleure qualité.

Public – J'aurais aimé que vous approfondissiez certains points. Je repère trois notions : la notion du talent (dans l'histoire du cinéma, plusieurs réalisateurs ont eu du talent et su faire des fondus enchaînés qui nous ont émus et peu importe qu'ils aient été faits en numérique ou d'une autre façon), la notion d'argent (si Varda, Kiarostami ont fait des films d'une autre façon, Cavalier l'avait déjà dit l'année dernière, c'est qu'il y a une barrière de l'argent), et la notion d'auteur (et, comme le disait Olivier Assayas, l'écriture, et peut-être une nouvelle façon de pouvoir écrire). La notion de montage, là-dedans, on ne sait pas où elle se retrouve.

Public – Je voudrais poser une question plus technique. Au niveau de l'image, quand on passe du 35 au montage numérique, est-ce qu'il y a une perte de qualité ? C'est assez flou pour moi.

JEAN-MICHEL FRODON – Il est très judicieux de poser cette question, elle remet à niveau ceux qui ont des compétences techniques limitées dans la salle. Je le dis du tréfonds de mon peu de connaissances techniques : tout ce dont il est question là affecte des états intermédiaires de travail sur le film, mais pas ce qu'on va retrouver à l'image par rapport à ce avec quoi on a filmé. Ca va ?

OLIVIER ASSAYAS – Oui, on peut même le dire plus simplement (rires) : si on tourne en 35 au départ, on fait une réduction en éléments numériques pour faire le montage et une fois que le montage est fini, on revient à l'élément de départ, qui est le 35. Le négatif est donc identique au début et à la fin.

SABINE MAMOU – Plus l'image est bonne, plus elle prend de l'espace dans le disque dur. Suivant le budget, on travaille en haute résolution ou on ne voit rien.

JACQUES COMETS – Par rapport à ce qu'a dit Olivier sur le rapport entre écriture et montage, je crois qu'effectivement le numérique nous fait vraiment avancer et que l'extrême amont et l'extrême aval, c'est-à-dire le travail scénaristique et ce qu'on appelle l'écriture au montage peuvent vraiment se conjuguer : aujourd'hui, on intègre dans la mise en scène plus de montage. Et ceci est aussi vrai pour le son dont le travail simultané au montage proprement dit est, comme l'a souligné Olivier, un enrichissement notable, même si ces nouvelles techniques développent parfois une forme hypertrophiée de la post-production sonore. Mais la souplesse et la précision de ces outils numériques permettent de tels inflexions sur la voix des acteurs (d'une certaine façon leur jeu donc), le son en général, la musique, etc.. que cela est évidemment un avantage considérable du point de vue du récit et de la mise en scène.

Public – Je suis graphiste indépendant depuis dix ans dans le domaine de l'affiche et je me suis, petit à petit, mis au numérique, qui est un formidable outil. Le cinéma et le graphisme sont très parallèles. Je voudrais revenir au statut d'auteur du monteur, dont a parlé Sabine Mamou, et à la façon dont les nouvelles technologies modifient le rapport entre le monteur et le réalisateur.

SABINE MAMOU – On ne peut faire de généralité, il faut parler au cas par cas. Je répondais précisément à un texte, sans généraliser. Pour moi, ça n'a rien changé à ma vie. C'est une machine, donc rien du tout. Cher Jacques, quand vous me dites « chère Sabine, souvenez-vous des projections... » maintenant quand on travaille en virtuel, dès que le premier bout à bout est fait on repasse au 35, non étalonné. A la 36e semaine, la copie est aussi mauvaise.

ANITA PEREZ – Je pense que cet outil offre beaucoup de possibilités et induit une redistribution des rôles. Mais chaque film est une aventure singulière. Il y a des réalisateurs, très présents au montage qui ont besoin de se confronter à la matière, aux rushes mais ils ont besoin de ce dialogue avec le monteur et ceux qui souhaitent monter

eux-mêmes leur film et c'est le numérique qui leur a permis cette réappropriation de la dernière : l'écriture du film que constitue le montage. L'ordinateur de montage leur permet de poursuivre leur écriture avec les images et les sons. Ces changements-là ne peuvent pas ne pas laisser de marques dans les œuvres elles-mêmes.

JEAN-MICHEL FRODON – Quelque chose se joue là, un non-dit difficile à dire, que je vais essayer d'évoquer avec délicatesse : le fait que tout le monde n'ait pas le même statut. Les monteurs, dans un certain sens, ne sont pas des artistes et les graphistes non plus. Si on parle du final cut en France, ça veut dire que quelqu'un a un certain type de droits, un pouvoir, qu'une longue histoire a fait traduire dans le droit. La position de pouvoir des uns et des autres sur les films et sur les œuvres est différente et cela n'a, bien entendu, rien à voir avec le talent et la qualité de chacun. Dans le processus cinématographique et pas dans le processus graphique – sauf chez les peintres, qui sont désignés socialement comme des artistes –, les artistes sont les réalisateurs. Dans le champ de la communication, personne n'a la position d'artiste : il y a des positions de pouvoir, celles des commanditaires et des positions de contre-pouvoir, construites par ceux qui fabriquent les images et les visuels. Je dis cela avec beaucoup de respect et sans rien de dévalorisant pour personne.

OLIVIER ASSAYAS – Ce que tu dis est juste. Mais, moi, j'ai monté tous mes films avec le même monteur, Luc Barnier, et j'ai toujours eu le sentiment que Luc était un artiste. Même si la loi me donne objectivement le final cut, l'esthétique du film se développe toujours dans une collaboration. Tous les réalisateurs sont entourés, de façon plus ou moins continue, d'une équipe qui est partie intégrante, constituante de l'esthétique qui se développe à travers les films de ce cinéaste. Le virtuel a changé ma manière de travailler parce qu'un jour, en 1995, Luc Barnier m'a dit que ça serait bien de monter en virtuel. A travers tous les films qu'on a faits ensemble, il y a eu une évolution de notre travail commun, qui s'est fait dans un dialogue constant. L'esthétique du film doit ainsi beaucoup au dialogue avec une personne qui se trouve être le monteur. Le monteur relève un peu de ce que, dans le monde anglo-saxon, on appelle les « story-editors », quelqu'un qui est capable de dire : là, tu t'es gouré, ton acteur est nul, cette scène-là ne fonctionne pas, etc. Quand on a confiance en lui, le monteur est la personne qu'on appelle pendant le tournage pour savoir s'il a vu les rushes, s'il trouve que le film va dans la bonne direction, etc. Son importance pour moi est cruciale et son statut, qui a toujours été essentiel, continue à l'être, voire à s'accroître quand la collaboration s'étale sur plusieurs années.

Public – Je pense à Roman Cieslewicz qui faisait les affiches de Raymond Depardon notamment, et à Roland Topor qui a fait l'affiche du Tambour. Ils sont tous les deux morts et apparemment la relève n'est pas là. Ce qui m'inquiète dans les nouvelles technologies, c'est qu'en général, elles font sauter les métiers : on fait de la photogravure avec un Macintosh alors que c'est un métier à part entière. Moi, je vais apprendre à faire du montage, etc. Ces technologies donnent à de nombreuses personnes l'illusion qu'elles peuvent tout faire elles-mêmes. C'est formidable parce que ça peut induire une diversité et une richesse dans la création mais ça fait aussi qu'on se dit : puisque je peux tout faire chez moi, qu'est-ce qu'il a de plus celui qui en vit vraiment ?

ROMAIN GOUPIL – Il ne faut pas regretter que plein de gens puissent lire et puissent écrire... Ce qu'il a de plus celui qui en vit, c'est que son livre va plaire. C'est comme si les gens qui écrivaient des manuscrits avaient été inquiets du passage à l'imprimé...

JACQUES COMETS – La définition qu'Olivier vient de donner de la collaboration avec le monteur me conforte dans l'idée que je me fais du montage : le montage n'est pas un métier au sens traditionnel. Si on prend le triangle image/son/montage, dans le cas du montage, il n'y a pas de production matérielle et ce serait une illusion de croire que notre compétence serait simplement liée à l'appropriation des outils : il n'y a aucune évaluation technique possible de ce qu'on fait. Ce qui singularise notre place dans le processus de production, c'est justement cette difficulté à nous définir et à nous identifier à un savoir-faire technique. Du coup, on est plutôt dans un rapport d'écriture, comme le décrivait Olivier. Et je pourrais presque dire, et c'est une boutade, Je n'ai pas peur que mon métier disparaisse, n'étant pas sûr d'avoir eu un métier...

Public – Bonjour, je m'appelle Philippe. J'aimerais savoir si vous ne craignez pas une uniformisation des couleurs. Si tout le monde passe par Final Cut, la palette graphique ne risque-t-elle pas d'être la même pour tous les films ?

RÉPONSE COLLECTIVE – On ne fait pas de films avec Final Cut. C'est un outil de montage et pas de finalisation.

JEAN-MICHEL FRODON – On peut peut-être davantage écouter la question. Ce risque à moyen terme existe-t-il ?

HERVÉ DE LUZE – Il y a deux choses : le montage lui-même et la finalisation. Au lieu de monter un négatif à la fin, on numérise tout le négatif pour sortir un inter-négatif, un « shoot », qui est un négatif filmé d'après le numérique. A partir de là, l'esthétique du film peut complètement basculer parce qu'on peut étalonner le film en numérique et modifier toutes les couleurs, voire dénaturer totalement l'image. Tout est possible à l'arrivée, mais cela n'a rien à voir avec l'outil de montage.

JEAN-MICHEL FRODON – Je rappelle que la troisième table ronde, cet après-midi, sera consacrée à cette question et que les intervenants du matin sont invités à s'exprimer depuis la salle.

Public – On a parlé tout à l'heure en termes qualitatifs de ce qui pouvait se faire avec ces machines : obtenir tout de suite les effets de fondu souhaités par le réalisateur. Mais est-ce qu'il y aurait aussi du quantitatif, comme le fait de segmenter de plus en plus le film au montage ?

JACQUES COMETS – Oui, et cette liberté peut être l'un des effets pervers. La durée des plans a raccourci et la moyenne du nombre de plans sur un film, augmenté. Mais cela relève aussi de l'émergence d'une esthétique liée aux habitudes télévisuelles, aux clips, à la publicité. Le risque, c'est qu'on se recroqueville un peu trop sur cette liberté, sur le côté « virtuose » du montage.

OLIVIER ASSAYAS – Plus simplement, il suffit de regarder les films américains contemporains et de les comparer à ceux qui se faisaient il y a dix ans. Le cinéma d'action américain a totalement changé, et plus, entre les années 1970 et aujourd'hui, qu'entre le début du cinéma et les années 1970. Les possibilités données par le montage induisent en amont des manières de tourner qui sont différentes. La masse de pellicule fabriquée, produite devient démente et les effets se multiplient, vu que les manipulations sont plus simples et plus rapides en numérique. On se pose plus de questions et peut-être même trop quelquefois : on se met à couper, à reciseler certaines séquences, ce qu'on ne faisait pas auparavant.

ROMAIN GOUPIL – Oui, mais l'inverse existe aussi et cela est tout à fait nouveau. Je pense à Ten de Kiarostami, qui est un excellent exemple pour comprendre comment ça induit un autre dispositif. L'utilisation de ces plans en longueur aurait été impossible avant. Ça provoque des changements de tous côtés et il y a d'autres façons de travailler en numérique, en dehors de la manière « clipsque ».

Public – J'ai trouvé le débat un peu décalé par rapport à la réalité. Je sais qu'Avid est en train de casser les prix et que Final Cut, beaucoup plus léger, permet aux réalisateurs de travailler chez eux. Les monteurs sont-ils prêts à devenir des techniciens, voire à ce qu'on se passe d'eux dans le futur ?

SABINE MAMOU – J'aimerais bien répondre parce que j'ai l'impression qu'on tourne un peu en rond. Je ne sais pas ce qu'on va devenir. Mais on travaille en amont du tournage, on lit toutes les versions du scénario. Pendant le tournage, on regarde les rushes. Ce qu'il faut dire, c'est qu'on a autant envie d'aller au cinéma aujourd'hui qu'il y a cinquante ans ou cent ans.

Public – On parle beaucoup des réalisateurs qui montent. Mais combien de monteurs, avec leurs petits outils, font aussi leur film ? Il faut être conscient que cela est vrai dans les deux sens.

ANITA PEREZ – Oui mais l'intervenant a raison de souligner que le Final Cut Pro, dont beaucoup de réalisateurs s'équipent, est un outil qui va permettre de savoir pourquoi des réalisateurs veulent supprimer tous les intermédiaires. Il faut comprendre cette démarche et voir sur quoi elle repose. En ce moment, ces outils entraînent une transformation des rapports. On en verra les effets.

JEAN-MICHEL FRODON – Je ne crois pas qu'on a tourné en rond. On est pris entre deux pôles, deux tensions, entre une situation professionnelle, d'ordre technique, et une idée plus globale, exigeante et qui engage tout le monde. Il me semble qu'il y a eu une très belle définition du monteur, donnée conjointement par Jacques Comets et Olivier Assayas, qui ne résume pas le travail concret, réel des monteurs, mais qui apporte des éléments de réponse à des inquiétudes qui restent légitimes. Je remercie tous les participants, ainsi que le public.

LE SON

JEAN-MICHEL FRODON – La deuxième table ronde est centrée sur le son. Mais les intervenants de la première table ronde sur le montage restent présents. Il y aura ce soir la projection de René d'Alain Cavalier. On commence par un extrait d'un court-métrage, qui porte le nom, peut-être approprié à notre thème, de *La Dictature du bruit*, et qui a été réalisé par Alizé Le Maoult, présente à cette table.

Il s'agit donc de prolonger la réflexion sur l'utilisation du numérique durant la postproduction et sur la manière dont l'ensemble des technologies numériques modifie le cinéma, entendu comme travail artistique, et transforme les relations entre les différentes personnes qui contribuent à l'existence des films. A cette table, pour en débattre : Jean-Claude Laureux, ingénieur du son, Claudine Nougaret, ingénieur du son, mais aussi productrice, William Flageollet, mixeur, et Alizé Le Maoult, réalisatrice et actrice (comme on vient de le voir) et également productrice. Alizé, au cours de la séquence qu'on vient de regarder, le travail sur le son avec les outils numériques est-il intervenu d'une manière ou d'une autre ?

ALIZÉ LE MAOULT – Le sujet de mon film étant le son, c'est lui qui a guidé le montage et est le moteur de toutes les scènes de mon film. Pour le montage, j'avais donc continuellement besoin de l'interaction dont on a parlé ce matin entre l'image et le son. Si j'avais travaillé en 35, j'aurais dû faire des allers et retours avec mes bobines entre la salle de montage et l'auditorium. Avec le numérique, j'avais une grande vitesse d'exécution et la possibilité de travailler en temps réel a été indispensable pour trouver le rythme de mon film, le numérique m'a permis d'essayer beaucoup de choses au montage. Quand je tournais, je n'avais bien sûr pas les sons que j'avais imaginés, mais tous ces sons étaient précis dans ma tête, grâce à une banque de données de sons, j'ai pu importer tous ces sons (j'avais 48 pistes de sons...). Dans l'extrait que vous avez vu, il y a quelques effets sonores qu'on a pu réaliser très facilement, le numérique m'a vraiment permis de concevoir ce film avec peu de moyens.

JEAN-MICHEL FRODON – J'aimerais demander à deux personnes du « terrain », présentes en amont de la postproduction, sur les plateaux, Jean-Claude Laureux et Claudine Nougaret (qui est aussi l'auteur d'un livre, *Le Son direct au cinéma*, série d'entretiens avec une dizaine d'ingénieurs du son menés en compagnie de Sophie Chiabaut, publié aux éditions de la Fémis en 1997), comment le travail dans les audis modifie leur travail sur le son, et au-delà leur rapport au film. On a bien compris, ce matin, que les gens n'étaient pas seulement là avec leur casquette de corporation mais aussi avec leur rapport personnel au cinéma, qui engage leur existence. En quoi les modifications techniques en aval modifient donc le travail sur le tournage ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – On peut désormais travailler sur plus de pistes. Quand on montait en 35, si le son direct arrivait en multipistes, le monteur était vite perdu. Grâce aux machines numériques, on a maintenant 4 pistes et bientôt 8. Avoir 4 pistes, c'est déjà formidable et ça donne beaucoup de libertés pendant le tournage.

CLAUDINE NOUGARET – Notre matériel est plus écouté car on peut lire plus rapidement le son qu'on a produit. En documentaire, dans un décor, l'ingénieur du son doit assurer les ambiances raccord : maintenant, personnellement, je fais des ambiances raccord beaucoup moins longues, parce que je sais que les techniques numériques permettent de faire des raccords que l'on ne pouvait pas faire auparavant. Parfois, je me contente même de ne tourner que le direct parce que je sais que le monteur son va pouvoir tirer des longueurs que je n'ai pas à produire. Ce qui a changé surtout, je crois, c'est qu'il y a des monteurs son. Soit le monteur son propose énormément de choses et amène la bande-son dans une autre direction, soit il est lui-même l'ingénieur du son, comme Jean-Claude, par exemple. Jean-Claude, s'il n'y avait pas eu le numérique, serais-tu devenu monteur son ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Non. Avant, les gens du tournage avaient du mal à accéder au montage, qui était vraiment une spécialité. Il fallait par exemple être capable d'écouter un son sur une machine 35 qui faisait elle-même plus de bruit que le son écouté ! Ou d'écouter seulement deux sons à la fois, alors qu'on allait devoir en mixer une vingtaine. Mais, en même temps, on a peut-être perdu un peu de la relation au montage image : la spécialisation éloigne l'image et le son. A l'époque où le monteur image montait aussi le son, c'était peut-être moins bien « fait » mais c'était parfois tout aussi intéressant, voire plus. Dès qu'on arrive en tant que spécialiste, on a envie de « bien » faire son métier mais ce n'est pas toujours ce qu'il y a de mieux.

WILLIAM FLAGEOLLET – Le mixeur, lui, a une autre fonction : il est un peu l'accoucheur des créateurs. C'est aussi un poste qui pourrait ressembler à celui du chef d'une gare de triage : on lui apporte des sons qu'on n'a pas pu entendre en même temps au montage et il choisit ceux qui méritent d'être gardés. L'outil numérique dans le son est une révolution à l'heure actuelle. Avant, chaque chef de poste : le chef-opérateur, l'ingénieur du son, le chef monteur et le mixeur, étaient censés détenir leur propre savoir-faire. Maintenant, avec les techniques numériques, il se passe dans le cinéma ce qui s'est passé, il y a une quinzaine d'années, dans la musique : l'outil informatique permet à n'importe quelle personne de la chaîne de s'approprier le savoir-faire. Pour le son, à partir du moment où l'on sait manipuler un ordinateur, ce qui n'est quand même pas très sorcier, chacun peut s'essayer à œuvrer dans des champs qui ne sont pas les siens habituellement. Le cas de Jean-Claude, pionnier en la matière, est à cet égard très révélateur : Jean-Claude a été quelqu'un de très important dans le son direct et il s'est mis à élargir son action dans la postproduction, donc à suivre son travail sur le tournage (l'enregistrement des dialogues et des sons) durant l'étape de la postproduction, en vue d'obtenir une vraie cohérence dans le chemin du son. Il peut arriver que le monteur ait un point de vue qui n'aille pas dans le sens de ce que voulait le réalisateur. L'outil numérique éclate donc l'organisation traditionnelle de la chaîne de travail. Chacun, même le monteur image puisqu'il dispose de pistes sur Avid, peut se mettre à faire du son. On vit une espèce de retour en arrière, de retour à l'ancien temps, où le monteur image faisait le montage son (le monteur son est apparu dans les années 80, avant tout parce que les monteurs image n'avaient pas le temps de monter les sons) et actuellement, l'organisation devient beaucoup plus souple et beaucoup plus circulaire : le réalisateur, le monteur son, le mixeur, le monteur image gagnent en liberté et tout le monde peut devenir partie prenante de la bande sonore, en tant qu'actifs et pas seulement en tant que désirs exprimés.

JEAN-MICHEL FRODON – Comment réagissez-vous en voyant débarquer sur votre territoire tous ces corps étrangers...

WILLIAM FLAGEOLLET – Les mixeurs sont dans une situation assez curieuse, car c'est la dernière étape de la fabrication d'un film, donc celle sur laquelle se focalisent toutes les angoisses qu'il y a eu avant (un film, aussi joyeux soit-il, se fait aussi dans l'angoisse). A ce moment-là, on ne peut plus se dire « on verra plus tard », car après le mixage, c'est fini. C'est donc très stressant et on récupère des gens qui ont vécu la grande aventure du film, et qui

sont comme des coureurs cyclistes à la fin du Tour de France. En plus, les choses changent du fait que chacun, ayant la possibilité d'utiliser l'outil, sait exprimer ses désirs d'une façon beaucoup plus précise. Dans le son, les rapports sont donc en train de se modifier et ce qui a réellement fait changer les choses, c'est le passage dans les formats de diffusion multicanaux : le dolby digital, le DTS, etc. Ces formats ont ouvert un autre stade, après le stade du cinéma muet et celui du cinéma sonore (qui en réalité n'est que parlant, car la préoccupation majeure, c'est la parole et sa transmission). Actuellement avec le numérique, on arrive à ce qu'il y ait moins de trahison par rapport aux désirs du réalisateur. Avant, la trahison sonore était telle que le réalisateur, dans la salle de cinéma, n'entendait pas du tout ce qu'il avait cru faire au mixage : il ressortait effondré, convaincu que le son était un domaine épouvantable, un traître effrayant. Maintenant, à la reproduction, il n'y a presque plus de trahison : le réalisateur va retrouver ce qu'il a désiré. On est donc dans une phase où il faut comprendre ce désir.

CLAUDINE NOUGARET – C'est un monde idéal que tu nous décris là. Dire que la restitution dans les salles est bonne...

JEAN-MICHEL FRODON – Ne manque-t-il pas tout de même un élément dans le paysage que vous venez de dessiner, à savoir une modification importante des sources sonores elles-mêmes, au-delà de l'enregistrement du son direct et des sons seuls par l'ingénieur du son, pendant que la caméra tourne ? Y a-t-il une nouvelle disponibilité et une malléabilité des sons, indépendamment du tournage, qui changeraient votre travail et votre situation ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Peut-être mais je ne m'en rends pas compte parce que, pour ma part, j'évite le recours aux sonothèques, aux banques de sons, que je considère comme un procédé trop industriel. Dans l'idéal, j'aimerais que tous les sons qui sont dans le film aient été enregistrés au moment où l'on tournait le film et que l'on n'ait pas à reprendre des sons éventuellement déjà utilisés sur d'autres films. Pour ce qui est des possibilités du morphing du son, de traficotage sonore, c'est pareil, je ne me sens pas concerné.

CLAUDINE NOUGARET – Un des handicaps du numérique – William, tu m'arrêtes si tu n'es pas d'accord – c'est qu'il y a trop de choix. Au mixage, on passe beaucoup de temps à tuer des choix : le réalisateur, qui n'a pas toujours le temps d'assister à l'ensemble du montage son, découvre la bande sonore au mixage et on perd beaucoup de temps dans des non-choix, entre quatre sons de cloche, trois miaulements de chat, alors qu'il pourrait très bien n'y en avoir qu'un. Mais il y a tellement de pistes que parfois on engrange trop de sons et qu'on perd du temps dans des discussions qui ne concernent pas le film et qui peuvent se transformer en petites luttes d'ego. Ce trop grand choix est un handicap, parfois. Qu'en penses-tu, William ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Je suis entièrement d'accord et c'est l'effet pervers de tout progrès. Le numérique permet d'avoir beaucoup plus de sources, donc beaucoup plus de choix et l'on déplace le problème vers un « il faut choisir ». Avant, la situation était assez simple car on n'avait quasiment pas le choix. On peut effectivement aujourd'hui se noyer dans le marécage du choix.

CLAUDINE NOUGARET – Ca morcelle la bande son et il n'y a plus de vue d'ensemble.

WILLIAM FLAGEOLLET – Il n'y a plus de courage, ça permet la couardise du non-choix.

ALIZÉ LE MAOULT – Je ne suis pas d'accord. Avec le numérique, on peut aussi choisir vraiment en amont puisqu'on a la possibilité d'essayer et de préparer les sons pour le mixage. Mon film dure 20 minutes et je l'ai mixé avec François Groult en un jour. Nous avons pu le faire, car avec le monteur son, qui était aussi créateur sonore et compositeur, nous avons préparé tous les sons et fait tous les choix. Je savais par exemple que je voulais des sons de Ferrari sur une scène de rêve que vous n'avez pas vue. J'ai récupéré ces sons sur un disque à partir d'un documentaire. Peut-être parce que le son est mon sujet, j'ai assisté à tout le montage son et j'ai pu choisir et éliminer beaucoup de choses avant le mixage. L'effet pervers effectivement, c'est qu'on peut essayer énormément de choses et le monteur

son avec qui j'ai travaillé, Eric Mauer, avait une sonothèque assez fournie...

CLAUDINE NOUGARET – Bien sûr que c'est un outil formidable et que tout se passe bien, si l'équipe s'entend bien. Mais sur certains films, on sent qu'il n'y a pas eu de choix : tout est un peu morcelé, sans unité. La bande son peut devenir un consensus mou, loin au final de ce que la mise en scène racontait sur le plateau.

ALIZÉ LE MAOULT – Peut-être aussi que certains réalisateurs n'ont pas une idée aussi précise sur le son...

CLAUDINE NOUGARET – Je ne pense pas. Je crois que quand on fait un film, on a une idée sur l'image et sur le son.

(De la salle) ANITA PEREZ – Vous avez tous différencié le monteur image et le monteur son et le problème que tu soulevais, Claudine, vient peut-être de cette différenciation que je ne comprends pas bien. Au fond, s'il y a une continuité de pensée, de structure et de conduite du récit, c'est dans l'interaction entre l'image et le son : le monteur qui commence le film ne monte pas des images muettes. Il faut quand même rappeler qu'on monte avec des paroles et des sons et que la narration et le récit ont une cohérence, à trouver entre les talents conjugués des monteurs et les choix du réalisateur. C'est quoi un monteur image, où s'arrête et où commence son travail ? En soi, « monteur image », ça ne veut rien dire.

CLAUDINE NOUGARET – Je crois qu'il n'existe pas d'équipe idéale même s'il y a des conventions collectives et des attributions très spécifiques. Pour moi, chaque film trouve son équipe : si le monteur image fait le montage son, pourquoi pas ? Chaque film décide de son histoire.

ANITA PEREZ – Je ne parlais pas de convention collective, je parlais de sens : il n'y a pas de monteur image, ça n'existe pas. Il y a un monteur et un monteur son. Voilà.

WILLIAM FLAGEOLLET – On est d'accord que le monteur est un personnage clé, un pivot essentiel, bien que ce rôle pivot soit en train de se détruire – mais cela est une autre discussion. Je voulais soulever la question de la musique, qui fait qu'on n'est plus dans un simple problème de son, de parole ou de son rapporté. La musique est toujours une espèce d'objet incongru, qui arrive à la fin et qui détruit tous les rapports sensibles entre l'image et le son. J'ai remarqué souvent qu'à propos de la musique, il y avait une réaction de rejet, peut-être exagérée, des équipes cinématographiques et même des mixeurs parfois. On refuse d'accepter la modification de l'espace sonore par la musique. La prise de décision finale est peut-être plus complexe que le rapport entre le monteur et le monteur son, qu'on devrait d'ailleurs appeler « assistant » monteur son, et non pas « chef » monteur son. Les monteurs son ont détourné le problème avec l'arrivée du « sound designer », qui échappe au montage image : il n'est plus le personnage situé entre le monteur image et le mixeur, qui prenait les claques des deux côtés, mais il a un beau statut qui lui permet de prétendre avoir la responsabilité de la décision. En réalité, le « sound designer », dans le sens anglo-saxon, est d'abord la personne responsable du budget du son.

Public – Je n'ai toujours pas bien compris la différence entre le monteur son et le mixeur. Et qu'entendez-vous exactement par son direct ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Le son direct, c'est ce qui est enregistré pendant le tournage. Le monteur son est celui qui apporte les sons. Si l'on fait une analogie avec la cuisine, le monteur son est celui qui fait le marché et à qui l'on apporte les éléments du tournage. Le monteur son pose ainsi tous les ingrédients sur une table et le mixeur prend les ingrédients pour organiser la cuisson et la préparation de la recette.

JEAN-MICHEL FRODON – On pourrait compléter cette réponse en utilisant un mot qu'a employé Jean-Claude Laureux tout à l'heure et qui fait référence aux techniques actuelles : l'expression « morphing du son ». Le mixeur

fait-il toujours du morphing ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Non, le morphing définit le fait de passer d'un son à un autre avec une transition qui serait un enchaîné dans la matière, comme quand on passe d'une forme à l'autre avec une image. Le mixeur normalement ne fait du morphing que si on le lui demande.

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Quand on a besoin d'un plan de Ferrari on le tourne, pour le son on se contente d'aller le chercher sur un disque, c'est drôle non ? Mais pour répondre à William la comparaison avec le marché est très juste mais il me semble – ce n'est pas du tout pour tirer la couverture du côté du monteur son – que celui qui fait le plus le marché, c'est celui qui est sur le tournage et qui recueille les sons d'ambiance.

JEAN-MICHEL FRODON – Lui, c'est le maraîcher, qui fait pousser les légumes !

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Non, il ne fait rien pousser : il achète ce qui passe, un peu au hasard.

WILLIAM FLAGEOLLET – Oui, en fait, Jean-Claude a raison.

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Le monteur, ensuite, commence à faire la cuisine et le mixeur fait la sauce, ce qu'il y a de plus important en cuisine.

Public – On parle plus boutique que numérique, ce qui est quand même un peu dommage. On oublie du coup l'avantage essentiel du numérique aujourd'hui, à savoir l'interactivité permanente entre l'image, le son et la musique : à tout moment du film, on peut tester tous les sons qu'on veut, faire des maquettes de musique et à partir de ça, changer le montage image, parce qu'il faut bien comprendre qu'une idée sonore peut modifier un plan. Et c'était très dur de faire ça en 35 ou en 16mm, sur des tables où l'on avait trois bandes son qui faisaient un raffut épouvantable et une image qu'on ne voyait pas. L'avantage du numérique en son, c'est donc l'interactivité permanente avec le montage image. Je ne partage pas, du coup, ce qui a été dit : on peut revenir en arrière quand on veut, il n'y a pas de fin avec le numérique, même pendant le mixage.

WILLIAM FLAGEOLLET – C'est là le problème, il n'y a pas de fin, alors qu'il faut bien finir un jour...

Public – Le problème n'est pas de finir : le problème, c'est l'intérêt artistique que présente cette interactivité de l'image et du son.

CLAUDINE NOUGARET – Nous parlons, nous, de montage traditionnel, d'image argentique et de son numérique. On garde le même schéma de fabrication : montage image...

Public – Vous continuez à penser en linéaire et pas en parallèle, alors que l'intérêt du numérique, c'est justement de travailler en parallèle.

WILLIAM FLAGEOLLET – Non, il y a environ dix ans, avec Jean-Claude, on a passé les trois mois de montage d'un film à faire des maquettes de son, de musique, des essais, et des réunions collectives pour faire avancer les choses. Dans l'absolu, effectivement, tout est beaucoup plus facile en numérique, à condition de suivre un metteur en scène qui sait. Mais l'effet pervers, comme on l'a déjà dit, c'est d'augmenter la possibilité de choix, donc d'augmenter la capacité d'indécision. Et le temps restera toujours un facteur contraignant dans le processus créatif.

Public – Mais un réalisateur qui sait ce qu'il veut n'est pas forcément dans l'incapacité de choisir. Olivier Assayas a dit ce matin quelque chose de très juste sur le son, à propos des projections en 35 où il fallait dire : « là il y aura un oiseau, là un bruit de canon... ». Paradoxalement, c'était l'époque du virtuel alors qu'aujourd'hui, avec ce qu'on

appelle le virtuel, on est en fait dans le réel, on peut faire les choses en temps réel.

WILLIAM FLAGEOLLET – On est bien d'accord. Le monteur peut maintenant mettre les musiques ou les maquettes sur sa machine, il peut très bien demander à l'ingénieur du direct où sont les sons. Le plus gros problème, c'est d'écouter tous les sons. S'il a le temps, le monteur est ainsi capable de construire le sens d'une bande sonore. Je souhaite que le monteur soit amené à mixer lui-même : ça permettra de s'accorder davantage car la grande difficulté dans la fabrication d'un film vient des différents niveaux de discussion, qui peuvent générer des incompréhensions.

JEAN-MICHEL FRODON – Je reviens sur l'objection sur le fait de « parler boutique » : ce n'est pas complètement faux, mais c'est un peu inévitable. Il y a une technicité qui n'est pas forcément accessible à tout le monde et je trouve très bien qu'on s'attache ici à définir les mots et les expressions qu'on utilise.

Public – C'est intéressant parce que la plupart des propos qui ont été avancés ont été ensuite contredits par les mêmes personnes. Claudine Nougaret, par exemple, quand elle dit qu'elle ne fait plus de son seul...

CLAUDINE NOUGARET – J'ai dit que je raccourcissais le temps des silences raccords : on a besoin, pour monter les films, de raccorder un plan à l'autre et de les enchaîner avec des silences raccords. Avec la technique numérique, pour avoir exactement le même silence raccord, je prends un petit bout dans le son direct, que je peux rallonger. Cela, le spectateur ne l'entendra absolument pas. Moi, l'illustration sonore, ce n'est pas ma tasse de thé. J'évite les cartes postales et les stéréotypes. La redondance dans la bande son, ce n'est pas une bonne chose : quand je suis à la campagne, entendre les poules, les chèvres et la cloche qui sonne, je ne pense pas que ce soit intelligent et que ça serve la narration. Je n'enregistre pas des tonnes et des tonnes de sons : je sélectionne.

Public – En fait, je voulais surtout intervenir sur une question technique : sur des tournages, on peut voir des enregistreurs DAT, qui datent du millénaire dernier, alors que le public peut avoir des DVD, en 24, 96 voire 192.

WILLIAM FLAGEOLLET – Non pas encore, même si on en parle dans les journaux...

Public – Non, non, tu vas chez Cobra, tu achètes un 24 192, hein (rires dans la salle), c'est-à-dire 24 bits 192 Khz d'échantillonnage.

JEAN-MICHEL FRODON – Je veux bien croire que ce dont vous parlez est important, mais dites-nous pourquoi alors ! En quoi cela change notre rapport au film ?

Public – Pour les amoureux du cinéma qui se font une cinémathèque, si tous les deux ans, on doit changer de support, c'est un peu embêtant. Mais ce n'est pas vraiment le débat d'aujourd'hui. Ma question était la suivante : ça m'est arrivé de travailler avec des vieux DAT, qui avaient un son de merde, et qui passent sur des machines professionnelles ensuite. Comment, vous professionnels, réagissez-vous à ce genre de choses ? Pouvez-vous exiger auprès du producteur tel appareil plutôt que tel autre ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Ce dont vous parlez, pardonnez-moi, c'est l'exemple du mirage de la technologie. On dévie le problème : on parle de la voiture au lieu de parler du trajet. Si je veux aller de Paris à Bordeaux, que j'y aille en Renault ou en Citroën, ça a de l'importance mais c'est quand même à côté du problème.

CLAUDINE NOUGARET – On peut quand même rebondir sur la question car de nombreux ingénieurs du son direct ont mis beaucoup de temps à passer au numérique. Certains préfèrent d'ailleurs continuer à tourner en analogique, comme Pierre Gamet par exemple. Il y a une spécificité de l'enregistrement de la voix et une réponse dans l'oreille de l'ingénieur, qui font que certains n'ont pas voulu passer au numérique et au DAT. C'est très subjectif, on fait du

son avec son vécu et son passé. Pour ma part, je suis passée au numérique pour une question d'autonomie mais je n'étais pas du tout convaincue de la qualité du son numérique, à laquelle je me suis faite. Je n'ai pas retrouvé toutes les possibilités que j'avais avec les magnétophones Nagra, mais à ce stade-là, c'est vraiment de la cuisine. Quoi qu'il en soit, le passage au numérique n'a pas été une révolution pour les ingénieurs du son direct. Le numérique n'est nullement une révolution dans la fabrication des films, elle ne l'est que pour les fournisseurs. »

Public – Je voulais quand même continuer à parler de voitures ! Ce que je remarque, en tant que spectateur, c'est que de nombreux effets sont créés en Dolby, notamment dans les films américains. Vous qui travaillez dans le cinéma français, le numérique devant quand même faciliter ce son Dolby qui existait déjà avant le numérique, que pensez-vous de cet effet ? Est-il sous-utilisé dans le cinéma français et peut-il se développer, notamment par rapport au DVD ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Je ne critiquais pas les avancées technologiques, mais je voulais dire qu'elles sont un peu l'arbre qui cache la forêt. Quand Claudine dit qu'elle est passée tardivement au numérique, pour parler de chiffres auxquels personne ne comprend rien, tout le monde admet que le 44.1 16 bit, c'est régressif par rapport à l'analogique, et que l'on commence en 48 kHz 24 bits, à ressentir à peu près les sensations qu'on avait sur le Nagra. La conclusion pourrait être que le numérique, malgré tous les avantages qu'on nous a fait miroiter, entraîne finalement une réduction du message sonore à ses plus petits éléments (on découpe le son en rondelles de saucisson, on analyse chaque rondelle et on restitue). L'atome du son numérique, c'est la rondelle de son, alors qu'en analogique, on avait l'objet sonore en son entier. Ce réductionnisme pratique du numérique par rapport à l'analogique tend finalement à être remis en question. Aujourd'hui, tous les gens qui réfléchissent à la question pensent d'ailleurs que si l'on pouvait revenir à l'analogique sur les consoles, on y reviendrait avec plaisir...

JEAN-MICHEL FRODON – Si on le pouvait, c'est-à-dire en terme de qualité ?

WILLIAM FLAGEOLLET – En termes de coût. Actuellement, une grosse console analogique coûte au moins le double d'une grosse console numérique. Notre rêve à tous, c'est de retrouver ce qu'on a perdu depuis qu'on est passé au numérique. Et cela, il ne faut quand même pas l'oublier, on a tous ce sentiment d'une perte de substance.

JEAN-CLAUDE LAUREUX – J'ai le sentiment que ce qu'on a perdu par rapport au Nagra c'est surtout la très bonne qualité des préamplis. C'était une machine formidable fabriquée par un artiste suisse (polonais) alors que le numérique, c'est Sony, JVC, etc. Le Nagra D a d'autres défauts, il est lourd et assez difficile à utiliser. Je suis d'accord avec William : même si le numérique est intrinsèquement moins bon que l'analogique (pour le moment), il a un avantage énorme, le fait que, du début à la fin de la chaîne de travail, la qualité ne bouge pas ou si elle bouge, c'est d'une façon infinitésimale – et je suis devenu suffisamment sourd pour ne pas faire la différence ! Alors qu'avant sur les tables analogiques, avec la poussière ramassée et la bande rayée, on n'arrivait jamais au mixage avec un son qui nous satisfaisait, nous ingénieurs de tournage, il ne ressemblait jamais à ce que nous avons entendu dans le casque en direct.

CLAUDINE NOUGARET – Je voudrais répondre à la question du Monsieur sur l'utilisation de la stéréo, des arrières, des avants... Je trouve le cinéma d'auteur français souvent un peu timoré là-dessus. C'est peut-être que j'ai la chance d'avoir un DVD mais ça serait bien qu'on développe un peu plus l'utilisation des arrières, qui n'est pas du tout à la mode dans les bandes son du cinéma français. C'est dommage.

JEAN-MICHEL FRODON – Est-ce, aussi, une question d'argent ?

CLAUDINE NOUGARET – Non, je ne crois pas, c'est une question de goût et de culture. La culture américaine du son à effets nous rebute. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas l'utiliser, il faut qu'on le travaille.

Public – J'ai deux questions qui rejoignent ce qu'on a dit jusqu'à présent : aujourd'hui est-il préférable de connaître le traditionnel avant de se lancer dans le numérique, autrement dit est-ce qu'un bon monteur traditionnel sera nécessairement un bon monteur numérique ? Et peut-on grâce au numérique imaginer l'élaboration d'un film où le son et l'image seraient conçus en même temps, et – question à la productrice – comment ?

CLAUDINE NOUGARET – Je n'ai pas bien compris la question.

Public – Jusqu'à présent, j'ai l'impression que l'image prime et que le son vient simplement se coller à l'image. Le numérique permet-il une autre organisation du travail, et la possibilité de tout créer en même temps, sans faire du copier-coller ?

JEAN-MICHEL FRODON – Il ne faut pas dire cela à des ingénieurs du son, vous allez leur faire de la peine...

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Jean-Marie Straub fait cela très bien, en 35mm, depuis toujours...

JEAN-MICHEL FRODON – Cette question, assez difficile à formuler, mérite d'être prise en compte : qu'est-ce que ça déplace dans la conception des œuvres ?

WILLIAM FLAGEOLLET – Le numérique a élargi la palette pour le cinéma. Chaque film a ses besoins, il y a des cas où c'est mieux de tourner en DVcam avec un micro, des cas où l'on peut construire un décor sonore élaboré – si, toutefois, il y a autre chose que de la parole dans le scénario, ce qui est rare dans le cinéma français. Enfin, j'exagère un peu car il commence à y avoir une vraie écriture sonore. Comme je l'ai déjà dit, avant, le cinéaste ne retrouvait pas ses désirs sonores au cinéma. Maintenant qu'il commence à retrouver ses désirs, le cinéaste explore lui-même le champ sonore. Il faut dès lors perfectionner le langage, être sûr qu'on parle bien de la même chose.

ALIZÉ LE MAOULT – Le numérique permet un travail précis sur le son, grâce à cette interactivité entre l'image et le son. J'aimerais revenir sur le rapport entre le son et l'image. Les choses sont assez morcelées : la prise de son direct est un matériel vivant qui a un vrai rapport avec l'image, ainsi que les sons seuls que les ingénieurs font sur le tournage. Ensuite, la deuxième étape du montage permet d'enrichir ou pas l'ensemble, et au mixage, ultime étape, on peut encore retravailler les sons sur l'image. On a une palette beaucoup plus large par rapport au matériel de départ, celui du tournage. C'est en tout cas comme ça que j'ai ressenti les choses avec mon film.

JEAN-MICHEL FRODON – Pour revenir à la question du passage des techniques traditionnelles aux techniques numériques, il me semble que ça recoupe un problème très important qu'on a mis en évidence ce matin : le fait qu'il y ait un certain degré de technicité, de savoir-faire, de professionnalisme, et qu'il y ait aussi autre chose, dont Olivier Assayas et Jacques Comets ont parlé, une sorte de partenariat de création et le fait que les différents intervenants soient capables, à partir de leur place technique, d'être des interlocuteurs contribuant à l'élaboration de l'œuvre et dont les réalisateurs ont besoin. La question qui vient d'être posée sur un nouveau mode de collaboration est donc très importante. Les gens présents autour de cette table ont été formés selon les techniques traditionnelles, et il évident que leur part dans la création de l'œuvre tient aux techniques auxquelles ils ont eu affaire auparavant. Dans quelle mesure les techniciens sonores qui n'ont pas eu à faire à ces techniques-là seront-ils des partenaires de création ? Dans quelle mesure leur rapport à l'œuvre en sera modifié ? Cette question est tout à fait centrale.

Public – Une remarque : on a maintenant vingt ans de recul sur les techniques numériques dans la musique. Qu'est-ce qu'on a aujourd'hui ? Le rap et Star Academy. Est-ce que ça va être pareil pour le cinéma ?

Public – Je voulais faire une remarque sur le parallèle entre la post-prod numérique pour l'image et pour ce qui est du son. Tous les réalisateurs considérés comme des auteurs verront les bienfaits de la post-prod numérique, même ceux qui tournent en 35. Or en vous entendant, on a l'impression que, pour l'instant, peu de réalisateurs, à part

pour le rendu en salles, se sont vraiment emparés du son numérique, pour aller encore plus loin dans une forme de recherche onirique du son, alors que pour l'image, ça semble davantage acquis.

CLAUDINE NOUGARET – Travailler pour la salle entraîne des contraintes. J'ai travaillé sur un DVD pour une exposition dans un musée et là, effectivement, le champ était beaucoup plus libre. La lecture du film en salle fait qu'il y a beaucoup plus de garde-fous.

WILLIAM FLAGEOLLET – Oui, c'est l'éternel sujet de l'artiste qui tient compte, ou pas, de la diffusion finale. La salle, la télé et le DVD sont trois média qui ont des contraintes différentes. Si l'on parle de l'étalonnage numérique de l'image, il y a quand même le problème de la formation des étalonneurs chimiques et on est dans une période de transition. Pour le son, il y a besoin d'un certain temps pour s'accaparer les nouveaux outils. Durant la première étape, on cherche à reproduire ce qu'on savait faire avant. N'y parvenant pas, on s'aperçoit, dans une deuxième étape, qu'on peut faire ce qu'on savait faire mais différemment. Enfin, dans une troisième étape, on découvre les nouvelles possibilités de l'outil, qui permettent alors l'exploration d'un champ artistique élargi.

JEAN-MICHEL FRODON – Peut-on dire que, s'il y a un moindre imaginaire sonore que visuel chez les cinéastes, cet imaginaire sonore s'agrandit et évolue justement grâce aux nouvelles technologies, et grâce à l'accessibilité des machines par tout le monde ? Ce désir tend-il à s'élargir du fait du numérique ?

CLAUDINE NOUGARET – Oui, mais je crois que c'est lent.

ALIZÉ LE MAOULT – Je reviens à ce que je disais tout à l'heure sur le fait que certains réalisateurs n'avaient pas forcément une idée très précise de l'écriture sonore. Car il arrive souvent qu'ils ne sachent pas précisément quelle musique ils utiliseront, pour diverses raisons d'ailleurs...Mais on peut aussi penser le son en amont, même si culturellement ce n'est pas encore très répandu en France, ce qui est différent dans la culture anglo-saxonne...

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Le sujet prime avant tout et je ne suis pas persuadé que certains films français gagneraient à être diffusés en 5.1. On peut avoir autant d'émotions et d'imagination en mono.

ALIZÉ LE MAOULT – Je ne parlais pas de mono ou de Dolby, je parlais du travail sur le son et de la richesse des sons.

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Tout cela est lié au film qu'on fait.

CLAUDINE NOUGARET – Oui, mais ce n'est pas parce qu'on fait des films d'auteur qu'on doit se priver du 5.1. Il y a un frein esthétique sur le film d'auteur qui fait qu'on ne peut pas mettre d'arrière. Quand va-t-on faire le pas ? Ça ne tuera pas le film.

JEAN-CLAUDE LAUREUX – J'espère qu'on le fera quand je serai à la retraite... Je n'ai pas envie d'être enveloppé par le son de certains films, qui peuvent même être affaiblis par cette tentation sonore spectaculaire, qui, souvent, ne va pas du tout avec le propos, l'image, le cadre.

CLAUDINE NOUGARET – En fait, ça t'enlève ton attention au sujet, à l'image ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Pas quand je vais voir des films qui demandent ça. La dictature du 5.1 ne doit pas être imposée à tous les films, quels qu'ils soient.

WILLIAM FLAGEOLLET – C'est pour cela que la bande sonore, l'espace réservé au son, est déterminée par le type de cinéma et le type d'images qu'on a. C'est l'image, sa forme, son cadre qui sont déterminants. C'est un problème

cinématographique et ce n'est pas un problème de son. C'est du coup très dangereux de parler du son en le détachant de son contexte de narration et d'image. J'ai vu des réalisateurs me dire « fais-moi passer la voiture de gauche à droite », alors que la voiture restait au centre de l'image. Il aurait fallu que le réalisateur filme la voiture rentrant à gauche et sortant à droite. Ces exemples idiots, on y est trop souvent confrontés.

Public – Je vous suggère de dépasser le stade de l'auditorium et de revenir à un point essentiel qui n'a été qu'effleuré : la question de la diffusion. Toutes les salles sont équipées en numérique, et l'on a fait allusion aussi au DVD, qui doit changer votre méthode de travail...

CLAUDINE NOUGARET – Pour moi, le numérique en salles a un gros avantage : si le film est mixé à 7, on le passera à 7 et a priori on retrouvera la même chose. C'est un grand progrès et cela n'était pas possible avec le mono car il n'y avait pas de calibrage. On ne peut plus faire le son que faisaient nos aînés, les habitudes auditives ayant changé. Chaque acteur maintenant doit avoir la voix en place et bien timbrée : le cahier des charges, pour un ingénieur du son direct, porte avant tout sur la voix et sur les ambiances à fournir pour raconter l'histoire que souhaite le metteur en scène. Qu'en penses-tu, Jean-Claude ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Les distributeurs sont très attentifs au fait qu'il faut bien comprendre les dialogues. Je suis tout à fait d'accord avec toi.

Public – Je voulais poser une question sur le doublage et la post-synchronisation, très répandue en Italie. Le numérique change-t-il quelque chose sur ce plan-là et permet-il de gommer les effets négatifs du doublage ?

JEAN-CLAUDE LAUREUX – Oui, vu qu'on peut travailler plus finement sur le son. Avant, quand on coupait dans un son, notre pas minimum, c'était le quart d'image. Là on coupe à 48 millième. Le travail est plus précis et on dispose d'un outil qui permet de conformer un mot qui a été pris dans le direct au doublage : si le doublage a été plus long, il est automatiquement rétréci. Même si ce n'est pas toujours très heureux, cela est très pratique.

WILLIAM FLAGEOLLET – La question portait sur l'école du direct contre l'école de la postsynchronisation et ce qu'a dit Claudine relève de la contrainte de la diffusion : tout le monde, avec les films étrangers doublés en version française, est habitué à entendre des paroles précises. On a aujourd'hui des problèmes avec les versions télé des films de cinéma, parce qu'en cinéma, les choix dont on dispose sont souvent contradictoires par rapport à l'exploitation télévisuelle. On a bataillé, il y a quelques années, pour que les chaînes ne diffusent pas n'importe comment, mais maintenant les choses se retournent contre nous. Certaines chaînes disent parfois que telle musique est trop forte ou qu'on n'entend pas assez tel dialogue. Notre seule arme, en dehors d'améliorer les contacts entre les uns et les autres, c'est de faire valoir la volonté artistique (on est encore dans une société de droit d'auteur).

JEAN-MICHEL FRODON – On va suspendre, plus qu'interrompre, cette conversation. On se retrouve en effet tout à l'heure pour parler de la même chose, mais à partir de point d'approche différent, tout comme c'était très légitime qu'on reparle du montage et qu'on évoque déjà l'étalonnage. Merci aux quatre participants.

L'IMAGE

JEAN-MICHEL FRODON – Nous allons regarder quelques images apportées par Tommaso Vergallo, qui vont permettre d'ouvrir la conversation.

TOMMASO VERGALLO – Bonjour, j'ai apporté quelques extraits de films, tournés en numérique, en DV ou en bêta numérique, ainsi que des films tournés en 35, qui ont connu une post-production numérique pour revenir au final sur du 35.

PROJECTION

JEAN-MICHEL FRODON – Ces images sont des éléments de réflexion pour comprendre ce qui se joue, après le tournage, dans l'image elle-même. Pour en débattre : Diane Baratier, chef-opératrice, Charles Tesson, rédacteur en chef des Cahiers du cinéma, Alain Cavalier, cinéaste, Caroline Champetier, chef-opératrice, Vincent Dieutre, cinéaste, et Tommaso Vergallo... On peut commencer le débat ainsi : que fais-tu, Tommaso ?

TOMMASO VERGALLO – Je suis directeur de production chez DuboiColor : je dirige un laboratoire numérique qui fait le genre de travaux qu'on vient de voir, mais aussi Amélie Poulain, Le Pacte des loups, c'est-à-dire des films tournés en 35, qui ont bénéficié d'un traitement numérique, avant de repasser en 35. Duboi, à la base, est une société qui fait des effets spéciaux pour le cinéma. Je tiens à préciser, pour éviter tout de suite la polémique liée au numérique, que ce sont des outils, des chaînes qu'on met en place, qui concernent aussi bien Amélie Poulain que René. Ce n'est donc pas une question de budget. C'est un outil qu'il faut savoir maîtriser.

JEAN-MICHEL FRODON – D'un côté, il y a donc les effets spéciaux, qui concernent des films particuliers, et de l'autre, la nécessité technique de repasser par le support 35 mm, format projeté dans les salles, alors que les images arrivent désormais sur des supports extrêmement variés, en fonction des choix artistiques, des conditions techniques ou des contraintes économiques. Entre ces deux axes (volonté de faire des effets spéciaux et obligation de conformer les images), un champ s'est ouvert : la possibilité d'intervenir sur l'image après le tournage. Qu'est-ce que cela change ? Est-ce une menace ou un avantage ?

DIANE BARATIER – Dans mon cas, ça a commencé avec L'Anglaise et le duc, et je suis vite allée voir Tommaso Vergallo, avec lequel il est nécessaire de travailler dès le début. Si on ne règle pas bien la caméra sur le tournage, ça ne peut être rattrapé totalement après. Là où je suis un peu déçue par la chaîne, que je trouve par ailleurs très belle,

c'est quand on revient à la vidéo, après la salle, en vue du passage à la télévision. Il faut qu'on trouve une solution pour conserver la matière acquise grâce au 35. D'autre part, les images vidéo kinescopées en 35 rendent, selon moi, les peaux sous-exposées terreuses.

JEAN-MICHEL FRODON – Alain Cavalier, qu'est-ce qui s'est passé pour René quand tu es arrivé chez Duboi ?

ALAIN CAVALIER – Il faudrait remonter un peu avant. Je me sers d'une caméra DV pour améliorer mes rapports avec la personne que je filme et mes rapports avec moi-même. Pour aller plus loin qu'avant. Je tourne en DV avec un micro qui est au-dessus de la caméra et je n'utilise que l'automatisme de la caméra. Quand je regarde des personnes, je ne peux pas tout faire à la fois, il faut donc que je simplifie. Cette simplification devient quelque chose de magnifique, c'est-à-dire que vous ne faites que ce qu'elle accepte. Quand je tourne, c'est que ça me convient, je vis un moment de bonheur et tout mon problème, c'est de ne pas toucher à ce moment-là. Quand je vais voir Tommaso, je lui dis : tu ne touches pas à ce que j'ai fait, c'est-à-dire tu ne touches pas à moi, au moment où j'ai tourné. C'est un état particulier et l'on n'a pas à refaire ma main ou ma tête, ou à faire que je perde ma myopie. Je suis comme ça, ça a été fait comme ça et ça doit rester comme ça. C'est parfaitement agrandi en 35 mm, les progrès sont magnifiques, mais l'image reste telle que je l'ai enregistrée et, pour le son, c'est exactement la même chose. Je pense qu'il est impossible de rajouter un bruit qui n'était pas là justement au moment où j'ai vécu ce moment. C'est une partie de ma vie que je vous transmets, ce n'est pas autre chose et cela, je ne peux pas le trafiquer. C'est une sensation de vie qui est traduite en film. Voilà.

VINCENT DIEUTRE : C'est un petit peu différent pour moi : tout dépend des cas des figures. Aujourd'hui, on peut être amené à travailler pour la télévision comme pour la salle : les petites caméras sont un outil extraordinaire, qui permet de faire des choses qui n'étaient pas « prévues ». La durée ne compte plus puisque les cassettes ne coûtent rien. Ça a complètement changé l'approche, la sacralité de la prise. Si l'on veut faire un documentaire dans la rue, avec une petite DV, on peut passer totalement inaperçu, comme n'importe quel touriste qui se promène. L'idée de rush change et j'essaie de questionner, dans mes films, ces différents supports (DV, 35mm, 16mm, S8). Le travail que fait Tommaso est magnifique mais je ne peux m'empêcher d'avoir la nostalgie de l'image cinéma, de ses défauts, de ses rayures. Quelque chose s'est perdu. Dans le film d'Alain Cavalier, le kinescopage a été fait de manière presque conceptuelle, assez brutale, avec ces fameuses lignes apparentes, c'est comme l'invention d'une « gravure », si l'on estime que l'image cinéma est de la « peinture ». Il n'y avait pas cette froideur, que je vois parfois dans l'image vidéo kinescopée. Il ne s'agit donc pas de dire, c'est mieux ou c'est moins bien : c'est autre chose. Quand j'essaie, dans un film, de faire dialoguer, vidéo et cinéma, je constate que plus la technologie avance, plus on gagne en qualité, et plus l'effet dramatique que je souhaite entre les deux images se réduit. Je suis parfois amené à exagérer ces différences, les problèmes d'à-plat, les sautes sonores, bref de travailler sur la perte, sur le reste. Le fait de passer en 35mm va être de plus en plus contesté, puisqu'on va pouvoir projeter directement en vidéo. En voyant L'Arche russe de Sokourov à Cannes, si l'on ne me l'avait pas dit, je n'aurais jamais cru que c'était projeté en vidéo. Il y avait pourtant quelque chose qui n'était pas de l'ordre du cinéma. Ce tremblement, ce côté vivant que j'aime dans l'image cinématographique n'était plus là, mais au niveau de la définition, le problème était résolu : la projection était vraiment « compétitive », si l'on peut dire. Je ne sais pas si le passage au numérique est un enjeu économique, c'est plutôt un enjeu esthétique. Je n'ai pas de réponse, mais je crois que je différencie encore l'image cinéma de l'image vidéo, avec laquelle on est maintenant obligé de travailler, qu'on l'aime ou pas. Le repli artisanal sur le 35mm de la part de certains héros de la Nouvelle Vague est encore possible mais les gens pragmatiques, qui veulent travailler, sont obligés de se poser la question de la vidéo, pour ses avantages d'immédiateté, de captation, de proximité avec la personne. Tout est bouleversé, cela est sûr. En revanche, au niveau du résultat, je ne sais pas et c'est pour cela que je questionne dans mes films le support, la valeur du rush, la sacralité de l'instant du tournage. De plus en plus de choses magnifiques s'écrivent en DV : ce ne sont plus des films montés mais des espèces de durées agencées les unes aux autres, notamment dans les documentaires asiatiques, souvent bouleversants. Une écriture différente est en train de s'inventer avec la DV, au-delà de la qualité de l'image. On vit un tournant, je crois, et chacun doit essayer de trouver ses repères.

JEAN-MICHEL FRODON – Charles, dirais-tu aussi, en tant que spectateur ou critique, qu'une image nouvelle est née et que cette naissance s'accompagne d'une nostalgie pour l'image perdue ?

CHARLES TESSON : Il y a beaucoup d'enjeux autour de l'image. Je vais parler en tant que critique de cinéma, même si les critiques sont souvent considérés comme des inspecteurs des travaux finis, définition que je récusé. Pour prolonger ce que disait Jean-Michel Frodon ce matin, il me semble que le centre de gravité bascule du tournage à la post-production. Cette impression, je l'ai eue, quand Claire Denis m'a parlé de tous ses déboires sur la post-production de *Vendredi Soir*, quand Assayas, à propos de *Demonlover* donnait l'impression que la post-production était un supplice, mais essentiel, car tous les enjeux du film, quels qu'ils soient, se jouaient là, davantage que lors du tournage. Ce sujet m'intéresse, je suis très curieux et j'ai écouté attentivement tout ce qui s'est dit aujourd'hui. J'ai le sentiment que s'il y a un vrai basculement, il reste à en préciser la nature : je ne pense pas que ce soit seulement un problème de transition, qui fait que les gens n'ont pas encore toutes les réponses en numérique et que ça patauge encore un peu. Je crois que c'est un problème de fond, de redistribution d'un rapport. Le critique de cinéma, lui, a toujours sacralisé le moment du tournage en vue de comprendre le cinéaste et sa méthode de travail, avec ce fameux couple technique / acteurs. Si l'on me propose d'aller chez GTC assister à la post-production d'un film de Chahine, j'irais sans doute mais si l'on me propose d'aller sur le tournage au Caire, j'irais certainement. Ce qui m'a sidéré, c'est Rohmer, plus bazinien que Bazin, plus royaliste que le roi, faisant un film où, tout d'un coup, les questions de post-production devenaient un enjeu de redéfinition du film. Je fais partie de ceux qui pensent naïvement que ce qu'on voit dans l'œil de la caméra est ce que l'on voit sur l'écran, c'est-à-dire le plan, la prise de vue. Cela est toujours vrai apparemment, vu ce que vient de dire Alain Cavalier avec beaucoup de clarté et de limpidité.

La post-production, je m'y suis intéressé à partir d'un certain genre de cinéma : d'un côté, je lisais les Cahiers avec des reportages de tournage sur Moïse et Aron des Straub et en même temps *L'Ecran fantastique*, où Irvin Kershner était interviewé à propos de *L'Empire contre attaque*, le deuxième *Star Wars*. Ce qu'avait dit Kershner m'avait scié à l'époque : il n'avait tourné aucun plan à 100 % et n'avait vu aucun plan de son film terminé. Ce n'est qu'en post-production qu'il avait vu, dans l'image composite, avec des caches contre caches multipliés, un plan en terme de surface complète. C'est dans le champ du cinéma d'effets spéciaux (James Swedge, John Fulton, etc.) que la question de la post-production est un enjeu essentiel dans la fabrication même du film. On peut opposer cinéma de la prise de vue et cinéma de la post-production : la position de Rohmer qui bascule d'un côté à l'autre m'a perturbé. Par exemple, il montre maintenant un personnage qui dit qu'il y a du vent et qu'il fait froid alors qu'on ne voit pas ses cheveux bouger : avant, chez Rohmer, il y avait du vent dans les feuillages, qu'on pouvait sentir dans la prise de vue. Le cinéma muet a aimé le vent, il l'a filmé. Là, ça m'a fait bizarre. J'ai le sentiment que pendant longtemps, il y a eu une transparence du film sur l'écran par rapport à ce qu'avait été le tournage et qu'on le sentait plus ou moins. Aujourd'hui, avec toutes les possibilités techniques, l'ancienne question éthique pour un cinéaste existe toujours, celle par exemple qui se posait chez Mizoguchi ou Renoir (si je veux montrer le sang d'une vache, est-ce que je la tue vraiment ou pas ?), mais aujourd'hui une nouvelle question se pose, qui relève de la post-production : jusqu'à quel point peut-on retoucher ce qu'on a enregistré ? Si la nature nous a fait cadeau d'une mouche ou d'un lézard pendant le tournage, doit-on enlever le lézard en post-production ? Le cinéma est confronté à de vraies questions morales et ce déplacement est aujourd'hui essentiel dans ce qu'on fait des images et du cinéma par rapport au spectateur.

ALAIN CAVALIER – René raconte l'histoire de quelqu'un de gros qui maigrit. Quand son fils a vu le film, il m'a dit : " C'est pas mal ton documentaire ". Il y a donc un changement du regard sur la réalité chez ceux qui ont l'habitude de voir des films basés sur des effets spéciaux. Je suis un réaliste, je travaille comme Flaubert : je regarde, j'aime ou je déteste et j'essaie de transmettre ce que j'ai ressenti. Cela est fondamental : le film que j'ai fait, qui pour moi, est de la fiction devient, pour les jeunes, un reportage ou un documentaire. Ils attaquent directement le " rêve " et pas ce qui est vu par leurs yeux. Ce basculement m'intéresse énormément car mon intention n'est pas de rester dans l'instant filmé : je me dirige doucement vers une restructuration complète de la réalité, telle que je l'ai appréhendée jusqu'à maintenant. Grâce au numérique, je vais peut-être pouvoir aller dans des zones, où je ne suis pas allé

jusqu'à maintenant. Voilà. Mais il y a un changement du regard qui est capital en fait.

JEAN-MICHEL FRODON – J'ai envie de demander à Diane Baratier si elle pense que Rohmer a abjuré les leçons baziniennes ? Avec ces outils-là, assiste-t-on à une rupture en termes d'idéologie, d'idée du cinéma, dont, entre autres et de manières différentes, des gens comme Eric Rohmer, André Bazin, Charles Tesson et Alain Cavalier sont porteurs ?

DIANE BARATIER – Non. Pour ce film, je suis revenue à des techniques anciennes comme la chenille pour l'éta-lonnage : le fait de prendre cinq images à la fin de chaque plan que je faisais kinescoper et que je vérifiais. Je ne me sens pas du tout coupée de la tradition du cinéma, qui, pour moi, est l'art des rapports humains. C'est la même chose, quel que soit le support, le format. Dans *L'Anglaise* et *le Duc*, il n'y pas de vent car Rohmer tient au son direct et qu'on ne pouvait pas mettre le bruit du ventilateur. Le plateau faisait 1000 m2 et on a pu prendre le son dans ce grand espace. La logique reste la même. Je ne fais pas tellement de théorie mais pour moi, que je tourne en vidéo ou en film, c'est pareil : l'instant qui doit être pris doit être pris et ce n'est pas parce qu'on fait des heures de rushes qu'on va ramener le plan nécessaire. Pour moi, l'humain est plus important que le matériel et sur le plateau, je compte plus que la caméra que je vais tenir, que ce soit une VHS, une DV ou une 35. Là je parle de moi, de mon énergie, de mon regard mais il y a aussi les comédiens qu'il ne faut pas essouffler et dans le documentaire, il ne faut pas rater l'instant important ou briser le charme. Je ne pense pas du tout que la post-production peut rattraper les choses. Pour moi, on ne rattrape rien du tout et c'est au moment du tournage qu'il faut être prêt et "faire" l'image. La post-production permet d'uniformiser les choses mais pas d'amener l'émotion, l'atmosphère. S'il n'y a pas le raccord, on ne va pas le fabriquer. Certes, on peut tricher avec le son sur un raccord pas fluide. Certaines personnes comme Alain Escalle, font vraiment de l'image numérique et inventent leurs films sur un ordinateur mais je ne pense pas qu'à partir d'images prises dans la vie réelle, on puisse modifier la qualité ou changer l'essentiel. Je ne vois pas la différence entre les effets spéciaux de Méliès et les effets spéciaux d'aujourd'hui.

TOMMASO VERGALLO – Je comprends qu'entre le suivi de la post-production et un tournage au Caire, on choisisse le tournage au Caire : ce qu'on fait en post-production est moins spectaculaire (dans le sens du présent) qu'une prise de vue. Je pense que l'image de la post-production, il faut la voir comme une part entière dans la chaîne des films. Je ne partage pas du tout l'avis qu'on tourne comme avant et qu'on verra plus tard. Pour ma part, j'adore être assis dans une salle d'éta-lonnage, où il ne se passe rien pour certains qui ne voient qu'un demi-point jaune qui change. Cela peut même être très chiant pour ceux qui n'ont pas envie de se lancer dans une véritable culture de post-production, ce que je ne juge pas du tout. Peu importe le budget du film, mais il y a une symbiose à trouver. La post-production peut avoir une importance plus ou moins grande selon l'objet du film. Sur *Star Wars*, dont Charles Tesson a parlé, ce n'est effectivement pas l'image tournée qui est excitante, mais cela dépend des films. J'interviens en tout dernier dans la chaîne avant la sortie du film et c'est un moment délicat. On a souvent affaire à des caprices, des indécisions. Il faut bien comprendre la post-production, y voir un métier à part entière et savoir l'employer bien en amont et ne pas penser que de toute manière on peut tout faire après, que le directeur de la photo et l'ingénieur du son ne sont que des fournisseurs d'images et de sons, en vue de la suite.

CAROLINE CHAMPETIER – Je trouve l'intervention de Tommaso formidable. Entre la façon dont Alain Cavalier et Eric Rohmer utilisent le numérique, il y a une immense différence. Dans le rituel cinématographique de Rohmer, je pense, comme Diane, que peu de choses ont changé alors que pour Cavalier, c'est une autre façon de respirer le cinéma. Pour nous techniciens, le numérique, ce n'est pas une façon de respirer, c'est une façon de filmer, de faire notre travail, d'éta-lonner. Je crois, comme Tommaso, que l'aventure de la re-vision du film en salle d'éta-lonnage numérique est une chose étonnante. Ça m'amuse qu'Olivier Assayas avec qui j'ai fait toutes les finitions de *Demonlover* ait vécu cela comme un calvaire, alors qu'il jouissait tout le temps de la finesse à laquelle on voulait continuer de prétendre, de ces scènes magnifiquement travaillées par Denis Lenoir, qui vit à Los Angeles. C'est pour cela qu'Eric Gauthier a travaillé sur l'éta-lonnage numérique et que j'ai travaillé surtout au retour sur film, qui a été une vraie aventure pour LTC, dont c'était la première expérience en numérique. Je ne pense pas du tout qu'on a essuyé

les pots cassés, je pense qu'on a travaillé comme des pionniers dans quelque chose dont Tommaso a parlé avec beaucoup de poésie, le fait de revoir le film, de le revivre. Je n'avais pas la même position, il y a un an : quand Alain Cavalier parlait alors de la modification absolue de son travail de cinéaste par les petites caméras vidéo, j'étais dans une sorte de nostalgie du rituel cinématographique, dont a parlé Diane Baratier. Pourtant, il y a autant de rituel dans la salle d'étalonnage, un rituel plus virtuel car on est dans le non-humain, devant une matière qui est déjà une image. Demonlover, par exemple, je l'ai vu une fois sonore et trente fois muet et maintenant, dès que je l'entends sonore, je n'arrive plus à le regarder. C'est devenu une " installation " magnifique car Assayas, dans ce film-là, a un côté vidéaste : le film peut presque se regarder sans bande sonore (il hurlerait sans doute en m'entendant dire cela !) et s'écouter sans bande image. Je trouve que, cette histoire de numérique, on arrive mieux à la définir quand chacun parle précisément de son plaisir : de même que tout le monde a l'électricité mais que personne ne s'éclaire de la même façon, les différences pour le numérique commencent à devenir des différences idéologiques, des différences fondamentales de pratique. Je suis sidérée par la qualité de l'image de *Minority Report*, par ces comédiens qui ont joué sur des cubes pendant des semaines. Je crois qu'on a beaucoup progressé par rapport à l'année dernière : il ne s'agit plus d'être pour ou contre, il faut maintenant que chacun précise ce que le numérique, qui est davantage une vraie aventure qu'un outil, lui apporte.

DIANE BARATIER – Ce que cela m'amène personnellement, c'est la possibilité d'écrire un petit scénario et de le tourner. Je n'ai pas besoin de trouver un producteur. Je peux me promener avec un petit DAT et enregistrer moi-même les sons, que je peux ensuite entrer dans le Final Cut. Je n'ai pas besoin d'argent pour faire un film.

JEAN-MICHEL FRODON – Peux-tu aussi faire ce qui se fait chez Duboi ?

DIANE BARATIER – Non. Le travail chez Duboi est très différent.

Jean-Michel Frodon – On peut donc dire que le numérique ne démocratise pas tout, ne rend pas tout accessible. En fin de chaîne, il y a de la haute technologie en jeu, un savoir-faire technique pointu et des appareils qui coûtent très cher. On peut tourner en numérique, enregistrer le son en numérique, monter en numérique mais le bastion de l'industrie lourde, aujourd'hui, c'est Tommaso ...

DIANE BARATIER – Tommaso , c'est ce qu'il y a de mieux ! On peut toujours s'amuser à filmer un écran plasma et découvrir de nouvelles manières de projeter un film en 35.

CAROLINE CHAMPETIER – C'est la cinéaste Diane Baratier qui parle là.

DIANE BARATIER – Moi je suis technicienne, c'est-à-dire que je ne vais pas imposer mes vues au réalisateur avec qui je travaille, mais je suis cinéaste avant tout, je ne me considère pas uniquement comme chef-opérateur. J'aime le cinéma donc les rapports humains. Les tensions, ce qui peut se passer entre les personnes, m'importent plus que la qualité de l'image. C'est pourquoi, si la post-production et la fin du film sont très importantes, ce qui compte plus que tout pour moi, c'est ce qui se passe dans l'image, entre les personnes qui sont dans le cadre, le dynamisme dans les mouvements, les regards. C'est ma sensibilité, d'autres seront plus sensibles à la qualité, au grain fin, etc. Dans la pub, c'est encore une autre sensibilité. Pour que le spectateur ne décroche pas, il faut que ce soit bien étalonné, mais cela a toujours été le cas, il y a toujours eu ce travail d'étalonnage, voyez les films des années 1940 ou 1950.

VINCENT DIEUTRE – Je crois qu'on bloque un peu sur l'idée du fond et de la forme, qui est un faux-problème : si l'image de la tension n'est pas à la hauteur de la tension, il n'y a pas de film. Le cinéma, c'est ça justement, la tension entre ce qu'on filme et la façon dont on le filme. Alain Cavalier par exemple joue au maximum sur cette tension-là. Ce qui est formidable avec ces petites caméras, c'est qu'on a réduit tous les intermédiaires : c'est un corps qui filme, la caméra devient un prolongement de la main, un peu comme avec le Super-8. Maintenant, j'ai le sentiment que la vidéo, même si ce n'est pas moi qui tiens la caméra (car je m'offre le luxe d'être parfois dans

l'image), m'a permis de faire entrer la caméra dans ma vie intime, de façon peut-être dangereuse, car cela peut provoquer une confusion qui me bouleverse. Ici, nous sommes tous des gens qui avons encore le choix, mais grâce à ces caméras DV, de nouvelles personnes vont s'y mettre. L'enjeu n'est plus seulement une performance, il devient une pratique.

J'ai la nostalgie de l'image cinéma car je suis un nostalgique, je pense qu'on est dans la perte en permanence et ce grain du cinéma me travaille. C'est un maniérisme de ma part et j'aime en jouer. Mais je suis émerveillé de ce qu'on peut faire aujourd'hui avec le numérique : j'ai fait un film autour de la peinture caravagesque, et il se trouve que certains tableaux, utilisés au banc-titre, étaient très abîmés. Quand on a fait la version vidéo pour la télévision belge, j'ai pu retoucher les tableaux, les restaurer ! Ça a été une expérience extraordinaire. C'est différent quand l'effet ne renvoie plus qu'à lui-même, quand il n'y a plus de contenu, de tension dans le sujet et que le film devient un pur objet qu'on peaufine. Arrivent maintenant des « sound-designers » : je fais actuellement un film sur Schubert et j'ai demandé à l'un des meilleurs pianistes européens d'y participer. Il a sauté au plafond quand on lui a parlé d'un « sound-designer » ! Il peut arriver, ce n'est pas le cas de Tommaso, que nos références ne soient pas les mêmes que celles des techniciens : les gens qui ont étalonné mon film sur Le Caravage sont ceux qui étalonnent " Les Chiffres et les Lettres " ! Si on arrive à avoir du répondant de la part de véritables artistes comme Tommaso, le numérique deviendra un enjeu extraordinaire. Cependant, cette matière " métallique " de l'image vidéo, j'ai du mal à m'y habituer car elle me renvoie aux informations télévisées, etc. Il y a une pensée à développer sur cette image nouvelle, c'est aussi une question de génération : ceux qui viendront après ne se poseront plus la question.

Public – En tant que spectateur, ce que je ressens le plus comme différence entre l'image 35mm et l'image numérique, c'est une forme de projection différente. Immédiatement, je reconnais que c'est de la vidéo (l'image arrive ligne par ligne) et je l'associe à la télévision, alors que l'image cinéma a un aspect " scintillant " et arrive image par image. J'ai eu la sensation de cette différence la première fois, en voyant un tournage d'un film avec Stalone et Sharon Stone, qui étaient au milieu d'explosions dans un décor futuriste. C'était fait en vidéo et ce n'était pas du tout crédible : Stalone avait l'air gringalet, sans aucune prestance. Tout de suite après, quand l'extrait du film est passé en cinéma, il y avait là ce scintillement et j'ai pu entrer dans l'imaginaire du film. L'image vidéo, comme l'a dit Alain Cavalier, renvoie tout de suite au documentaire, donc à une autre esthétique. Pour ceux qui veulent faire des films d'imaginaire et de rêve, donc qui ne veulent pas du tout jouer sur le registre du documentaire, le numérique, qui fait télé ou reportage, n'est pas adapté.

VINCENT DIEUTRE – Oui, mais le drame, je crois, c'est que cette image est déjà perdue. Même si on peut aller à la Cinémathèque voir des vieux films, culturellement, socialement, politiquement, c'est perdu, c'est un autre temps. J'utilise l'image cinéma en ayant conscience de cette perte. Je pense à H Story, dont Caroline a réalisé la lumière, qui est un film sur la perte du cinéma et dont le rituel sur l'image, le moelleux, le clap m'a bouleversé. Ce film est éminemment moderne. Eric Rohmer a le choix et l'utilisation du numérique, dans L'Anglaise et le Duc, était liée au fait que ce soit un film d'époque. La reconstitution passait par ce détour graphique sur la peinture, mais cela dit le bazinisme revient au galop puisqu'il ne voulait pas qu'on envoie du faux vent, pour jouer la théâtralité jusqu'à son terme. Malgré tout, personne ne peut dire aujourd'hui, à moins d'une innocence totale, qu'il est indemne du numérique car toute image est maintenant entachée de doutes. Des touches permettent même de faire des fausses rayures, etc. : on peut ainsi parfaitement fabriquer de l'archive. Le statut esthétique et éthique de l'image est remis en cause. Certes ça ne remplace pas l'acteur ou ce qu'il y a sur l'écran, mais ça entache de doute la perception, la captation.

DIANE BARATIER – Je n'ai pas dit qu'il y avait un remplacement, j'ai dit que pour moi, c'était la même chose. La différence principale, dont on n'a pas encore parlé, c'est la manière dont on cadre. A la télé, si on regarde " Zone Interdite " par exemple, il y a des focales très larges, qui font très " vidéo ", des cadres sur les pieds qui avancent. Faire des plans fixes avec une caméra vidéo permet de retrouver le cinéma.

VINCENT DIEUTRE – Je ne suis pas du tout d'accord, vraiment pas. Je ne pense pas que les films tournés en vidéo

puissent réutiliser le langage du cinéma, ni même le simuler.

JEAN-MICHEL FRODON – Sur ce qu'on voit et la nature de ce qu'on voit, on a tous intérêt à être relativement prudent et à prendre en compte la manière dont on intériorise ce qui change. Caroline Champetier a bien dit qu'elle avait évolué depuis l'année dernière. A propos de Russian Ark, dont Vincent Dieutre a dit que la projection était d'une grande qualité, moi, qui ai fait l'effort de voir deux fois le film, une fois en 35 et une fois en vidéo, bien que je sois miro et que je ne connaisse rien à la technique, j'ai vu une différence entre les deux projections. Néanmoins, je parierai volontiers qu'on en verra de moins en moins et qu'une part importante de ce qu'on dit aujourd'hui, type "ça fait télé", "on voit les lignes" (aujourd'hui les lignes, si on ne veut plus les voir, on ne les voit plus), est en voie de mutation. De même, le 35mm a une histoire, il a beaucoup évolué (pas forcément toujours vers le mieux d'ailleurs). Tout ce qui relève de la technique évolue trop vite pour qu'on puisse en tirer des généralités.

Public – Je regrette qu'on parle plus du tournage que de la post-production et de l'étalonnage. De plus, ce qu'on voit dans les salles, c'est du 35. J'ai une question sur l'étalonnage : comment travaillez-vous pratiquement, est-ce un travail plastique sur la couleur, la matière ? Travaillez-vous uniquement sur l'image numérique ou y a-t-il un va-et-vient entre pellicule et numérique ?

CAROLINE CHAMPETIER – En ce qui concerne Demonlover, le film a été tourné en 35 puis scanné, pour être travaillé numériquement. C'était un vrai suspense, on a travaillé en salle numérique sur l'étalonnage numérique. On peut intervenir sur la couleur de la peau, la texture de l'image, la densité, avec des masques – à vrai dire, tout est possible. La projection, là, se déroule en numérique. Nos repères habituels (un point de couleur, un point de densité) ont complètement volé en éclats, les échelles étant totalement différentes. On a travaillé sur la pureté de la lumière, on est allé chercher le blanc, couleur de plus en plus difficile à obtenir et qu'on ne voit plus au cinéma : depuis les somptueux rideaux de La Marquise d'O, je n'ai pas eu d'émotion liée au blanc. L'image ensuite est "reshootée" : la pellicule réintervient et, de nouveau, on a retravaillé et réétalonné l'image chimique. Les choses bougent encore : la matière chimique est vraiment vivante. Ce que vous voyez au cinéma, ce sont des copies chimiques. C'est pour cette raison qu'on vit une époque incroyable, où tout est possible et où tout se fait. On est dans une totale protéiformité de l'image.

Public – Qu'entendez-vous par "shooter" ?

TOMMASO VERGALLO – Bizarrement, les Français trouvent toujours des termes français, mais là, ils parlent de "shoot". Moi, je préfère parler de "transferts d'images" : le "scan", c'est le transfert de la pellicule vers le numérique, et le "shoot", c'est le transfert du numérique sur 35mm.

JEAN-MICHEL FRODON – J'aimerais savoir ce que fait exactement Caroline Champetier dans la salle d'étalonnage. L'image est en effet tournée par un grand chef-opérateur, Denis Lenoir, pour un grand cinéaste, Olivier Assayas. Mais, alors qu'on nous explique que le numérique réduit les intermédiaires, on fait appel à Caroline Champetier, l'une des plus grandes chef-op françaises, pour travailler à nouveau l'image...

CAROLINE CHAMPETIER – Là, c'est par défaut. J'étais en stage, je me suis formée à quelque chose que je ne connaissais pas, à la différence de Diane Baratier, car j'ai eu la chance (ou la malchance...), de ne tourner qu'en 35. J'ai sauté sur l'occasion. Assayas et sa production étaient très inquiets. Mais Assayas a adoré cette promenade idéale, le fait de pouvoir vraiment continuer à travailler le film : ça devient de la peinture. Mon autre expérience, c'est un tournage chez Yves Saint-Laurent, qui a duré trois mois et pour lequel on a choisi de faire de la haute-définition. Ce que disait Vincent est intéressant car la question du numérique, c'est de savoir à quel moment du film on choisit d'en faire, savoir quand cette hydre numérique doit intervenir. Pour Alain Cavalier, c'est dès le début puisqu'il tourne en vidéo, pour Assayas, ce n'est qu'au moment de travailler l'image. Pour ce documentaire, chez Saint-Laurent, il s'agissait de filmer le maître. La question que je me suis tout de suite posée, c'est comment éclai-

rer les matières, les tissus, les couleurs. On assistait au travail d'un grand artiste, très autiste, et il fallait arriver à être le plus discret possible, avoir les durées d'enregistrement les plus longues possibles et en même temps, à rendre compte des matières. Je me suis ainsi dirigée vers la HD et vers les Japonais. J'ai déjà tourné au Japon et j'ai remarqué que les Japonais ont un rapport au contraste qui est l'inverse de celui des Américains : ils détestent ça. Ils arrivent à obtenir une souplesse, une discrétion, une élégance dans le rapport des couleurs et des densités, qui m'ont vraiment intéressée. J'ai donc fait régler la caméra, selon les normes NHK, des normes sans contour (le contour, c'est ce qui cerne l'image, c'est le côté Bernard Buffet de l'image américaine). Sur les matières, le rendu est exceptionnel. On n'aurait jamais pu faire ce documentaire et rendre compte de ce travail historique, sans cet outil-là.

JEAN-MICHEL FRODON – Tommaso, entre toi et les réalisateurs, y a-t-il encore besoin d'un chef-opérateur pour construire ce travail sur l'image ?

TOMMASO VERGALLO – L'étalonnage, c'est un drôle de truc quand même. On a conçu un outil qui fonctionne et qui simplifie la vie. Ça peut devenir très compliqué, si on travaille dans tous les sens : on a une mire de référence, on est dans une salle de cinéma car on trouve que c'est un non-sens d'étalonner en numérique un film sur un téléviseur. On est en projection numérique, qui est réglée de façon à ce qu'elle reproduise ce que le positif 35mm va donner, une fois qu'on a fait le fameux "shoot". A chaque fois que je ressors une partie étalonnée en numérique, je donne au laboratoire une mire DuboiColor et je demande à l'étalonneur film, l'étalonneur optique du laboratoire, que cette mire soit neutre. Il règle le tirage par rapport à cette mire et il tire tout ce qu'on fait à lumière unique. C'est ainsi qu'on a simplifié la chose et que ça fonctionne.

Je ne conçois pas l'étalonnage numérique comme la simple égalisation, ou le vieux travail du coloriste. Je le conçois comme un vrai moment de création, auquel doivent assister les gens proches du film. Il y a différents cas de figures : le directeur de la photo et le réalisateur qui sont là tout le temps, le coloriste qui travaille seul sur une ou deux bobines, avant que le réalisateur valide de temps en temps. Mais nous avons besoin de quelqu'un qui nous dise quelle image est souhaitée.

Public – Caroline Champetier disait qu'elle repassait en étalonnage chimique, vu que l'image chimique, vivante, bouge rapidement et doit ainsi être contrôlée. Tommaso, lui, parle plutôt de TC droit à lumière unique. En quoi ces deux étalonnages sont-ils, ou non, complémentaires ?

TOMMASO VERGALLO – L'étalonnage numérique, ce n'est rien d'autre que faire un effet spécial sauf qu'il dure 90 minutes. Le fond du problème consiste à savoir reproduire en numérique le négatif tourné par le directeur de la photo, pour le reproduire ensuite sur un nouveau négatif, de façon à ce que le directeur de la photo puisse retrouver son négatif original.

CAROLINE CHAMPETIER – Ce n'est pas ce qu'on a cherché avec Olivier. Toute l'opération d'étalonnage numérique nous a conduit d'elle-même vers quelque chose de toujours plus fin, toujours plus fin, toujours plus blanc. Quand on est arrivé aux inter-positifs, pour tirer la copie finale, là on a continué à trafiquer, à reconstruire un peu. Sinon, on aurait basculé vers une légère mollesse. On a donc continué tout le temps, à chaque moment de la chaîne et jusqu'à la fin du chimique, à interroger l'image.

Tommaso Vergallo – Pour répondre à la question, non, on ne peut pas faire tout ce qu'on souhaite en optique, une fois qu'on a étalonné en numérique. C'est de l'ordre de l'essai ou de l'expérimentation. On peut aussi sortir un inter-négatif directement du numérique.

Public – Pensez-vous que la numérisation des salles soit, à moyen terme, envisageable et souhaitable ?

JEAN-MICHEL FRODON – C'est un débat considérable, essentiel, qui demanderait bien plus de temps que ce qui nous reste.

VINCENT DIEUTRE – Je voulais revenir au film sur Saint-Laurent de David Téboûl, au film d'Alain Cavalier La rencontre et à un film qui s'appelle Dans la chambre de Vanda, de Pedro Costa, bref à ces films qui n'auraient pas pu exister en pellicule. Tout simplement. Sans parler du côté performatif que peut amener la post-production et la retouche de l'image, il y a aussi la captation, qui est très importante. Ces grands films, sans la patience de la caméra DV, n'auraient pas été possibles. Les portraits qu'Alain Cavalier a faits pour Arte sur des gens saisis dans leur travail, dans leur quotidien, ont pu se faire grâce à cela. C'est cela, l'émotion contemporaine.

ALAIN CAVALIER – Je vais dire à Vincent une chose délicieuse : mes portraits ont été tournés en 16 mm ! (rires dans la salle). Le numérique m'a apporté l'intimité de filmer quelqu'un, ce qui est énorme. Je suis maintenant dans la seconde phase : je tourne un film, en ce moment, sur un cinéaste qui revient dans son pays, la Beauce, avec ses quinze années de journal personnel en vidéo. Il se loue un appartement près de la cathédrale de Chartres et il essaie de reconstituer quelque chose sur son banc de montage. Le cinéaste tombe alors en arrêt devant ce colosse qu'est la cathédrale de Chartres : il se rend compte que la cathédrale n'est saisissable cinématographiquement qu'à travers des effets spéciaux. Donc, moi qui, jusque là, n'ai été qu'un réaliste, je vais maintenant, grâce au numérique et grâce à Tommaso, entrer dans la spirale du rêve... C'est très important pour moi.

CHARLES TESSON – Trois petites choses. La première par rapport au prétendu "calvaire" d'Olivier : d'un point de vue humain, il est sorti très fatigué et amaigri du tournage. Mais, il est évident qu'il adore tous les enjeux de la post-production. Un seul exemple : le premier texte qu'il a écrit aux Cahiers, qui avait d'ailleurs fait couler beaucoup d'encre dans la revue à l'époque, était une saga sur les effets spéciaux au cinéma. Sa manière d'écrire aux Cahiers a toujours été un prolongement de son adolescence et, pour lui, faire des films relève l'angoisse de devenir adulte. S'il y a quelque chose de ce qu'il a écrit qui reste dans son travail de cinéaste, c'est bien cette question des effets spéciaux et de la post-production.

Deuxième point. Je suis d'accord avec Caroline Champetier sur le fait que les acteurs américains savent maintenant jouer devant des écrans bleus ou verts et arrivent à faire croire qu'ils sont avec d'autres quand ils sont seuls. Ils sont très forts là-dessus. On a toujours adoré Cary Grant et Robert Mitchum, le plus génial dans l'art d'avoir des marques au gaffeur, de bouger de dix centimètres suivant le raccord chapeau : il faisait cela avec le plus grand naturel. Indiana Jones, quand il voyait un serpent ou des fourmis numériques, on voyait qu'il ne les voyait pas bien, il n'y avait pas de vrai regard. Maintenant, on voit qu'ils arrivent à voir ce qu'ils ne voient pas et ils sont bons.

Troisième point par rapport à ce qu'ont dit, ce matin, Olivier Assayas et Hervé de Luze, et qui m'a beaucoup intéressé : le fait de pouvoir intégrer tout de suite dans le montage, grâce au virtuel, tous les effets type fondu enchaîné, surimpression. Dans Demonlover, la question se pose de savoir jusqu'où on peut faire un cinéma qui n'est pas français, qui n'est pas du cinéma américain revu par StudioCanal, et ce que c'est qu'une scène, un découpage, des plans, du montage. Il y a dans le film des choses assez fortes et très belles. Les figures de montage, d'un point de vue esthétique, sont en train de bouger, très certainement. En même temps (je change un peu de sujet), avec les jeux-vidéo, on se dit qu'il se passe autre chose du point de vue du montage. Quand on voit un court-métrage de Griffith des deux bobines de 1905 ou Le Roman d'un alcoolique, c'est très théâtral : les gens sont dans une pièce, ils sortent, ils rentrent. On est dans une scène de théâtre. Il y a deux bobines géniales où, tout d'un coup, une femme sort d'une pièce, puis on la voit dans le couloir : l'espace se déroule car quelqu'un bouge. En voyant les jeux vidéo, on comprend ce qu'a fait Griffith, car l'espace n'est déroulé que de cette manière-là. Je veux dire par-là que les nouvelles technologies contiennent aussi la mémoire de figures plus ou moins archaïques, c'est cela qui est intéressant.

JEAN-MICHEL FRODON – Cette intervention a ouvert nombre de nouvelles pistes et d'idées de réflexion pour l'avenir. Il n'était, de toute façon, pas question de conclure ou d'arriver à des résultats carrés. Merci beaucoup à tous les participants et au public, et je l'espère, à l'année prochaine.

ACTES 4

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

L'ART DU MONTAGE
COLLOQUE

4 DÉCEMBRE 2003
CINÉMA LE MÉLIÈS - MONTREUIL

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
4^E ÉDITION
2-16 DÉCEMBRE 2003

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 169 . INTRODUCTION PAR CLAUDE BAILBLÉ,
Maître de conférence à l'Université de Paris VIII, intervenant à la FEMIS et à l'ENSSL
- 173 . BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS
- 175 . MONTAGE ET DOCUMENTAIRES
- 187 . L'ART DU MONTAGE
- 199 . MONTEURS ET RÉALISATEURS
- 211 . PAROLES DE MONTEURS

INTRODUCTION

«LE MONTAGE EST UN ART !»

par Claude Bailblé, Maître de conférence à l'Université de Paris VIII, intervenant à la FEMIS et à l'ENSL

Si le cinéma a emprunté à la peinture (la perspective, l'écran frontal), à la photographie (le noir et blanc et ses lumières), à l'architecture (le décor et ses trompe-l'œil), au théâtre (le jeu d'acteur, quoique morcelé par le tournage), au roman (le flux narratif), ou même à la musique (le soulignement émotionnel), il a surtout inventé un domaine qui lui appartient en propre : le montage. Comment raconter les passions humaines, les conflits de la société ? Comment impliquer le spectateur du film muet ? Le souci des premiers cinéastes –transposer le récit romanesque sur la page blanche de l'écran– devait aboutir à combiner l'exactitude des perceptions, la flexibilité de l'imaginaire et la mise en ordre narrative.

C'est entre 1905 et 1913 –si l'on se réfère à l'examen approfondi qu'en fait Noël Burch dans « La Lucarne de l'Infini »– que les films s'émancipent du « tableau autarcique » des Frères Lumière pour inventer ce lieu paradoxal, à la fois immobile et toujours centré [l'écran] et pourtant sans cesse changeant, toujours provisoire [le plan]. Des scènes de durées variables, de distances et d'axes divers s'encadrent dans l'immuable fenêtre frontale. Les collures se multiplient, les bobines s'allongent, le récit s'étend : on est déjà loin de la courte saynète des origines.

Progressivement, se met en place un art du raccord. Le raccord autorise l'ellipse et sa dissimulation en une « quasi-continuité temporelle » (raccords de mouvements, de vitesses, d'actions), au bénéfice d'une temporalité resserrée, sans coutures apparentes. Il permet l'assemblage de plans successifs en une « quasi-continuité spatiale » (raccords d'entrée et de sortie de champ, de directions de mouvement, de positions), comme si l'on pouvait substituer aux mouvements naturels du regard ceux, plus expressifs, du point de vue. «Vois-ci“,” vois-là“ mutent en “vois d'ici“,” vois de là“. Ce tour de passe-passe suppose que l'on contourne le sens spatial par un double arrangement. Passif : l'écran rectangulaire, en effaçant le champ périphérique –soit le contexte spatial, désormais off– atténue de facto l'insertion corporelle dans la scène représentée ; ce même écran, en proposant –frontalement– une image en mouvement, appelle à l'exploration oculaire, à des sauts visuels (les saccades du regard) semblables à ceux des cuts (sauts du point de vue). Actif : les précautions de mise en scène (règles des 30 et des 180°, raccords par les bords opposés, raccords de regards...) colmatent les discontinuités gênantes, les failles ou rebonds habituellement étrangers à la perception.

Ce sont précisément ces règles, fausses sur le plateau, vraies sur l'écran de montage, qui assurent l'illusion de

continuité. Il fallait les essayer et les vérifier, au prix de nombreux allers et retours entre caméra et visionnement, jusqu'à stabilisation d'une certaine transparence narrative. « Naissance d'une nation synthétisera » en 1913 cet ensemble de dispositions, dans une narration d'inspiration raciste, voire racialisée. Consacré souvent comme un chef-d'œuvre, le film de D.W. Griffith apparaît en effet comme l'aboutissement de toutes les recherches et expérimentations de la période, sinon comme leur dépassement. Il ne s'agit plus en effet seulement de resserrer le temps ou de démultiplier l'espace en une pseudo-continuité, mais d'organiser ou de diviser les points de vue, et même de les faire vivre aux spectateurs².

Émergent de ces dispositions trois pôles narratifs : le pôle situation (on voit la scène en entier, les interactions et déplacements des personnages, leurs gestes), le pôle personnages (on s'approche de l'un ou l'autre des protagonistes, on les suit en panoramique ou travelling), le pôle subjectif (externe : visage en gros plan, on y lit les regards, les intentions ou les réactions ; interne : caméra subjective, on voit, on éprouve avec). Après Griffith, les cinéastes n'auront de cesse d'organiser leur mise en scène autour de ces pôles, soit pour diriger les attentes [montage parallèle : le spectateur en sait plus ou moins que certains personnages, voit évoluer simultanément plusieurs situations], soit pour enclencher les identifications [le spectateur vit les conflits, les désirs, les appréhensions de l'un ou/et l'autre des protagonistes].

L'art du raccord devient ainsi un art de la coupe, puisqu'il s'agit de hiérarchiser les durées allouées aux situations et aux personnages, de choisir les moments significatifs, d'étirer ou d'écourter, sinon de rythmer les instants décisifs attribués aux protagonistes (et partant, de susciter l'adhésion ou le détachement). Par ailleurs, la dynamique du récit impose d'alterner les pôles [situation, personnages, subjectif], en tenant compte de la qualité du jeu (justesse, émotion) mais aussi de la dramaturgie (que doit-on savoir, que doit-on ignorer ou entrevoir ?) et de la mise en œuvre d'un horizon d'attente (tension interne du récit, fils conducteurs).

À l'échelle du plan, de la séquence, de l'acte ou du film, c'est donc bien au monteur –avec son regard neuf– qu'il appartient de régler l'ordre et les durées, de proposer les points de coupe et les ponctuations, aidé en cela des indications du réalisateur. Sans doute le scénario et le tournage leur fournissent-ils une matière première (images et sons) mais cette matière résiste, il faut la resculpter ou la ressaisir. Elle ne correspond plus exactement aux intentions du scénariste (les comédiens, les techniciens et le metteur en scène ont “réécrit” l'histoire, en chair et en os, en ombres et lumières). Elle ne correspond pas non plus à la vision du plateau qu'a encore en mémoire le réalisateur (le morcellement du tournage, les omissions et les ajouts obligent à un travail de recomposition). De multiples solutions doivent surgir des rushes et non des souvenirs du tournage : il faudra en stabiliser une.

De fait, l'image rectangulaire n'est pas un champ visuel : la visibilité n'est pas la même en gros-plan et en plan large ; l'implication du spectateur change lorsqu'un comédien joue de face, de profil, trois-quarts dos ou en amorce ; le mouvement –furtif ou lent– modifie la lisibilité ; la mise en perspective crée un étagement des données visuelles, de l'avant à l'arrière-plan ; les directions de regards, les déplacements sont, en vision coplanaire (2D), moins précis qu'en vision directe (3D).

Avec le cinéma sonore, la mémoire auditive viendra par ailleurs compléter ou relayer la mémoire visuelle. Si le plan large saisit les lieux et les mouvements, le plan serré les visages, les directions de regards ou de paroles, la voix et les sons off, les ambiances aussi bien, ouvrent et entretiennent un espace scénique plus large, incluant les contre-champs à venir ou déjà venus⁴. L'imaginé, le mémorisé et le perçu débordent le cadre immédiat du plan.

En fait, monteur et réalisateur (re)découvrent le film en l'assemblant.

Une telle affirmation n'est pas secondaire : la mise en chaîne d'images-cadrées-montées-sonorisées –l'architecture du montage– modifie le sens de chacun des plans, aussi construits ou pensés soient-ils. Ça colle ou ça ne colle pas. L'effet Koulechov impose en effet des significations bienvenues ou malvenues, et même incongrues. Des insistances ou des manques. Des rapprochements féconds ou inopportuns. Des “collisions-attractions” pertinentes ou déplacées. Tout dépend du contenu des plans [le jeu des acteurs] et des coupes [les points de sortie et les points d'entrée]. Car toute image, en manifestant un contenu frontal s'adosse aussi à un point de vue, à une intention. Tout changement de plan (et de point de vue) installe dès lors une connexion, un sens non plus isolé mais contextuel (or, donc, cependant, quand tout à coup, mais par ailleurs, et....). Il en va de même pour les séquences ou les actes (grandes articulations, nouvelles données) à ceci près que ce sont les mémorisations et les émotions du spectateur qui construisent alors le film, en une sorte de montage intérieur.

Depuis une dizaine d'années, la « démocratisation » du caméscope DV, l'accès aisé aux logiciels de montage et même à la gravure sur DVD a démultiplié le nombre de vidéastes amateurs. Les plus motivé(e)s se sont vite rendu compte que l'apprentissage sur la time-line ou le copier-coller n'étaient que des opérations techniques, certes incontournables, mais entièrement subordonnées à la création du sens.

Confirmé ou débutant, le monteur se bat en effet avec des temporalités multiples, souvent contradictoires, puisqu'il lui faut répartir et distribuer plusieurs personnages (plusieurs flux intermittents), plusieurs situations (multiplexage) sur une seule bande image, en tenant compte de la qualité des inférences (on comprend...) et des mémorisations (on se rappelle...). D'où ces tensions entre les temps :

- le temps référentiel des horloges : la durée exacte d'une action, auto-rythmée et non compressible à l'intérieur du plan (où entrer, où sortir ? où est le bon segment ?)
- le temps nécessaire à la compréhension : visibilité de près et de loin, de face ou de dos, vitesses. Ni trop furtif (incompréhensible), ni trop long (ennuyeux), chaque plan dispose d'un contexte et de deux connecteurs (in, out) qui lui donnent sens et parachèvent sa lisibilité.
- le temps inférentiel : chaque geste, chaque mouvement lancent un futur proche ou lointain (non sans conséquences) et se relie à un passé récent ou antérieur (non sans causes). L'instant significatif est rattaché aussi bien à des traces et des souvenirs qu'à des prolongements ou des postulations. Mais tous les instants n'ont pas la même portée, le même pouvoir d'amorçage ou de rétrospection.
- le temps dramaturgique : qui suit-on en priorité ? à qui adhère-t-on ? que montre-t-on des intentions ou des réactions des protagonistes ? Comment gère-t-on les savoirs relatifs, les horizons d'attente?
- le temps émotionnel : à quel moment donner la caméra subjective ? quelle durée affecter aux émotions des personnages (subito forte, poco a poco crescendo, subito piano) ? L'émotion du spectateur s'inscrit dans un temps cumulatif (proche du temps musical) et non dans le temps réel d'une décharge hormonale.
- le temps de l'idéation : le spectateur doit pouvoir respirer ou penser par lui-même, à certains moments-clefs, brefs ou longs, de la progression des situations ou des idées.

En somme, le monteur élabore une véritable architecture temporelle, et, ce faisant, un ensemble de flux emmêlés qui traversent le film de bout en bout. Il associe de la sorte des inférences et des mémorisations qui transcendent le défilé de l'instant et suscitent un montage intérieur propre à chaque spectateur.

Ainsi s'amoncellent et évoluent les données tout au long de la projection : il y a accumulation, c'est-à-dire construction croisée d'émotions et de connaissances, assemblage changeant de traces et d'esquisses, redéploiement incessant d'attendu et d'inattendu, de projections et d'introjections. Le montage ne saurait donc s'abandonner à la mécanique purement descriptive des actions sans tenir compte

a/ des combinaisons d'inférences,

- inférences dues au mouvement (œil, visage, corps, paysage, soient quatre vitesses différenciées.)
- inférences dues aux paroles (texte implicite ou explicite, geste vocal, images évoquées par le texte)
- inférences dues aux bruits (in ou off), entraînant manques-à-voir, surgissements, répétitions.
- inférences dues à la musique (soulignement émotionnel, appel à l'imaginaire)
- inférences dues au montage (le contexte amont/aval remplace le contexte spatial).

b/ des échelles de temps et de mémoire :

- mémoire sensorielle (iconique et échoïque, respectivement 0,5 et 2,5 secondes).
- mémoire du plan (et de ses articulations internes) variable, une dizaine de secondes.
- mémoire de la séquence (unifiée par le sonore, malgré les ellipses) quelques minutes...
- mémoire de l'acte (redistribution des horizons d'attentes) autour de 30 minutes ?
- mémoire du film (l'histoire entière, depuis l'embranchement fictionnel jusqu'au dénouement).
- empreinte culturelle (les films du même auteur ou des œuvres en rapport direct ou indirect avec le sujet, souvenir général des films déjà vus, etc...) des dizaines d'années...
- le vécu du spectateur, tel que la mémoire (plus ou moins érodée, distordue) se le représente, selon habitudes et souvenirs. Le film –à travers personnages et situations– réactive des connaissances, des idéologies, des désirs

ou des émotions oubliées. Et même des préoccupations plus immédiates, comme c'est le cas souvent dans le documentaire.

Au fond, le montage travaille et fait travailler le spectateur, à son su ou insu. Les souvenirs de la vie, dans le temps réel d'une existence, croisent les mémorisations du film, dans le temps condensé et recomposé du récit. Aussi bien chaque œuvre –réussie– résulte-t-elle d'une rencontre singulière –parfois déstabilisante– entre les projections issues de l'écran et celles venues du spectateur. Le monteur, architecte final de cette rencontre, accomplit le film voulu par le réalisateur, joué par les comédiens. Tous, à leur manière, portent à incandescence les lumières du sensible et de l'intelligible, afin que l'œuvre advienne.

Concluons par une boutade : les monteurs ne sont ni des cutters ni même des boy-cutters !...

BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS

TABLE RONDE 1 :

Maître Julie Rodrigues, avocate spécialisée sur les questions de la propriété intellectuelle, est particulièrement pointue en droit de l'audiovisuel. Avant de s'intéresser aux monteurs elle avait déjà apporté son conseil à un groupe d'opérateurs de prises de vue, dans le cadre d'une rencontre à la CST (Commission supérieure technique de l'image et du son).

Marie-Christine Leclerc-Senova, directeur juridique à la SCAM est l'interlocuteur « obligé », c'est elle qui examine de près les avenants aux contrats de monteur les désignant co-auteur. Elle est également susceptible de bloquer un dossier qui lui semble douteux.

Jacques Bidou, fondateur et directeur de JBA Productions est également enseignant dans le domaine du documentaire. C'est un producteur reconnu pour l'accompagnement qu'il apporte aux différentes étapes des projets qui sont pour la plupart des documentaires d'auteurs.

Le tandem Eric Deroo/Thierry Simonnet respectivement réalisateur et monteur co-auteur de documentaires diffusés sur Arte serait bienvenu au sein de cette table ronde.

Thierry Simonnet est monteur depuis 25 ans. Il travaille également sur des films de fiction. Les brefs parallèles qu'il pourra évoquer entre ces deux mondes ne manqueront pas d'intérêt.

Dominique Bertou, devenue assistante-monteuse en 1972, puis monteuse et réalisatrice, elle est spécialisée dans le « documentaire », elle travaille aussi sur des courts métrages de fiction ou des films institutionnels. Collaboratrice au Technicien du film, elle y a publié un dossier intitulé : « Monteurs de documentaires : techniciens ou co-auteurs ? ». Elle est également auteur de l'ouvrage *Le montage, de l'artistique au numérique* aux éditions Dujaric.

TABLE RONDE 2 :

Catherine Breillat, réalisatrice, scénariste, romancière.

Pour ses débuts de cinéaste, Breillat adapte en 1976 un de ses romans, *Le Soupirail*, qui devient à l'écran *Une vraie jeune fille*. Elle réalise sept film de *Tapage nocturne* en 1979 à *Romance* en 1999 qui obtient un certain succès public et médiatique. Son dernier film, *Anatomie de l'enfer* sort en 2003.

Catherine Breillat a signé les scénarios de tous ses films, elle a également été la scénariste de plusieurs longs métrages et a ainsi collaboré avec d'importants metteurs en scène, notamment Federico Fellini pour *Et vogue le navire*, Maurice Pialat pour *Police*. Si le cinéma de Catherine Breillat tend à développer un thème unique mais néanmoins complexe : le désir au féminin, elle se distingue de l'ensemble de ses confrères cinéastes et s'affiche comme une figure singulière du cinéma français.

Anatomie de l'enfer (2003) ; *Sex is comedy* (2002) ; *Brève traversée* (2001) ; *A ma sœur* (2001) ; *Romance* (1999) ; *Parfait amour* (1996) ; *A propos de Nice, la suite* (1995), de Catherine Breillat et Costa-Gavras ; *Sale comme un ange* (1990) ; *36 filette* (1987) ; *Tapage nocturne* (1979) ; *Une vraie jeune fille* (1976)

Pascale Chavance, monteuse quatre derniers films de Catherine Breillat : *Anatomie de l'enfer* (2003), *Sex is comedy* (2002), *Brève traversée* (2001) et *A ma sœur* (2001) ; elle a aussi longuement travaillé avec Benoît Jacquot avec qui elle collabore sur six réalisations de *La vie de Marianne* (1995) à *La fausse suivante* (2000)

Anatomie de l'enfer (2003, Breillat) ; *Sex is comedy* (2002, Breillat) ; *Vivante* (2002, Sandrine Ray), *Brève traversée* (2001, Breillat) ; *A ma sœur* (2001, Breillat), *La fausse suivante* (2000, Benoît Jacquot), *Les filles ne savent pas nager* (2000, Anne-Sophie Birot), *Pas de scandale* (1999, Benoît Jacquot), *Erreur de jeunesse* (1989, Radovan Tadic).

TABLE RONDE 3 :

Renée Lichtig, monteuse, elle a collaboré avec Renoir pour *La Grande Illusion* et *Le déjeuner sur l'herbe* mais aussi au montage du *Roi des rois* de Nicholas Ray.

Henri Colpi. Etudiant à l'IDHEC en 1944-1946, il devient critique, publie un livre, *Le cinéma et ses hommes* (1947), et fait du montage en 1950. Il co-réalise des courts-métrages : *Des rails et des palmiers* (1951), *Architecture de lumière* (1953). Très sollicité, il est le monteur d'Agnès Varda (la pointe courte, *Du côté de la côte*) et de nombreux auteurs de courts métrages, dont Pierre Prévert, Henri Gruel, Ado Kyrou, Georges Franju, Jan Lenice, etc. Il est le monteur du *Mystère Picasso* et de *Hiroshima mon amour*, puis passe à la mise en scène avec *Une aussi longue absence* en 1960. Il tourne en Roumanie *Codine* (1962) et *Pour une étoile sans nom* (1966) et, en France *Heureux qui comme Ulysse* avec Fernandel. Il a publié en 1963 un livre important : *Défense et illustration de la musique de film*.

Cécile Décugis (Rohmer, Godard)

Nino Baragli (Leone, Pasolini, Fellini)

MONTAGE ET DOCUMENTAIRES

STÉPHANE GOUDET – Le festival consiste à faire le lien entre la technique et l'art, à montrer comment les deux s'enchevêtrent et à multiplier ainsi les points de vue sur le montage qui est notre préoccupation de la quinzaine. Je laisse la parole à Claude Bailblé qui est maître de conférences à l'université Paris-VIII et intervenant à la Fémis et à l'Ecole nationale supérieure Louis Lumière.

CLAUDE BAILBLÉ - Pour commencer, je voudrais partir de l'idée de « réalité augmentée » très en vogue en ce moment dans la réalité ordinaire. À mon sens, la « réalité augmentée » a été inventée par les pionniers du cinéma lorsque, dépassant le tableau théâtral et autarcique des films primitifs, ils ont créé le montage, c'est-à-dire l'espace démultiplié et le temps resserré. La réalité augmentée est du reste déjà annoncée dès 1498, dans un traité écrit à Venise par un moine franciscain, [que presque tout le monde a lu (...) et dont je rappelle le titre : De sensibilibus deliciis paradisi...[1]] Il s'agit, pour le moine Bartolomeo Rimbertino de décrire « les délices sensibles de la vision au paradis », », d'imaginer donc ce que pourra être la vision céleste des bienheureux. Il écrit : « la vue sera si acérée qu'on pourra s'approcher et s'éloigner sans être vu, sans être gêné par la distance ou l'interposition des corps solides ; on pourra voir de face ou de dos ». Vous aurez reconnu le champ et le contrechamp, le gros plan et le plan large. . Certes, le cinéma était en gestation depuis longtemps dans l'imaginaire humain (et même déjà fortement approché par la littérature). Mais il est assez drôle qu'un homme, ennuyé de sa cellule et croyant décrire le ciel tel qu'il l'espère, invente un dispositif pour l'avenir, en une sorte de préfiguration que Griffith mettra en œuvre quatre siècles plus tard, à l'usage exclusif des vivants. Il y aura effectivement une sorte de rencontre entre la mobilité imaginaire [le voyage mental], la toute-puissance narrative [ubiquité et quandoquité], et l'exactitude des images [un plan frontal apparent constitué], rencontre que Griffith, (ré)inventeur de la réalité « augmentée », [débarrassée des temps morts, amplifiée de ses temps pleins, et totalement centrée pour le spectateur], appellera le montage. Cette invention du montage me semble essentielle pour caractériser le cinéma, mais je ne suis sans doute pas le premier à m'en rendre compte(...).

Rappelons que l'observation humaine comporte trois degrés de liberté (bio-mécaniques):

- 1) Le mouvement des yeux qui permet, par un lancer de rayons, nous permet d'examiner ce qui nous fait face et de recomposer la pyramide visuelle des peintres, et, au-delà, l'exploration frontale de l'écran. C'est sur ce premier degré de liberté que s'appuie et se fonde l'impression de réalité perspective. C'est grâce aux identiques lancers de regards devant la réalité et devant l'écran que l'on croit à l'image que l'on voit. La perspective géométrique est donc un piège à regard qui se renforce avec la photographie et triomphe avec le cinéma, quand s'y ajoute le mouvement.
- 2) La rotation des épaules qui s'orientent pour appréhender une autre scène frontale, définir un autre axe d'observation. Le plan de front est alors cadré par les épaules et exploré par l'œil.

3) Le mouvement des pieds : la possibilité de déplacer le point de vue, de s'approcher ou de s'éloigner pour mieux voir. [Toute image s'adosse à un point de vue, à une démarche, implicite ou explicite]. Ces trois degrés de liberté, on les voit à l'œuvre quand un reporter à l'affût attend un événement qui ne vient pas et qui se passe en fait à un kilomètre de là, ou une heure après son départ. C'est cela l'observation humaine : le fait de choisir un point de vue, à partir duquel l'on peut, soit se déplacer, soit se réorienter, se rapporte toujours au prévisible et à l'imprévisible, à l'aléatoire. [La réalité ordinaire est déjà mise en scène par ses propres déterminations. Avec la fiction, au contraire tout s'arrange ; on organise le plan frontal, on le joue, on le compose]. Le tableau autarcique des frères Lumière ramenait le spectateur au degré de liberté : l'œil explorait la surface de l'image pour y découvrir les éléments constitutifs et mener son propre découpage. Cependant, il devenait difficile de « découper » en raison même du déficit de l'image 2D devant la réalité 3D. Il fallait suppléer à cette insuffisance de la vision coplanaire en multipliant les axes et les distances, en effaçant les temps morts, etc... C'est pour cette raison, me semble-t-il, que le cinéma a (ré)inventé le « quatrième degré » de liberté, matérialisé par les « cuts ».

4) Les sauts dans l'espace-temps : la possibilité de bondir d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre. Cette invention s'inspire du rêve éveillé et aussi bien du flux réflexif – de la pensée ! – et à cet égard, le cinéma est beaucoup plus proche de l'imaginaire constructif que de la perception passive, parce qu'il a la flexibilité intelligente d'un parcours rapide [inférentiel] et il n'a de la perception que la consistance rétrécie à une surface rectangulaire.

Le quatrième degré de liberté donne ainsi la possibilité d'écrire soit dans un ordre discursif, soit dans un ordre narratif, soit dans un mode thématique, soit même selon un assemblage mosaïque. Ce sont donc tous ces ordres que les monteurs ont explorés et explorent encore depuis que le cinéma existe : le montage n'est ni « fini » ni « figé », il a une histoire dont certaines formes restent encore à découvrir. Le montage est en mouvement depuis 1895 ... Et pourquoi donc ? Pour la simple raison que le couple innovation/répétition vivra toujours dans la tête de ceux qui pensent, imaginent et créent des films. Les rapports de contiguïté (spatiale) ou de succession (temporelle) ne sont après tout qu'un cas particulier du flux mental, qu'une façon parmi d'autres d'exercer la pensée.

J'aimerais maintenant parler de quelques problèmes qui agitent aujourd'hui le montage. Chacun sait que le monteur, avec le réalisateur, est le premier spectateur du film et qu'il participe à la quatrième mise en scène, après scénario, jeu d'acteurs et tournage, juste avant la cinquième : le mixage. Le problème (sans doute abordés dans la journée) est que les temps de travail se rétrécissent côté montage, et que l'on veut faire des économies absurdes sur le dos des intermittents. À quand le montage automatique par ordinateur ?

Le problème de l'inventivité des formes est aussi important : comment se séparer des formes commerciales rabâchées pour éviter qu'on fasse tous le même film, quand l'industrie n'est souvent mue que par le profit et le rendement ? Au bout du compte, une stratégie commerciale sérieuse devrait rechercher la diversité parce que la conformité pourrait aboutir à un film-limite, concocté à partir de tout ce qui marche le mieux dans tous les films qui marchent le mieux... Ce film serait le pire !

Mais s'agit-il seulement de rentabilité économique ? Comme le dit si bien Anatole Knapp, « j'attends d'une représentation non seulement qu'elle m'émeuve, mais qu'elle me rende sensible, de manière intelligible et poétique, les empêchements de l'être à s'accomplir ». Cette belle réflexion traduit au fond ce qui nous importe : le fait de se sentir plus vivant après avoir vu un film. Le cinéma de confrontation, à la différence du cinéma de divertissement, fait qu'à la fin du film, on se sent différent : on éprouve des émotions neuves dans des compréhensions nouvelles, et cela grâce à la conjonction des émotions narratives et des émotions esthétiques, lesquelles se parfument les unes les autres.

À propos de l'organisation du travail, il est vrai qu'entre monteurs image et monteurs son, il y a encore quelques petites frictions qui seront certainement évoquées dans la journée. L'arrivée des mini-DV, des ordinateurs à tout faire et du DVD fait aussi que, de plus en plus de gens, à la marge, travaillent en auto-production ou vont le faire, la pression économique étant telle qu'on ne trouve plus assez de financements pour produire son film. On imagine que dans cinq ans quand il y aura des puces de 20 giga à la place des cassettes, des caméras DV HD, des DVD blue qui pourront tenir deux heures de film en haute définition, le paysage va encore évoluer en faveur de l'auto-production (notamment dans le documentaire). Je ne vois pas pourquoi l'on s'en priverait. Mais quelle nouvelle division du travail cela va-t-il induire ? Visionnera-t-on ses rushes en haute définition à partir d'un portable ? Montera-t-on à la maison ?

Qu'en sera-t-il alors du regard neuf du monteur, si indispensable à la stabilisation des scénarisations multiples qui s'affrontent et se disputent dans la tête de chaque réalisateur ? Le monteur permet de sortir « par le haut » de l'indispensable conflit intérieur qui agite chaque créateur. De participer à la résolution [au moins provisoire] des données contradictoires qui assaillent ses décisions.

Le dernier point concerne la formation des monteurs. Il me semble que dans le montage, il n'y a pas que de la pensée verbale, du raisonnement cérébral, nonobstant le fait que l'on décide – arguments défensifs ou offensifs à l'appui – de « cutter » ici ou là. Pas que !... Il y a trop d'indicible, et les arguments – partiels voire partiaux – apparaissent parfois comme des prétextes pour faire passer son propre ressenti. Si la décision de montage se prend à la vitesse du cortex moteur, c'est qu'elle est cousine de la souplesse et de l'habileté corporelles. Cela veut dire qu'elle profite d'un apprentissage, d'un savoir-faire, soit – en clair – d'une accumulation multi-hiérarchisée "d'opérateurs cognitifs préconscients" susceptibles de peser au bon moment dans la décision. Mais pour autant la décision de montage s'origine aussi d'une sensibilité affinée, issue d'un corps où s'entretiennent les émotions qui, comme le disait Damasio, ne cessent d'envoyer des signaux à l'âne de Buridan que nous sommes et nous aident à trancher finalement dans nos indécisions. Ce sont les signaux de l'émotion qui nous permettent de décider du bon côté, et pas seulement les raisonnements de logique apparente qu'un ordinateur sait recopier réellement dans son logiciel.

Dans « logiciel », il y a « ciel », comme chez Bartolomeo Rimbertino mais il y a aussi « logi » comme chez Avid. Débrouillons-nous avec ça.

Stéphane Pellet – Merci Claude Bailblé. Nous allons accueillir la première table ronde animée par Dominique Bertou qui est monteuse et qui écrit pour Le Technicien du film, notre partenaire sur l'ensemble de la journée. Je passe d'abord la parole à Françoise Berger Garnault de la CST.

FRANÇOISE BERGER GARNAULT – Je suis monteuse et j'appartiens à la CST, la Commission supérieure technique de l'image et du son, une association de 1901 qui regroupe 636 adhérents, dont une douzaine de permanents et de nombreux bénévoles répartis sur neuf départements et qui représente toute la profession. Moi, je représente le montage. Nous sommes subventionnés par le CNC. Les permanents sont des techniciens et des ingénieurs qui assurent les expertises, les contrôles, les mesures. Les bénévoles se réunissent régulièrement pour parler des problèmes, techniques et artistiques, qui concernent leur département.

DOMINIQUE BERTOU – Bonjour et merci d'être aussi nombreux. Pendant les deux heures qui vont suivre, nous allons parler principalement du cinéma documentaire et de la posture des monteurs dans ce type de films avec Catherine Zins, monteuse et réalisatrice de documentaires qui a récemment monté « Dix-Sept Ans » de Didier Nion, Patrice Chagnard, réalisateur, notamment du film « Le convoi », Catherine Gouze, monteuse du film de Gilles Nadaud « Cités-ciné », Gilles Nadaud, réalisateur de documentaires, notamment de « Cités-ciné ». Et aussi avec Yann Dedet, monteur de la plupart des grands réalisateurs de fiction, notamment François Truffaut, Maurice Pialat, qui a réalisé récemment un long métrage « Le pays du chien qui chante » diffusé sur ARTE, avec Marielle Issartel, monteuse de documentaires et de fictions qui a co-réalisé plusieurs films, notamment « Histoire d'A » avec Charles Belmont et Jean-Claude Mocik, cinéaste expérimental et documentariste, spécialiste du travail sur le rythme.

Afin qu'il n'y ait pas de confusion, je propose une petite précision concernant le cinéma documentaire : il s'agit de parler de films du réel, ce qui exclut les films de reportage. Le documentaire explore le réel mais ne s'en tient pas aux informations et aux événements. La proposition du documentaire, c'est plutôt de mettre en perspective les faits et les événements qui sont présentés : la position du documentariste, puisqu'il s'agit dans ce cas-là de films d'auteur, va consister à questionner un thème. Nous allons, nous, questionner la posture des monteurs de documentaires : diffère-t-elle de celle des monteurs de fiction ? Dans ce type de films, quelles sont les constantes du métier que l'on retrouve et les évolutions prévisibles avec notamment l'arrivée de la DV et de l'auto production ? Au cours de cette séance, nous allons débattre tout en vous proposant quelques extraits de films documentaires afin de réagir. Je propose un premier questionnement concernant cette posture : y a-t-il une posture spécifique pour les monteurs de documentaires par exemple en ce qui concerne le scénario ? A priori, le documentaire travaille sur un scénario ouvert...

CATHERINE ZINS – Sur un film de fiction, on a un scénario et l'on commence à monter dans l'ordre du scénario avec les séquences arrivant telles qu'elles sont écrites. Le scénario peut donc nous guider. En documentaire, tout est possible. Il peut s'agir d'un projet qui a été écrit et qui donne un cadre. Il peut s'agir aussi de documentaires très scénarisés où chaque séquence peut avoir été écrite dans l'ordre. Mais, la plupart du temps, ce n'est pas très précis et la différence avec la fiction, c'est qu'on va commencer par prévoir une construction. Même en cas de scénarisation très précise, c'est souvent remis en cause plus tard. Pour résumer, les étapes de construction ne se passent pas au même endroit.

DOMINIQUE BERTOU – On peut s'interroger maintenant sur la place du personnage. Dans le documentaire, on filme des personnes qui deviendront éventuellement des personnages mais ces personnes sont réelles : elles engagent leur vie et leur intimité devant la caméra. Le montage doit-il donc compléter la caractérisation des personnages qui a priori n'est pas achevée au moment du tournage ?

PATRICE CHAGNARD – Dans un certain style documentaire qui se constitue sur la notion de personnage, cette question est assez déterminante. Comme vous l'avez dit, ces personnages ne cessent jamais d'être des personnes et, en même temps, elles deviennent nécessairement des personnages. Cette oscillation met en jeu une espèce de contrat moral qui n'existe pas dans la fiction. Ces personnes gardent les droits de la personne que le personnage perd : le droit au mystère, par exemple, est un droit imprescriptible de la personne. La façon de faire jouer la caractérisation de ce personnage en libérant la figure de la personne qui est hors champ, qui existe avant le film et après le film (d'où elle vient, où elle va, qui elle est – tout ce que je ne dirai pas dans le film), est très importante dans le cinéma documentaire. Ce n'est donc pas le même type de travail, de caractérisation du personnage. On pourrait dire cela de plein d'autres choses dans le documentaire même s'il appartient complètement au cinéma.

DOMINIQUE BERTOU – Plein d'autres choses... À quoi pensez-vous en particulier ?

PATRICE CHAGNARD – À l'effet de réel, à la dramatisation, à la question du langage, donc à la question de l'artifice et du réel en tant que non-représentable. Cette question échappe sans arrêt à la tentative de la prendre dans les rets de la machine à capter qu'est la caméra ou dans cette machine à penser, cet art du cinéma, qui consiste à mettre en rapport deux images. Pour moi, l'acte premier du cinéma, ce n'est pas de prendre, d'avoir une image (cela, c'est l'invention), c'est de mettre en rapport deux images (ça, c'est l'art). C'est là que le cinéma commence en tant qu'art, avant il n'est qu'une invention, au même titre que l'électricité, qui, que je sache, n'est pas un art. Là, dans ce rapport entre deux images, se produit un effet de sens ou un effet tout court.

CATHERINE GOUZE – Moi, je suis assez réticente à appeler « personnages » les personnes qu'on filme dans les documentaires. Cela fait partie du vieux complexe des documentaristes par rapport aux gens de fiction. Au contraire, je souhaiterais voir apparaître dans la fiction des personnages qui aient l'épaisseur des personnes. En ce qui concerne le monteur, premier spectateur, je trouve qu'il est intéressant, à partir des rushes, de voir apparaître dans les personnes autre chose que ce qui était contenu dans la pensée préalable du documentariste : le corps de la personne, sa voix, des regards, etc., nous font apparaître un « vrai » discours qui sourd par d'autres moyens que par celui d'une parole qu'on pourrait écrire.

CATHERINE ZINS – Je voudrais rajouter quelque chose par rapport à ce que disait Patrice, à savoir que l'art naissait de deux images : mais que fait-on alors du plan-séquence ? Pour moi, le montage existe déjà à l'intérieur d'un plan. On peut n'avoir qu'un plan et y voir un film monté à l'intérieur : l'art naît de la rencontre entre ce qui est filmé et celui qui filme, donc du regard qui est porté sur cette invention.

CATHERINE GOUZE – Le mot « personnage » est ambigu dans le documentaire. Ce qui est important dans le documentaire, à la différence de la fiction, c'est la relation entre le réalisateur et la personne qui est filmée. Même si elle n'est pas parlée, cette relation dépend du désir de filmer quelqu'un. Comme un réalisateur de fiction qui

aurait davantage envie de filmer tel acteur plutôt que telle histoire. En tant que monteuse, ce qui m'intéresse c'est de discerner le désir du réalisateur et l'échange qui s'est passé dans le plan.

GILLES NADEAU – J'ai fait beaucoup de portraits de comédiens, d'écrivains et dans les portraits, on travaille avant tout sur le langage. La mise en scène, on en a besoin pour justifier l'axe du portrait choisi et le langage, c'est la liberté de la personne qu'on interviewe. Certains veulent laisser à l'écran une trace, un témoignage de leur existence, de leur présence, de leur travail. En même temps, apparaît le besoin de ne pas tout dire, de se retrancher, de garder une partie de son mystère – ceci fait aussi partie de la liberté des personnes. Le réalisateur a un problème déontologique à trancher : ce qui n'a pas été dit, il faut quand même le faire sentir, à travers la mise en scène et l'art du montage : faire en sorte qu'un silence ait le poids d'une parole.

YANN DEDET – J'ai monté un film de fiction de quelqu'un qui avait fait deux documentaires magnifiques. Le rapport au montage s'est transformé à la fin car je soutenais, qu'un personnage de fiction n'est pas un personnage de documentaire alors que le film était traité comme un documentaire. Il y a quand même une énorme différence entre quelqu'un qui existe à quelques kilomètres d'ici et quelqu'un qui n'existe d'abord que dans de la matière grise, puis, sur l'écran, à travers la mise en scène et le jeu d'un acteur. Je ne sais pas vraiment comment développer cette problématique.

DOMINIQUE BERTOU – Nous savons que le montage d'« À nos amours » a fait disparaître un personnage. Vous gérez donc aussi la place et le poids des personnages, vous prenez des libertés vis-à-vis du scénario et des personnages...

YANN DEDET – Oui, il y a un respect à avoir pour les gens existants, il y a sûrement aussi un respect à avoir pour les gens inventés, mais il n'est pas le même. La part de jeu est beaucoup plus présente dans la fiction, qui permet de donner des coups de pied aux personnages, ce qu'on ne peut faire dans le documentaire. On ne peut s'abstraire du respect, dans un documentaire.

PATRICE CHAGNARD – Cette question de la légitimité et du respect est très intéressante. Quand on pousse le documentaire du côté de la fiction et de la mise en scène, on atteint forcément une limite dans laquelle le documentaire et la dette que nous avons vis-à-vis du réel se rappellent à nous. Le documentaire retrouve là toute sa force. Dans « Le Convoi » par exemple, j'avais trois personnages et, à partir de la matière des rushes, l'un d'eux aurait pu assez facilement devenir le « méchant », l'emmerdeur. Mes partenaires, ARTE et Thierry Garrel, me poussaient beaucoup à caractériser ce personnage ainsi, pour que cela fonctionne bien, ainsi qu'à supprimer les quelques traces de ma présence dans le film. J'ai fait l'essai : tout le film avait basculé. D'un coup, tous les personnages étaient devenus antipathiques, par le fait même d'avoir outrepassé quelque chose dans l'ordre de l'écriture cinématographique, d'avoir oublié, dans l'élan du montage, cette relation de confiance et de respect qui m'avait permis de tourner. Cela est à la fois subtil et concret quand on est sur la table de montage. Il y a là une différence très précise, très radicale entre le documentaire et la fiction, qui, à mon avis, ne nous permettra pas de définir le cinéma documentaire, mais qui, à chaque fois qu'on la touche, fait qu'on sait qu'on est dans cette problématique-là et pas dans une autre.

DOMINIQUE BERTOU – Je souhaiterais qu'on revienne à ce qu'a dit Catherine Guoze sur le fait que le personnage naissait de la relation construite avec le réalisateur. Cela nous conduit à l'instance narratrice que l'on trouve dans les films documentaires. Souvent, c'est l'auteur qui est narrateur, soit par le biais du commentaire (voir Chris Marker), soit par le biais du dialogue que le réalisateur et le personnage entretiennent tout au long du film. « Dix-Sept Ans » en est un bon exemple, la narration se faisant à travers ce dialogue.

CATHERINE ZINS – Par rapport à ce que disait Yann Dedet, j'aimerais ajouter que quand la création est libre, on peut toucher le droit de vie et de mort, et cela le documentaire ne se le propose pas. Mais parfois, l'auteur se le permet quand ce fantasme de vie et de mort est tourné vers lui-même : je pense notamment au film d'Avi Mograbi

« August » et à sa dérision sur lui-même. Quant au film « Dix-Sept Ans », qui parle d'une adolescence compliquée au cours d'un apprentissage, le tournage s'est étalé sur deux ans. La narration est multiple mais ce n'est pas la chronologie au sens strict qui nous a fait avancer mais le développement de la relation entre le réalisateur et le jeune homme, et ce qui évolue dans la vie de ce jeune homme. Cela dit, je constate que personne, ici, ne répond clairement aux questions soulevées : ceci explique peut-être pourquoi le montage dure si longtemps...

MARIELLE ISSARTEL – Pour moi, la narration relève autant du mythos que du logos. Selon Platon, il y a deux langages : le langage en prose, arithmique qui articule la pensée logique (le logos) et le langage poétique, rythmique (le mythos). On peut relier ces deux langages aux deux cerveaux, le cerveau droit et le cerveau gauche. Les neurosciences nomment cerveau « numérique » celui qui réfléchit logiquement, et cerveau « analogique » celui qui est dans la musicalité. J'ai écrit un texte là-dessus, il y a quelques années, quand je me suis interrogée sur ce que l'informatique changeait dans l'exercice même du montage par rapport aux mouvements du corps et par rapport au temps. La narration, au final, est émotionnelle, mais elle passe entre temps par la pensée logique pour aboutir finalement à quelque chose qui est de l'ordre du poétique, en tout cas dans les films qui sont des œuvres d'art, qui donnent une forme au monde. Cette idée concerne une partie des documentaires et exclut les documentaires qui s'organisent à partir d'un commentaire de type journalistique. Cette narration poétique risque à tout moment d'être cassée par un formatage, qu'il soit journalistique ou qu'il vienne d'une espèce d'idée « idéale » du documentaire qui nous menace beaucoup.

YANN DEDET – Cela m'évoque un autre danger : en tant que monteur de fiction, j'ai souvent eu envie, en touchant à des documentaires, de les faire « fictionner ». Une autre épée de Damoclès qui menace le documentaire, c'est le fait de monter avec le « sens » plutôt qu'avec la « vie » – ce qui est tentant quand on a une thèse à défendre, ce qui est souvent le cas quand on fait des documentaires. Les gens filmés, on les connaît autant et sûrement mieux en les laissant moins parler et en les regardant quand ils ne disent rien. Je me méfie de toutes les phrases trop signifiantes des gens qui se définissent ou qui définissent leurs idées. La vie me semble plus riche de sens et plus complexe que ces déclarations.

Dominique Bertou – On peut revenir sur la question du formatage car le documentaire souhaite montrer la complexité du monde et des choses, et il est, du moins dans sa forme télévisuelle, de plus en plus menacé par la demande de formatage des diffuseurs. Y a-t-il une parade possible ?

GILLES NADEAU – Question cruciale. On est prisonnier d'un système : les documentaires passent essentiellement à la télévision. On est donc derrière les barreaux, prisonniers d'une grille de programmes. De temps en temps, on a des petites niches dans lesquelles on peut faire des choses qui échappent à la loi du programmeur. Comme dans le patinage artistique, il y a les figures imposées et les figures libres. Dans les figures imposées, on essaie quand même de faire quelques variantes et on est satisfait quand on fait le dixième de ce qu'on a envie de faire. Quand on propose des figures libres, on se heurte toujours au diffuseur qui dit : « Je n'ai pas le public pour ça ». C'est une question difficile : la société du spectacle est là, il faut de l'audience, il faut amuser les foules. Je suis d'accord sur le fait qu'il faille retenir l'attention mais cela ne peut être fait au détriment d'un discours, d'une déontologie : on ne peut pas truquer, manipuler. C'est là où la relation entre le réalisateur et le monteur est essentielle : dans le fait de pouvoir discuter, minute après minute, des pertinences du choix, en ayant à l'esprit, d'une part, qu'il ne faut pas que les gens s'ennuient et, d'autre part, qu'il ne faut pas trahir les gens qui vous ont fait confiance. Monter tout seul dans une logique d'économie (et il y a aujourd'hui les outils pour cela), c'est le gros danger, c'est là où l'on risque vraiment de perdre son âme.

DOMINIQUE BERTOU – Concernant le formatage, il y a la question du fond, bien sûr, et celle de la forme. Le documentaire propose des formes peut-être plus métissées que les films de fiction : le formatage s'abat-il aussi sur la liberté créatrice des réalisateurs et des monteurs ? Sur ce point, vous sentez-vous en danger ?

GILLES NADEAU – Quand le film réussit à transgresser la règle et à s'imposer, il change de circuit : il passe de la télévision au cinéma et l'on considère alors le film comme une fiction, bien qu'il reste un documentaire. Le réalisateur a eu la chance de faire ce qu'il voulait, de se démarquer de la production « formatée ». Je fais pour ma part beaucoup de films de commande, je suis astreint à mon contrat et je m'y tiens : astreint à faire des portraits dans un certain cadre, dans une certaine durée. Le montage est réduit à une durée. La liberté consiste donc à faire au mieux dans un cadre imposé.

CATHERINE GOUZE – Pour moi, le formatage n'est pas forcément idéologique. Quand je monte des films produits par la télévision, le problème, c'est le temps qu'ils doivent durer car ce sont des formats très précis : 1 heure 30 pour un format long, ce qui est rare, mais plutôt 52 minutes, même sur la 5 qui est une chaîne éducative. La télé, c'est un robinet avec un discours industriel précis et le temps du film en fait partie. Quand le film a trouvé son temps à une heure par exemple, il faut pourtant le réduire à 52 ou 53 minutes. Je suis partagée entre le fait de trouver ce diktat très agaçant et le fait de le considérer comme intéressant, dans le sens où il peut permettre de resserrer le récit, le rythme. Mais, je ne pense pas que ce soit un formatage idéologique quand on a la chance d'avoir trouvé de l'argent. Le formatage idéologique se situe avant, pendant la production, mais pas pendant le montage.

CATHERINE ZINS – Et si on renversait la problématique ? Je me pose la question un peu provocante, provocante pour moi en tout cas, de savoir si les films seraient différents si les programmeurs étaient absolument formidables. À quoi me sert la diabolisation du diffuseur, même si je n'en dis pas forcément toujours du bien ? Tout mettre sur le dos des chaînes de télévisions ne m'aide pas, moi, à avancer dans la mesure où je perds ma responsabilité dans la chaîne de création. Le format 52 minutes peut aussi être trop long pour certains films. Il y a donc autre chose...

GILLES NADEAU – Je parlais de prison tout à l'heure mais c'est une prison dorée. Le formatage vient de la commande et non de la réalisation ou du montage. Il y a 200 ou 300 personnes dont on peut faire des portraits à la télévision alors qu'il y a une liste incalculable de gens bien plus intéressants qui n'y passeront jamais. Le vrai problème est là. Dans la société du spectacle, tout se fait sur la notoriété et c'est là que se situe le diktat.

PATRICE CHAGNARD – On ne dira jamais assez de mal des diffuseurs : un colloque n'y suffirait pas... Mais quoi qu'il en soit, ils existent. Tout est lié, me semble-t-il, à cette problématique de la contrainte positive qu'a évoquée Catherine. Les diffuseurs ne pourront jamais réussir à enfermer le documentaire dans des cases. Ce que je leur reproche le plus, c'est de prétendre représenter le public alors qu'ils ne le représentent absolument pas ! Les contraintes qu'ils nous imposent ne sont pas forcément les bonnes. Mais, c'est naturel que le monde soit ainsi : en effet, que seraient nos films si le monde était parfait et si les diffuseurs étaient des gens formidables ? Il n'y aurait peut-être plus de film du tout, car le moteur qui nous fait agir et filmer, bien souvent, c'est la révolte, la colère. Derrière le désir de films, il y a plein de sentiments mélangés, complexes. Cette tension entre les diffuseurs, les contraintes industrielles ou commerciales, et les exigences de liberté, les désirs réels que nous portons en nous fait partie du cinéma. C'est cela le cinéma, cette bagarre-là existera toujours. Il ne faut en effet pas accuser les diffuseurs si le cinéma est mauvais : il ne faut accuser que les cinéastes. Inversement, quand les films sont bons, c'est grâce aux cinéastes et pas grâce aux diffuseurs. Je constate qu'il y a une tentative de plus en plus forte pour formater, maîtriser les programmes, mais qu'il y a aussi un cinéma documentaire de plus en plus fort, libre et audacieux (celui qui nous intéresse ici), qui sort de la masse des produits industriels, de l'environnement économique et idéologique, contre lequel justement il se positionne. La durée n'est pas le pire formatage. Après tout, avant de travailler, le peintre aussi se donne un espace, un format. Le pire formatage, c'est le formatage idéologique, le fait qu'on ne puisse pas employer certains mots dans certaines cases. Un exemple précis : j'ai travaillé pour « Voyages, voyages », case dans laquelle j'ai essayé de faire des films absolument personnels. On m'a dit que le mot « guerre » ou « conflit » n'avait pas le droit d'être prononcé dans cette case : j'ai parlé de la violence autrement. Si on se contente de s'aligner sur les contraintes, on ne crée pas, mais ces contraintes existeront toujours. Elles sont excitantes, en réalité.

DOMINIQUE BERTOU – En ce qui concerne le formatage et la tendance à enfermer les films dans des « cases », je voudrais passer la parole à Jean-Claude Mocik qui a réalisé un documentaire qu'il revendique lui-même comme un documentaire, alors qu'ARTE avait voulu passer le film dans la case fiction.

JEAN-CLAUDE MOCIK – J'aimerais m'opposer un peu à ce que je viens d'entendre car je ne suis pas sûr qu'on ait encore besoin de créer dans la douleur, qu'on ait besoin d'une prison pour créer. Il me semble que c'est une vision assez romantique des choses. Je pense qu'on a plutôt tendance à viser la jouissance que la douleur. Aujourd'hui, on cherche à déposséder les professionnels de leurs activités : le numérique devrait permettre d'élargir nos visions et chacun cherche à juste titre à s'appropriier son travail et à échapper au formatage. Que le formatage soit moteur en terme de création, encore une fois, je n'en suis pas du tout sûr. Je crois au contraire qu'il faut s'offrir le plus de libertés possible, travailler comme Didier Nion le fait avec sa petite caméra, dans sa bulle. Pour moi, le cinéma, c'est un dispositif et dès qu'on parle de documentaire, on aborde systématiquement la question du rapport au réel. Effectivement, le documentaire induit un partis-pris, une vision du monde, une façon de travailler, de réagir. Je crois qu'il faut avoir beaucoup de respect pour le réel et, entre autres, pour les personnes qu'on peut filmer mais je crois surtout que le cinéma, c'est une machine fabuleuse, extraordinaire dont on n'a pas fait le tour. L'appropriation des moyens de production devrait nous permettre de dépasser nos visions étriquées des choses et de nos professions. Quand on parle du rapport entre le réalisateur et le monteur, qu'en est-il au fond ? C'est un rapport personnel mais c'est aussi un rapport lié à l'industrie, à la taylorisation de ce métier industriel qu'est le cinéma. Cette relation permet de nous rendre un peu plus efficaces en termes de production. Pourquoi les réalisateurs aujourd'hui montent de plus en plus leurs films ? Pour des raisons économiques, on l'a déjà dit, certes. Mais aussi parce qu'on se retrouve face à ce moyen fabuleux et qu'on a envie de s'autoriser tout cela. Le petit carton me définit comme réalisateur et comme ancien monteur. Si je suis réalisateur aujourd'hui, je suis encore monteur, non que je monte mes films moi-même, mais parce que la réalisation, c'est du montage et inversement. Quant au film que vous allez voir, j'ai du mal à en définir le genre car ARTE le diffuse dans sa case fiction alors que pour moi, c'était plutôt un documentaire. On m'a proposé de faire gagner à Raymond Poulidor le tour de France de 1964 ! À partir d'images d'archives réelles et de témoignages authentiques sur cette période, j'ai mis au point une pure fiction dont la narration a été confiée à Claude Piéplu. Quand le film a été fait il y a plusieurs années, la forme était relativement neuve et innovante. Aujourd'hui, c'est un peu surfait : les formes ont évolué depuis, ce dont je suis ravi.

DOMINIQUE BERTOU – Une petite remarque à propos de ce film qui utilise beaucoup d'archives. On a là un bon exemple d'archives qui ne vont pas dans le sens de l'évidence illustrative...

PROJECTION D'UN EXTRAIT DE *POULIDOR EN JAUNE* DE JEAN-CLAUDE MOCIK

DOMINIQUE BERTOU – Je passe la parole à Marielle Issartel qui a des choses à nous dire sur le formatage et qui nous a apporté un extrait illustrant très bien le problème des décisions en ce qui concerne la durée.

MARIELLE ISSARTEL – Je ne suis pas persuadée que, quand on a un film qui est juste et qui dure 1 heure 10, ce soit bien de le resserrer à 52 minutes. Cette contrainte très castratrice n'a rien à voir avec la contrainte du sonnet qui, elle, peut susciter l'imaginaire. Mais, il y a un autre formatage très ennuyeux : le fait de ne pouvoir se passer de paroles dans les documentaires. Pas forcément des commentaires mais des interviews, des archives parlantes, etc. Il est très difficilement accepté par les décideurs d'exprimer des choses autrement que par la parole, quel que soit le locuteur. L'extrait qu'on va voir vient d'un film, « Océanie », financé par la télévision, et prévu pour durer 1 heure 30 : il fait 85 minutes et Charles Belmont le réalisateur a donc tenu son cahier des charges. Mais le film ne passera pas car les diffuseurs ont décidé ensuite qu'il devait passer dans une case 52 minutes, alors que le sujet et l'objet même du film imposent du temps, puisqu'il s'agit d'un film sur les arts du Pacifique en train de se représenter. La notion de temps est donc ici essentielle puisque le temps des rituels n'est déjà pas le temps des représentations théâtrales, et le temps du cinéma n'est encore pas le temps des représentations théâtrales. Il ne s'agissait pas de

montrer des « clips », des petits bouts des interviews d'officiels, comme cela avait été fait jusqu'à présent, mais des choses rares.

J'ai choisi un extrait où le montage est très important, même si les plans sont parfois très longs, l'opérateur ayant su, sans jamais avoir vu deux fois le ballet, s'y glisser. Il y a donc eu une vraie difficulté à montrer des choses que le réalisateur n'avait jamais vues – il connaissait son sujet, son projet, mais pas l'objet même de son travail : les danses. Ce fut un défi de rendre sensibles et cohérentes des spectacles qui sont qui doivent se passer de paroles, qui sont en musique ou en langue ancienne. Je pense qu'avec Ariane Mnouchkine qui intervient comme passeur, on a su être intéressant et juste par rapport à l'objet qui était montré.

PROJECTION D'UN EXTRAIT D' *Océanie* DE CHARLES BELMONT.

PATRICE CHAGNARD – Je ne suis pas sûr d'avoir été bien compris sur l'histoire de la contrainte. Dans le cadre de l'année de l'Algérie en France, le Louvre est venu me chercher pour faire un film sur l'histoire du musée d'Alger. J'y suis allé, j'ai dit oui. On est parti avec France 5, avec qui cela s'est très mal passé. En revanche, cela s'est très bien passé avec le Louvre parce que le contrat était clair pour lui et qu'il voulait un film personnel : il m'avait donné carte blanche. Mais pour France 5, le film devait entrer dans une « case ». Je vais vous montrer le début du film parce que, bien souvent, les conflits avec les diffuseurs portent sur le début des films : comme chacun le sait, la manière d'entrer dans un film est assez déterminante de la démarche et du pacte narratif qu'on passe avec le spectateur. C'est souvent là-dessus que ça achoppe. Après avoir essayé de proposer à France 5 plusieurs débuts et vu qu'on ne progressait pas du tout dans le dialogue, j'ai fait le mien et je l'ai imposé. France 5 a accepté de le diffuser parce qu'il y avait le poids du Louvre, mais il est clair que je ne retravaillerai ni pour cette case, ni pour France 5.

PROJECTION D'UN EXTRAIT DE *Impressions du musée d'Alger* DE PATRICE CHAGNARD

PATRICE CHAGNARD – La question que je voulais d'emblée mettre en scène, c'est « qui regarde qui ? ». Cette question, je me la suis posée au tournage, mais en même temps, c'est une question de montage, d'échanges de regards. France 5 voulait une voix-off qui raconte l'histoire de ce musée. Je leur ai dit non, tout en leur disant que je voulais bien travailler sur une meilleure accessibilité à la narration que je souhaitais, mais en refusant la voix-off : ce qui a été insupportable pour eux. Je n'ai pas cédé là-dessus, mais j'ai cédé sur les 52 minutes. Le réalisateur a le final-cut mais la durée est contractuelle. Vous venez de voir la version du Louvre mais la version France 5 est voice-overisée. Toute la part qui est « non-dite » est très importante : tout ce qui n'est pas raconté, dit, montré, nourrit chaque raccord. Le hors-champ devient la vraie nourriture du film et le lieu du pacte avec le spectateur qui sent cette richesse qui ne lui est pas assénée au niveau du discours mais qui fonctionne bien. Au montage, on parle d'ailleurs ainsi : est-ce que ça marche ou est-ce que ça ne marche pas ? Ça le fait ou ça le fait pas ?

DOMINIQUE BERTOU – Je vais vous proposer un autre extrait : un court exercice de montage qui a été fait dans le cadre d'une formation. Il s'agissait de traiter un sujet très abstrait : montrer la douleur en quelques minutes seulement, à partir d'images qui, au départ, ne disaient pas forcément la douleur. Vous allez voir les rushes dont disposaient les stagiaires et, dans la foulée, vous verrez le montage qui en a résulté.

PROJECTION

DOMINIQUE BERTOU – On va enchaîner avec un extrait de « Cité-ciné », « Cité-ciné » qui a été réalisé par Gilles Nadeau et monté par Catherine Guoze.

GILLES NADEAU – C'était une carte blanche. « Cité-ciné », dont le thème était la ville au cinéma, et qui a eu lieu il y a quinze ans. Il y avait 4 heures 30 de programmes associant des extraits de films, projetés dans des décors diffé-

rents, en 35 mm ou en vidéo. J'avais participé à la conception du dispositif et au choix des séquences. Ensuite, est venue la phase finale du montage : techniquement, il suffisait de mettre les séquences l'une derrière l'autre, mais du point de vue de la réalisation, cela a été très difficile car on travaillait sur des associations de sens et les univers associés étaient très différents. L'extrait que vous allez voir, « Villes imaginaires », se situait en fin de parcours.

CATHERINE GOUZE – Pour ma part, ça a été un vrai plaisir de cinéophile de pouvoir voir tant de films, de choisir des scènes et de les monter ensemble.

PROJECTION DE *CITÉS-CINÉ*

DOMINIQUE BERTOU – Gilles Nadeau m'a fait une confidence, sur le film « Cités-ciné », il lui a semblé légitime de partager ses droits d'auteur avec sa monteuse...

Julie Rodrigue, avocate spécialiste des questions de propriété intellectuelle, va maintenant nous parler des modalités d'un éventuel partage des droits d'auteur. Comment les choses se présentent-elles du côté de la loi ?

JULIE RODRIGUE – Je suis souvent sollicitée par les techniciens du cinéma qui cherchent à savoir dans quelle mesure leur contribution pourrait être couverte par un droit d'auteur, sachant que dans le droit d'auteur, il y a quelque chose de très important qu'on ne trouve nulle part ailleurs : cette prérogative, à savoir le droit moral, qui permet à quiconque en est titulaire, de pouvoir s'opposer à l'exploitation totale de l'œuvre. Dans certains extraits qu'on a visionnés, on a vu qu'il y avait une reproduction d'œuvres d'artistes, dans le musée notamment. Je me suis demandée si vous aviez pris la peine de requérir l'autorisation de tous les ayant-droits. Certaines œuvres, en effet, ont été coupées. Le droit moral étant inaliénable, et perpétuel, vous auriez pu ne pas pouvoir exploiter ce film. En France, on a une protection des auteurs qui est très forte : le droit moral est un véritable couperet mais une fois qu'on l'a, on doit pouvoir le faire appliquer. Dans l'industrie du cinéma, l'œuvre audiovisuelle est considérée comme une industrie à part. La première décision date de 1904 : la Cour d'appel de Pau étend les droits d'auteur au cinéma, à une séquence animée. Mais l'auteur du film, c'était alors le producteur. En 1935, une autre décision, rendue par le Tribunal de la Seine, dit de nouveau que l'auteur, c'est le producteur, parce que c'est lui qui prend l'initiative de la création du film. Il réunit ses collaborateurs, coordonne leurs efforts, exerce son contrôle sur le dialogue, le découpage, la mise en scène et les prises de vue : c'est lui qui, d'une manière générale, surveille et dirige. L'auteur du film ne peut donc être que le producteur. En 1936, un arrêt de la Cour d'appel de Paris, intéressant au plan historique, dit que si la qualité d'auteur ne peut être contestée au producteur d'un film cinématographique, on ne saurait reconnaître les mêmes droits au metteur en scène qui, bien que qualifié de réalisateur par la Société des auteurs, n'en demeure pas moins remplaçable sans que l'essence de l'œuvre en soit modifiée... C'est vous dire l'état d'esprit juridique dans lequel on aborde alors le film. Ce qui est sûr, c'est que le film est vu dans son ensemble : on considère donc que, s'il est l'œuvre de plusieurs personnes, c'est le film qui est couvert par le droit d'auteur. À partir de là, il faut choisir à qui l'on va donner les droits. On décide dans la loi que le producteur est investi d'une présomption de cession des droits patrimoniaux car c'est lui qui porte le risque financier du film. Il est donc normal que l'exploitation du film ne soit pas, dans le cadre des droits patrimoniaux, mise en doute par un contrat qui serait mal rédigé ou par une cession pas très claire. Le producteur est donc présumé cessionnaire des droits pour faire son film. C'est la première chose. Ensuite, et là on s'éloigne du droit anglo-saxon, le producteur, personne morale, n'est pas auteur parce que dans la loi, pour qu'une personne morale puisse être auteur, il faut qu'on soit dans le cadre d'une œuvre collective, or il a été décidé que l'œuvre cinématographique était une œuvre de collaboration, c'est-à-dire dans laquelle il y a la contribution de plusieurs personnes : par conséquent, elle est l'œuvre de plusieurs auteurs et pas seulement du producteur.

J'en viens maintenant à l'aspect « co-auteurs ». Dans l'œuvre audiovisuelle, tout le monde peut être co-auteur : la loi ne fait pas de liste limitative ou exhaustive. Au contraire : chaque personne qui apporte une contribution intellectuelle, marquée par son empreinte personnelle, peut revendiquer un droit d'auteur. Dans le code de la propriété, l'article L 113-7 donne une présomption simple à certains co-auteurs. Sont présumés auteurs d'une œuvre audiovisuelle : l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales et

le réalisateur. Il n'y a pas de présomption attachée pour le directeur de la photographie, le photographe de plateau, le monteur, qui ont la qualité de techniciens du film, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'ont pas une contribution d'ordre intellectuelle, ni qu'ils ne font pas œuvre artistique, mais il faut qu'ils le prouvent, soit devant la justice, soit en négociant avant le tournage du film quel sera le rôle effectif. Pourquoi ? Parce que le réalisateur en définitive dans les contrats est à la fois un technicien et un auteur – il est le seul à avoir cette double casquette. On lui demande en effet de régler les questions suivantes : collaborer à la préparation de la production, assurer la direction artistique, établir le découpage technique, effectuer la mise en scène, diriger les prises de vue et les enregistrements, diriger le montage et tous les travaux de finition du film. C'est donc quelqu'un qui doit être présent au début du film, dès les premiers repérages, jusqu'à la fin de la postproduction. C'est lui qui choisit l'équipe avec le producteur, ça n'empêche pas qu'à l'intérieur de l'équipe, il y ait des forces de proposition mais le réalisateur dirige artistiquement et techniquement. C'est lui qui a le final-cut avec le producteur, c'est-à-dire que c'est lui qui porte la responsabilité du droit moral sur l'œuvre et qui va pouvoir éventuellement empêcher l'exploitation du film, s'il considère que son droit moral a été violé.

J'ai demandé à Dominique Bertou de me donner des exemples de contrats car on m'a indiqué qu'il y avait des contrats d'auteur pour des monteurs, dont un que j'ai reçu qui indiquait que la personne était engagée en tant que co-réalisateur. Sur ce sujet, je crois que dire que les monteurs ont un droit d'auteur, c'est se poser une mauvaise question qui va engendrer des réponses négatives. Il faut, en sachant quelle est la force de sa contribution à l'œuvre cinématographique, prévoir qu'on peut avoir sur un film plusieurs casquettes. On voit souvent des auteurs de scénario dire qu'ils veulent participer à la réalisation du film. On peut ainsi avoir plusieurs réalisateurs sur le même film. Porter deux casquettes permettrait à un monteur de bénéficier de son contrat de travail et également d'avoir une casquette d'auteur à travers un contrat qui lui donnerait une partie de la réalisation. Si le combat est peut-être légitime, partir en guerre pour dire que les monteurs sont des auteurs sera un combat de très longue haleine : il va falloir convaincre les tribunaux à travers des cas d'espèce, aller jusqu'à la Cour de cassation (on en a donc déjà pour quelques années), aller voir ensuite les sociétés d'auteur, qui répartissent 100 % donc enlever une part des 100 % pour pouvoir la donner aux monteurs. Dans le cas des marionnettistes par exemple qui ne se voyaient pas accorder de droits d'auteur, la discussion s'est faite de 1980 à 1988. Les monteurs qui ont une force de proposition qui va au-delà de la tâche de montage qui leur est confiée sont donc tout à fait fondés à négocier, avant le début du film, un contrat de co-réalisation.

DOMINIQUE BERTOU – Merci, maître Rodrigue, pour ces informations très précises. Malheureusement, il est temps de conclure et nous n'avons que partiellement évoqué l'apport créatif des monteurs aux films documentaires. C'est donc un débat à suivre. Une petite précision : Yann Dedet est le seul à n'avoir pas présenté d'extrait au cours de cette séance car son film « Le pays du chien qui chante » sera bientôt projeté dans le cadre du festival. Et des extraits de films qu'il a montés notamment avec Pialat et Truffaut seront présentés tout à l'heure.

L'ART DU MONTAGE

STÉPHANE GOUDET – Cet après-midi, nous allons poser des questions autour de l'art du montage. Pour identifier ces questions, nous écouterons Dominique Villain, maître de conférences à l'université de Paris VIII et monteuse, David Faroult ancien élève de la Fémis, réalisateur et enseignant de cinéma, Sonia Mariaulle, qui fait du montage et qui va nous parler des bandes-annonces, sorte de montage au carré, de montage dans le montage

I. « UN ÉLÉPHANT STIMULANT » PAR DOMINIQUE VILLAIN

Pour parler du montage, j'ai choisi un film récent, « Elephant », de Gus Van Sant, exceptionnel à plus d'un titre. Par sa démarche et par son résultat. Par l'adéquation de sa forme et de son sujet. Par sa liberté vis-à-vis des conventions du cinéma et particulièrement du montage. Il renouvelle ainsi radicalement le montage alterné, remet en cause les deux piliers du travail de montage, l'ellipse et la coupe, et use de façon inédite et non gratuite de la répétition. Il invente un système formel aussi libre qu'a pu l'être en son temps celui d'« A bout de souffle ».

Ce film n'arrive pas de rien, il est la synthèse personnelle d'une pratique et d'une connaissance du cinéma – de Lumière à Bresson (« Le Diable », probablement) en passant par Kubrick (« Shining »), entre autres. Sans oublier Hitchcock ni Wiseman ni le premier « Elephant », moyen-métrage sur la violence de l'IRA réalisé en 1989 pour la BBC par Alan Clarke, cinéaste anglais mort en 1990.

Issu de l'underground des années soixante, Gus Van Sant a appris à faire du cinéma narratif et a réalisé une dizaine de long-métrages sur lesquels il n'a pas toujours eu le contrôle artistique. Depuis « Gerry », réalisé en 2002 loin des studios, il a choisi de retourner à l'expérimentation et de « déconstruire » le cinéma « traditionnel ». Dans ses deux derniers films, il a fait tout son possible pour s'éloigner « des conventions qui n'ont plus aucun sens pour moi aujourd'hui, des règles qui ne vous plaisent pas mais que vous continuez à appliquer sans savoir pourquoi. J'ai tenté de remettre en question tous mes réflexes de mise en scène. » (Libération, 22/10/2003).

Les intentions du cinéaste ne sont pas restées lettre morte, et, au contraire, se sont incarnées, tout au long du processus de fabrication de son film.

Il est parti des faits réels de la tuerie du lycée Columbine en 1999. Ce jour-là, le cours de la vie de treize personnes a été stoppé sans raison apparente, et cela nous touche dans notre existence même, aujourd'hui. Si Gus Van Sant a eu tout de suite l'idée de faire un film sur ces événements dont les médias ont beaucoup parlé, pour en parler autrement, il a dû attendre plusieurs années avant de trouver une production.

Le film qu'il a pu réaliser finalement en toute liberté ne correspond à aucun formatage. Ni documentaire ni fiction,

il va au bout de l'idée que tout film de fiction est la reconstitution d'éléments réels. Faits réels de Columbine, adolescents réels choisis par Gus Van Sant, pas de scénario, pas d'acteurs. Cinéma-vérité qui demande de beaucoup tourner et travailler à la table de montage. Gus Van Sant est d'ailleurs crédité au générique de son film pour le montage – avec une équipe d'assistants et de stagiaires, et une « sound-designer ».

Il revient sur le moment du drame, dans un lieu similaire, avec des adolescents similaires, qui apportent au film leurs propres vies – les autres sont morts. Il filme une école, des élèves, un proviseur, quelques professeurs brièvement. Des trajets surtout, la marche plus que la parole, souvent de dos. Bribes de conversations tournées vers un avenir plus ou moins proche, le concert du soir, la virée en 4x4 du week-end, le compte à rebours avant l'Université, etc. Mini-événements de la vie de tous les jours, pas forcément chargés de sens, mais il se trouve que la mort est survenue ce jour-là, à ce moment-là. Une mort particulièrement absurde.

Gus Van Sant met en scène l'heure qui a précédé les minutes de la tuerie, qu'il montre à la fin. Il choisit de remonter d'abord le cours du temps, ce matin-là, dans ce collège où les élèves vont et viennent très librement, et de les suivre chacun leur tour.

Nous connaissons les faits. Pas d'explication à ces faits. La banalité comme seule énigme. Comment se peut-il alors que le film soit passionnant ?

La structure du film de Van Sant, à la fois complexe et simple, reflète sa conception du réel. Sa force consiste à combiner l'objectivité des parcours dans leur ensemble et la subjectivité de chaque individu pris tour à tour sur le vif. Un croquis dessiné par le cinéaste pour Libération explicite le dispositif choisi en une seule image : celle d'un labyrinthe. Contrairement à d'autres, il ne fait pas voir dans son dessin la succession des plans ou des séquences, mais la simultanéité des « actions ». Il a figuré par des lignes de couleurs différentes les trajets des différents personnages – victimes et assassins – à l'intérieur de l'école, le matin de la tuerie.

Le labyrinthe spatial est aussi mental : celui par lequel passe la pensée du film, à travers les longues déambulations à l'intérieur d'un lieu qui n'est pas n'importe quel lieu, puisque c'est une école (et dont les méandres ressemblent à ceux du cerveau). Stade, gymnase et vestiaires, couloirs, secrétariat, salles de classe, laboratoire photo, bibliothèque, cafétéria, cuisines, chambre froide, toilettes.

Dans l'enceinte immense d'un lycée américain, ce jour-là, à ce moment-là, la trajectoire de certains croisera celle des tueurs, d'autres pas.

Voici les personnages principaux, dans l'ordre de leur apparition, marquée par le carton de leur vrai prénom. D'abord John, le blond de l'affiche, qui nous emmène sur les lieux et nous en fait sortir – un peu comme le narrateur d'un film classique, mais sans voix off. Il est celui qu'on perd le moins de vue. Il est dehors lorsque les tueurs arrivent, ils le connaissent, ils lui conseillent de s'éloigner. Il ne fait pas partie de leur programme, il s'en sort. Il est sympathique, on s'identifie à lui.

Le parcours d'Elias est lié à son activité de photographe. Il prend des photos dans le parc, va au laboratoire les développer ; en y allant il croise John dans un couloir, et le prend en photo. Plus loin, il a le réflexe de prendre les tueurs quand ils font irruption dans la bibliothèque où il vient lui-même d'arriver.

Michelle est une fille mal dans sa peau, qui pour le cours de gymnastique ne veut pas se mettre en short, et aux vestiaires est la cible des moqueries. Elle se trouve dans le couloir au moment où John et Elias se croisent.

Un couple d'amoureux, malchanceux, devait sortir du lycée précisément à l'heure où se déroule le drame. Ils se réfugient dans la chambre froide, et ils sont victimes du sadisme final d'Alex. Le garçon, prénommé Nathan, a la cote auprès de trois filles qu'il croise avant de rejoindre sa copine.

Ces trois-là, toujours ensemble, vont déjeuner à la cafétéria, puis vomir aux toilettes. Elles y sont abattues.

Par un des deux tueurs, Alex et Eric.

Dans ce labyrinthe, également temporel – comment filmer la simultanéité ? – Gus Van Sant donne un repère. Il choisit un moment tout à fait banal, le croisement dans le couloir de trois personnages – John, Elias et Michelle – à J moins quelques minutes, et il le montre trois fois (espacées dans le montage), de chacun de leurs trois points de vue. Moment identique – mêmes gestes, mêmes dialogues, répétés mais filmés différemment. Elias prend une

photo de John. John lui demande s'il vient au concert, Elias répond que non, ses « vieux font chier ». Michelle commence à courir (vers la mort) lorsqu'une sonnerie retentit, alors qu'elle se rend à la bibliothèque.

À l'intérieur de cette matinée du drame – des horloges signalent le passage d'une vingtaine de minutes avant et après 11 heures –, Gus Van Sant choisit, d'autre part, une durée plus longue, pendant laquelle nous suivons un premier personnage d'un point A à un point B, puis un deuxième personnage de ce point B à un point C, et du point C nous revenons à B retrouver le premier personnage exactement à l'endroit où nous l'avions laissé. Et ainsi de suite, en une figure tout à fait renouvelée du montage « alterné », qui nous montre en effet alternativement les personnages principaux, seuls, en couple ou par trois, mais avec un « pendant ce temps » différent de celui auquel la convention nous a habitués depuis Griffith. L'alternance ici ne supprime pas le retour en arrière. Alternar, tout en laissant vivre dans son ensemble la simultanéité des trajets, pensée dès le départ (leur montage).

La précision extrême de ce dispositif spatio-temporel correspond à la volonté de Van Sant de montrer, en évitant le plus possible à la fois les ellipses et les coupes.

D'où les longs plan-séquences. Admirateur d'Angelopoulos et de Jancso entre autres, affranchi de la peur d'ennuyer, il montre les « actions » de ses personnages dans leur longueur, et en plus il les remontre lorsqu'il y a croisement de deux trajectoires ou de trois, rencontre de deux ou de trois points de vue.

Aucun désir de brouiller les pistes, de perdre le spectateur, au contraire : s'il casse la narration classique, c'est pour multiplier l'objectivité de l'événement. De même, les choix non conventionnels de la prise de vues, de ce qui est flou et de ce qui est net dans les couloirs, ou de qui est in ou off dans le mouvement circulaire lors de la discussion collective sur l'homosexualité, le choix de cadrages qui évitent de personnaliser les parents d'Alex, le choix aussi d'une certaine distance de la caméra viennent renforcer ce parti pris d'hyperréalisme.

« On a pris l'habitude de tout savoir, de tout se faire expliquer, alors que dans la vie même des choses restent obscures. Le désir de tout voir et de tout comprendre est indissociable du cinéma et ça m'intéresse de jouer avec ça. »

« C'est le manque d'explications qui donne son énergie et sa beauté au cinéma ». (Télérama, n° 2806, 22/10/2003).

Van Sant n'explique pas. Ses moyens ne passent pas par les dialogues, mais par le travail sur le temps, sur les mécanismes élémentaires du cinéma. Il accélère pour rendre visibles les transformations des nuages. Il dilate pour donner à voir l'opacité de l'humain.

La prise de vues au steadicam dont la fluidité (conjuguée à celle de la musique) hypnotise, crée aussi une impression de ralentissement qui attise notre attention.

De façon plus marquée, trois fois, il suspend des instants. Trois ralentis scandent cette matinée funeste. Trois moments de grâce et de banalité. Trois rares moments d'extériorisation de la subjectivité.

Michelle, en jogging, sur le stade, par cette matinée lumineuse d'automne, s'arrête, lève les yeux au ciel et sourit fugitivement.

Nathan croise dans un couloir trois filles, dont une au moins est tout excitée par cette rencontre.

John retrouve son chien à proximité du lycée.

Plus tard, ce croisement de Nathan et des trois copines est revu, filmé cette fois du point de vue des filles, que la caméra vient rechercher. Elles vont ensuite déjeuner à la cafétéria où elles s'assoient près d'une fenêtre, d'où elles voient John en train de jouer avec son chien.

À nouveau revoir, d'un autre point de vue.

L'inexplicable est aussi inéluctable, hasard ou destin.

Nous connaissons la fin. Gus Van Sant bien sûr la montre, cette tuerie. Sans toutefois s'attarder : la caméra se retire subrepticement du lycée en un travelling arrière, s'éloigne de la chambre froide où est suspendu, à côté des quartiers de viande, le sort du jeune couple. Leur sort est joué, le film ne les achève pas.

Mais il en insère d'abord des flashes, qui rompent, là aussi, avec la linéarité. Il insiste. Flashes forward des différentes phases du programme des tueurs, en montage alterné avec des plans sur eux en contre-plongée, en train de les formuler : rien à voir avec les préparatifs de casse qui se réalisent plus ou moins selon les plans prévus, et jouent

sur le suspense dans les films d'action classiques.

C'est dans leur tête, donc c'est fait. Puissance du virtuel. Quoi qu'on fasse, ça existe. Et si ce n'était pas eux, ce serait d'autres : Eric l'affirme au proviseur au moment de le tuer.

Les deux tueurs sont les seuls à échapper à l'unité de lieu et à l'unité de temps. Avec eux nous remontons un peu plus dans le temps, avec un flash-back morcelé en trois, qui nous emmène avant cette matinée, la veille probablement. Alex en cours, humilié par un camarade qui lui lance un projectile ; il va se nettoyer aux toilettes ; à la cafétéria, il dessine sur un petit carnet, à une fille qui lui demande ce qu'il est en train de faire il répond « tu verras ». Il prend sa tête entre ses mains, et, dans un effet d'avertissement, le brouhaha monte de plus en plus fort. Dans sa tête, tout est là.

Plus loin dans le montage, cinq heures sonnent lorsqu'il rentre dans la maison de ses parents, il boit du lait.

Plus loin encore, il joue du piano, et il est rejoint par Eric, qui joue à un jeu vidéo – ce jeu s'appelle « Gerry » : montage à l'intérieur de l'œuvre, circulation d'un film à l'autre. Raccord cut sur l'écran d'ordinateur plein cadre : dans un désert, des cibles à forme humaine sont tuées, nouvel avertissement, visuel cette fois. Alex commande une arme sur Internet. Ils dorment dans la chambre par une nuit d'orage. Ils prennent leur petit-déjeuner, essaient l'arme livrée, pendant qu'ils regardaient des actualités nazies sur un écran de télévision.

Plus loin (ce n'est plus un flash-back), nous retrouvons le moment que retrace le film, ce temps parallèle pendant lequel nous avons suivi John, puis Elias, puis Nathan, puis Michelle. Alex et Eric prennent une douche ensemble, s'embrassent. Ils y vont.

Ils arrivent au lycée, croisent John en train de jouer avec son chien et lui conseillent de s'éloigner.

Nous avons également déjà vu cette arrivée, sous forme de flash. C'est le début de la fin. La première fois que nous voyons les tueurs, juste avant de faire la connaissance d'Alex en cours, dans le premier flash-back.

Le programme s'accomplit, nous revoyons dans la continuité ce dont nous avons vu des fragments, nous retrouvons les personnages où nous les avons quittés. Par exemple, Michelle et Elias, les premiers tués, viennent d'arriver – chacun son tour – à la bibliothèque, on les a vus y arriver, juste après avoir croisé John. Ce fameux croisement dans le couloir, filmé et monté trois fois, notre point de repère.

Cette observation attentive du réel et de ses mouvements se retrouve dans les trois séquences de ciels réparties dans le film, au début, à la fin, et au milieu – lorsque se préparent un orage et la tuerie.

Selon Gus Van Sant, les nuages sont « des dessins qui se forment et se déforment [...] l'expression la plus pure du cinéma » (Libération, 22/10/2003).

Dans un poème en prose, Baudelaire, lui aussi amateur de nuages, évoque ces « merveilleuses constructions de l'impalpable ».

Van Sant aurait ainsi tenté de saisir l'impalpable, le virtuel, le volatil, l'insoutenable légèreté de l'être : prendre une photo, rencontrer un copain, jouer avec son chien ou au ballon, tuer...

Le montage de cet élément hétérogène m'a fait penser à un autre film que tout semble pourtant opposer, mais également très inventif : « Persona » de Bergman.

Histoire surgie non du réel mais de l'inconscient de Bergman, d'une image : deux femmes comparent leurs mains, l'une parle l'autre pas. Deux femmes, une infirmière et une actrice qui refuse de parler, ou une seule dédoublée, une troisième composée des deux. Deux images qui en produisent une troisième, soit la base même du montage.

Histoire qui se matérialise à l'intérieur du film cinématographiquement : en sortant du projecteur.

Le mécanisme de la projection encadre la fiction de Bergman, comme celui des nuages celle de Van Sant.

Au début, le projecteur s'allume, d'étranges images en sortent.

Au milieu, quelques-unes de ces étranges images réapparaissent et la pellicule brûle.

À la fin, les perforations de la pellicule quittent les dents qui l'entraînent : « les ombres », les créatures bergmaniennes continuent à vivre en dehors du film.

Même structure donc. Même liberté expérimentale d'un cinéaste qui maîtrise parfaitement le classicisme, mais ici le détruit.

Aucune scène dialoguée, des monologues, dont un que Bergman a gardé deux fois dans son montage, dédoublé.

En effet, il avait prévu pour cette scène d'alterner les plans de celle qui parle et les plans de celle qui écoute. Il les a montés successivement, en gardant donc entièrement le même texte deux fois, filmé des deux points de vue, d'abord l'un, puis l'autre.

Bergman, enfin, n'a plus peur de dérouter les spectateurs, d'envoyer au diable le « catéchisme », les préceptes qu'on lui a inculqués lorsqu'il écrivait des scénarios pour la Svensk Filmindustri avant de réaliser ses propres films.

Même improvisation, même liberté au tournage (sur l'île de Faro, pour la première fois) et au montage.

Et l'on peut noter, dans la préface au scénario de « Persona » ainsi que dans d'autres de ses textes à propos de ce film, des ressemblances avec les préoccupations de Van Sant pour « Elephant ». Bergman écrit en effet : « Je n'ai pas écrit un scénario de film au sens habituel du terme. Ce que j'ai écrit me paraît ressembler plus à une simple ligne mélodique que, je crois, j'orchestrerai pendant le tournage avec l'aide de mes collaborateurs... ».

Par exemple, à propos du déroulement cinématographique, Bergman regrette « cette marche d'une navrante exactitude de 24 images/seconde, de 27 mètres/minute. »

« Une seconde doit pouvoir s'étendre sur un temps très long et contenir une poignée de répliques dispersées sans rapports entre elles [...] Quand le besoin s'en fait sentir, le déroulement est prolongé ou raccourci. »

Ailleurs, il parle des « secrets sans mots que seul le cinéma peut découvrir ».

Des secrets, pas des explications.

Les très gros plans de visages sortis des limbes de la projection – dans les deux sens du terme – approchent l'être féminin (1966).

La marche, la distance, le lisse, l'impalpable, le virtuel – mais, Gus van Sant a inséré au cœur de son film le geste du sympathique photographe qui accroche la pellicule, la regarde et la coupe avec des ciseaux, dans lequel un monteur traditionnel ou manuel ne peut que se reconnaître... –, les jeux vidéo, un pas vers l'adolescence (2003).

II. « LE MONTAGE DOIT-IL ÊTRE INVISIBLE ? » PAR DAVID FAROULT

Dans ce dispositif qu'on appelle cinéma, le spectateur est plongé dans l'obscurité, assis, immobile, sur un fauteuil, face à un écran, lui aussi immobile. Nous dirons donc, qu'entre autres traits, dans ce dispositif, la motricité du spectateur, sa capacité à se mouvoir dans l'espace pour mieux l'appréhender, cette faculté est inhibée, suspendue pendant le temps de la projection. L'espace qui lui est figuré, représenté sur l'écran doit donc l'être selon un mode qui compense cette suspension. Cette compensation est assurée par la fragmentation de l'espace représenté en plans distincts, qui correspondent à des points d'observation et des degrés d'attention (soulignés par le choix des focales).

Dans la perception naturelle, l'attention est suspendue pendant le temps nécessaire au regard pour se poser sur sa cible. Ainsi, lorsque je suis placé entre deux personnes qui dialoguent, l'une à ma gauche et l'autre à ma droite, je ne cesse de déplacer mon regard, voire de bouger la tête, pour regarder l'une ou l'autre. Dans le montage cinéma, ce mouvement des yeux et de la tête est éludée pour donner lieu à un avatar de la fragmentation que vous connaissez bien : le champ / contre-champ.

Dès lors qu'est admise la nécessité de la fragmentation (nécessité relative puisqu'elle connaît de célèbres contre-exemples tel que « La Corde » d'Hitchcock), cette fragmentation demande, dans une certaine conception du cinéma, à être compensée par une illusion de continuité.

Avant d'interroger la conception du cinéma qui prescrit cette pratique, je voudrais m'attarder sur elle, cette pratique qui instaure une illusion de continuité à travers le découpage et la fragmentation des films, unifiés dans ce que l'usage hollywoodien dominant a nommé le « montage invisible ».

La pratique du montage invisible suit des lois empiriques (et relatives au moins historiquement, voire géographiquement). Le principe est que le moment critique où survient le raccord ne doit pas mobiliser l'attention du specta-

teur. C'est-à-dire que cette attention doit être principalement concentrée sur d'autres aspects du film que la suture des plans elle-même (la situation dramatique, la continuité du récit, les connexions logiques entre les fragments représentés, etc.). Pour être plus précis, il n'est pas gênant que la coupe, le raccord, soit visible en tant que telle : on recherche plutôt le moment où s'impose la nécessité de la coupe pour qu'elle satisfasse un besoin sans faire sortir de l'univers diégétique. On recherche le moment dans le temps du plan, où l'on a envie de voir le contre-champ ou l'action suivante, etc. En tout état de cause, le raccord doit moins se présenter comme un changement de plan, ce qu'il est matériellement, que comme une connexion logique avec la suite du récit, de l'action, de la situation, ou l'effet produit sur l'autre de ce qu'on vient de voir et/ou d'entendre. La continuité sonore, assurée par des musiques ou des ambiances raccord doit être à même de renforcer la sensation du continuum au détriment d'une conscience de la coupure et du raccord entre les plans.

Jean-Luc Godard (dans une émission Cinéma, cinémas « spéciale Godard » sur Antenne 2) rapportait l'anecdote des projections de travail de Harry Cohn, qui devaient se dérouler dans une salle équipée de vieux fauteuils usés et grinçants. À chaque fois qu'il entendait un craquement de fauteuil, il faisait un signe à sa secrétaire et le lendemain le monteur avait un mémo, une note lui stipulant de couper à cet endroit-là du film.

Cette anecdote souligne d'une part le règne d'une conception empiriste, conférant les pleins pouvoirs à l'épreuve « expérimentale » de la projection, et d'autre part la hantise de voir le spectateur s'échapper un instant de l'univers diégétique, de l'ordre de la fiction narrative dans laquelle il est supposé s'abandonner et s'évader.

Le montage invisible est donc une forme prescrite par une conception du cinéma évasion, qu'il convient peut-être d'interroger un instant dans ses fondements.

Evasion.

De quelle bague ou de quelle servitude veut-on nous évader ?

Ce cinéma qui se réclame de la détente, de la distraction et du divertissement. De quoi exactement s'agit-il de nous distraire ? De quoi faut-il faire diversion ? De quelles tensions faut-il nous détendre ?

Il est certain que la vie quotidienne n'est pas avare de tensions : dans la vie sociale, dans les rapports de travail, dans la vie privée, chaque journée nous fournit un lot de tensions dont il n'est pas inutile de pouvoir se purger. Cette purgation, au sens aristotélicien de la catharsis, la purgation des passions (mise en mots des passions et turbulences de la subjectivité : décharge adéquate d'affects pathogènes et symbolisation par des mots de ces mêmes affects), répond au double besoin social d'éviter les décompensations individuelles dans les divers avatars de la « folie » autant que les manifestations collectives d'insatisfaction qui s'expriment dans les révoltes, révolutions et insurrections. Dans le même temps, la détente est propre, par l'apaisement des tensions à rendre le lendemain supportable. Apaisement des tensions par l'activation d'émotions compensatoires absentes de la sphère du travail : comme a pu le dire Claude Bailblé, il s'agit de « faire correspondre à un travail sans émotions des émotions sans travail ». Ainsi, le cinéma contribue-t-il, sous sa forme de divertissement et de distraction, à participer (disons de façon préventive) au maintien de l'ordre social existant, de même qu'il seconde le sommeil dans le temps de loisir, afin que chacun soit en état de retourner à la vie sociale et au travail le lendemain, autant de lendemains que nécessaire...

En termes freudiens, on pourrait dire que ce cinéma, sans être réductible à cette fonction, joue un rôle de sédatif (je renvoie à « Malaise dans la civilisation » où l'on peut lire que notre existence n'est supportable qu'au prix de diversions et de sédatifs puissants). En termes marxistes, et sans réduire le cinéma de divertissement à cette fonction, encore, on peut dire que le cinéma participe à la reproduction de la force de travail et à la reproduction des rapports de classes, c'est-à-dire des rapports de domination, puisqu'il vient apaiser des tensions qui peuvent éventuellement déboucher sur un désir collectif de transformation radicale (« révolte », « révolution »).

À mes yeux, le choix d'une esthétique qui tend vers l'invisibilité du montage, s'il relève d'une habitude technique ancrée dans les pratiques de la profession, s'il n'est parfois, même pas interrogé dans la confection d'un film particulier (parce qu'il a acquis une quasi-valeur de « loi esthétique », ce qui revient à dire qu'il est une forme domi-

nante), le choix du montage invisible renvoie donc, consciemment ou pas, à une conception du cinéma et de la fonction du cinéma dans la société qui sont ses corollaires : à savoir l'ascension – narcissiquement réparatrice – au rang de narrateur omniscient en même temps que l'incarnation au héros par projection-identification, notamment dans les caméras-subjectives. (J'insiste encore : à mes yeux.)

La question peut se poser de savoir si la stratégie du « montage interdit », formulée par André Bazin présente une réelle alternative à celle du montage invisible. Rappelons que le « montage interdit » de Bazin ne se confond pas avec le plan séquence quasi total tel qu'il est proposé dans « La Corde ». Je cite André Bazin :

[...] il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant :

« Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. » (Qu'est-ce que le cinéma, t. 1, p. 127.)

On voit bien que cette loi se présente comme interne au cinéma de distraction-divertissement-détente-évasion, qu'elle ne remet nullement en cause. Le contexte de Bazin est encore marqué par l'après-guerre, où l'urgence largement ressentie est de fixer les bases d'une morale voire d'une censure des représentations cinématographiques. La propagande cinématographique dont ont usé et abusé tous les régimes : nazi, stalinien ou américain (« Pourquoi nous combattons » de Capra n'en est pas le moindre exemple) incite les nouveaux penseurs du cinéma à chercher comment fixer des règles. Ces règles ont un versant qui se veut scientifique pour orienter une censure rationnelle dans les travaux de l'Institut de Filmologie de la Sorbonne, par exemple, et un versant moral d'inspiration plus phénoménologique chez Bazin qui incarne disons un point de vue chrétien de gauche.

Néanmoins, ce détour par Bazin n'est sans doute pas inutile, car c'est en radicalisant la proposition de Bazin que certains cinéastes proposeront des orientations esthétiques rétives à l'invisibilité du montage et au cinéma de détente et distraction.

Je pense ici aux cinémas de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ou de Jacques Rivette. Je prendrais un exemple qui leur est commun : le refus des ambiances raccord, son additionnel chargé de lier la fragmentation des plans dans un continuum sonore. On trouve par exemple dans « Sicilia ! » une séquence de dialogue en champ-contre-champ dans un compartiment de train, où le montage souligne la discontinuité chronologique du tournage : dans le champ, le train roule à bonne vitesse, tandis que le contre-champ nous montre un arrière plan d'un paysage qui défile à faible vitesse, le train semble être à l'approche d'une gare. Le son du train, pris en direct, est évidemment très différent entre le champ (son d'un train rapide) et le contre-champ (son d'un train qui ralentit). Les deux plans s'alternent néanmoins selon les exigences de la continuité du récit, chaque raccord nous rappelant l'existence et l'enjeu d'un projet de représentation en train de se faire. Il me semble que nous sommes là proches d'une problématique brechtienne dans laquelle la conscience d'un récit en déroulement est la condition d'une jouissance (j'ouïsens) du récit : c'est par cette mise à distance, cette inhibition de l'évasion du spectateur dans l'univers diégétique, qu'il devient possible de jouir de la dimension métaphorique du récit continûment mise en œuvre.

Chez Rivette également, on rencontre souvent ce type de soulignement de la discontinuité, des raccords, par le refus d'une ambiance raccord. Symptomatiquement, je prendrai l'exemple d'une séquence qui se déroule elle aussi dans un train : la dernière séquence du TGV dans « Secret défense ». On y trouve la même caractéristique d'un champ-contrechamp dont la discontinuité est soulignée par les différences sonores et par des types de paysages différents dans le champ et dans le contre-champ. Ici, la discontinuité introduite, qui relève de ce que le cinéma dominant nommera improprement un « faux-raccord » vient souligner la distance psychologique entre deux femmes unies par un lien familial, mais qu'un secret de famille révèle comme étrangères l'une à l'autre depuis longtemps.

Des visions étroites du supposé « faux-raccord » ont conduit depuis longtemps à un contresens historique dans l'analyse de Naissance d'une nation de D.W. Griffith. (Jean Mitry par exemple, parle d'un art du cinéma « encore primitif »). Gérard Leblanc a montré dans son article « Mise en crise du montage narratif continu » (La Licorne, n°36, 1996) et dans un film pédagogique que les supposés « faux-raccords » de Griffith sont la parfaite expression cinématographique de sa conception manichéenne du monde, dans laquelle les noirs et les blancs ne sauraient

s'unir dans le destin historique des USA.

Ceci me conduit à un autre aspect décisif dans la question du montage : l'arbre du raccord ne doit pas cacher la forêt du montage ! Car le montage, en tant qu'organisation de la progression du film, en tant qu'organisation des représentations, est l'expression d'une conception du monde, d'une conception de l'organisation du monde (par exemple des rapports de causalité entre des faits mis en relation par le montage).

En termes lacaniens, on pourrait dire que l'ordre symbolique gouverne l'ordre imaginaire (ordre ou désordre...). C'est-à-dire, en gros, que l'ordre de la langue (ses règles, sa grammaire), l'ordre du discours, surdéterminent l'ordonnement de représentations qui mobilisent l'imaginaire. En quoi les postulats logiques qui ordonnent le film, c'est-à-dire son montage au sens large, son ultime scénarisation, peuvent se rapporter à un discours, analysable en tant que tel. Et ce discours est l'expression d'une conception du monde. Il y a logique à travers les connecteurs implicites qui relient les plans (le contenu des plans, les actions qui s'y déroulent), par exemple par des liens de causalité. Qu'on songe à Bresson qui affectait dès que possible de montrer l'effet avant la cause : un personnage se retourne / parce qu'il se passe quelque chose dans une autre direction. Tout plan mobilise l'imaginaire : lorsque je vois un gros plan, je postule la continuité d'un corps hors-champ, je ne pense pas d'abord qu'il puisse s'agir de la tête d'un décapité. La vraisemblance de l'image, ma capacité à croire en son lien avec une réalité que j'ai appris à appréhender dans la perception naturelle repose sur mon imaginaire qui la dote d'un hors-champ cohérent et continu. L'impression de réalité repose donc sur l'instance imaginaire.

En termes vertoviens on pourrait dire – et c'est à peu près une paraphrase – que le montage est l'organisation du monde visible.

En effet, lorsque Dziga Vertov, dans la jeune Russie soviétique, se fixe comme tâche, rien moins que de « voir et montrer le monde du point de vue de la révolution mondiale du prolétariat », il s'agit pour lui de choisir et d'ordonner des représentations du monde, qui excluent le simulacre de la fiction et doivent refléter une conception communiste du monde. En quoi son projet s'écarte de l'entreprise de programmation des émotions proposées par Eisenstein dans une certaine continuité de la démarche de Griffith. C'est ce qui pouvait faire écrire à J.-L. Godard en 1973, dans le style péremptoire qu'on lui connaît, qu'« il n'y a jamais eu de montage au cinéma depuis Vertov ».

Ce montage-là, ce montage-conception-du-monde, ne saurait se réduire aux opérations et décisions qui ont lieu dans la salle de montage. Vertov lui-même prônait : « montage avant le tournage, montage pendant le tournage, montage après le tournage ». Ce montage-là, le groupe qui s'est nommé « groupe Dziga Vertov » dans les années post-68, autour de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, le désignait comme une « incise dans la réalité », trop conscient que de scénariser, tourner, représenter, monter, sont autant d'incisions pratiquées dans la réalité. Incisions dont le montage traditionnel, avec le couteau ou la lame de la presse ou les bons vieux ciseaux est une sorte de métaphore.

De même, dans un entretien de 1969, Rivette définissait le montage comme « la violence que l'on fait aux rushes de les ranger dans un certain ordre ».

Dans ces conceptions minoritaires du cinéma que je ne fais qu'évoquer, d'autres conceptions des opérations techniques sont aussi le produit de conceptions du monde minoritaires. Ces conceptions minoritaires supposent l'appréhension par le spectateur lui-même d'une part irréductiblement matérielle de la représentation.

Parmi ces conceptions minoritaires, j'insiste ici sur celles que Jean-Paul Fargier dans son article « La parenthèse et le détour » (Cinéthique, n° 5, septembre-octobre 1969) propose d'appeler « film matérialiste » :

Un film qui ne donne pas du réel un reflet illusoire, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même mouvement.

Mouvement théorique qui donne une connaissance scientifique du monde et du cinéma par lequel le film participe à la guerre contre l'idéalisme. Mais pour parvenir à ses fins encore faut-il qu'il soit dialectique, sinon il n'est qu'une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel.

Un FILM DIALECTIQUE c'est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel procès de trans-

formations réglées une connaissance ou une représentation devient matière écranique et par quel autre procès cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur. Mais, étant donné que le film n'est pas un objet magique qui agit par fluide, grâce ou vertu, ce fonctionnement dialectique pour être effectif est soumis à une condition : que de la part du « spectateur » il y ait travail – déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film.

Plutôt que d'instaurer ou reconduire l'illusion que le cinéma serait une reproduction de la réalité, l'illusion que la caméra serait un appareil d'enregistrement, des cinéastes et leurs équipes préfèrent soumettre au spectateur un cinéma de questionnement, devant des films qui se présentent ouvertement des représentations de la réalité, des fabrications et non des copies.

Il règne encore dans le cinéma documentaire une forte illusion que le cinéma aurait la faculté d'enregistrer la réalité, de même qu'il règne dans le cinéma de fiction une volonté de maintenir l'illusion pour perpétuer l'évasion.

Ce que j'expose ici est un point de vue que je soumets au débat. Il me semble que des monteurs, confrontés à la démarche d'un réalisateur, gagnent à pouvoir déterminer en conscience si celui-ci attend d'eux qu'il reproduise les habitudes techniques de l'industrie ou s'aventure vers des continents encore vierges du cinéma de questionnement.

III. « L'ESTHÉTIQUE DE LA BANDE-ANNONCE » PAR SONIA MARIAULLE

Avant d'entrer dans le vif du sujet qui nous intéresse aujourd'hui, à savoir l'art du montage, et pour vous parler plus particulièrement, en ce qui me concerne, de l'esthétique de la bande-annonce, je vais tout d'abord vous décrire rapidement le contexte dans lequel s'inscrit ce petit module de montage. Cette première approche nous permettra d'énumérer les principales caractéristiques qu'on lui attribue. Nous verrons ensuite comment le montage d'une bande-annonce n'est pas seulement un bout à bout d'extraits de film mais une véritable approche de conception.

Et si pour concevoir une bande-annonce, le seul moyen d'expression tient en un mot : le montage ; nous verrons comment un agencement précis d'images, de sons, de dialogues, de musiques d'effets sonores et de texte peut être essentiel à la compréhension d'un message et comment, a fortiori, l'art du montage dans l'esthétique de la bande-annonce devient l'art de la manipulation !

La bande-annonce fait partie intégrante du processus de lancement d'un film. Lancer un film c'est communiquer sur ce film, informer et, plus encore, créer un événement autour de sa date de sortie. Bref donner envie aux spectateurs d'aller voir le film.

Pour cela, les distributeurs disposent de différents médias : l'affichage, la presse écrite, la télévision, la radio, les avants-premières, les bandes-annonces dans les salles de cinéma. Tous ces moyens ont un dénominateur commun : créer l'envie.

La séduction devient donc une question de principe. La bande-annonce, à elle seule, doit intégrer toutes ces caractéristiques. Alors on peut dire que la meilleure définition d'une bande-annonce, c'est : 2 minutes pour séduire ou 2 minutes pour convaincre. Quand je dis 2 minutes, il s'agit d'une formule. En réalité, il n'y a pas de durée définie, elle varie entre 1'30 et 2'00. C'est là qu'on touche le cœur de la problématique.

Au fond, que demande-t-on à une bande-annonce ? On lui demande de synthétiser en moins de 2 mn un film d'une durée moyenne de 1h30, soit 2 % d'un montage existant qui est celui du film. En somme, on lui demande de structurer en un minimum de temps un maximum d'informations propres au film, à savoir, son thème, son intrigue, son genre, sans oublier ses acteurs, son réalisateur et sa date de sortie. Et si, avec tout ça, on doit rester précis, percutant, concis, attrayant, il convient de respecter, même s'il n'existe pas de règles, quelques méthodes de travail. Selon moi cette méthode de travail comprend quatre étapes essentielles : le visionnage, le dérushing, la recherche de concept, et enfin, le montage.

Le visionnage consiste à découvrir le film en tant que simple spectateur et à observer ses premières réactions.

Le dérushage, c'est un véritable travail de minutie qui consiste à repérer, à identifier et à répertorier tout ce qui constitue le montage du film aussi bien à l'image qu'au son. C'est-à-dire, par exemple, à repérer les valeurs de plans et leur mouvement (gros plans, plans larges, travellings), à noter tous les dialogues, sans oublier d'isoler les effets sonores, et les musiques. Cette pratique que j'appelle le « dérush » va me permettre de connaître chaque élément du film sur le bout des doigts. De fait, tout ce que le monteur de long-métrage a monté pour servir une narration, je le déconstruis. Je déconstruis en vue d'une reconstruction puisque que je ne dispose pas du même rapport de temps et de durée. Je perds donc volontairement la vision globale du film monté afin de pouvoir en identifier les moindres détails en les isolant parce que, par la suite, ces plans ou autres scènes peuvent me permettre de dire des choses différentes. Contrairement au monteur de long-métrage, je n'ai pas accès aux rushes. Je suis donc tributaire de la longueur des plans tels qu'ils sont montés dans le film.

La recherche de concept intervient une fois le dérushage achevé. Je suis alors en mesure de chercher un axe qui va me permettre de structurer ma bande-annonce. En analysant tous les éléments répertoriés lors du dérushage, je peux mettre en exergue les forces et les faiblesses du film et réfléchir à un concept. Il faut alors se poser deux questions : 1) Qu'est-ce que le film a de plus attrayant ? Quels sont ses atouts, ses points forts ? 2) À qui allons-nous nous adresser ? Quelle est la cible ? Les enfants, les ados ou les 35 ans et plus ? C'est là que l'exercice devient intéressant, puisque toujours changeant et différent selon les films sur lesquels on travaille.

Par exemple, allons-nous jouer : une construction narrative à partir des scènes du film ou plutôt utiliser un narrateur en voix-off pour raconter l'histoire ? Ou alors pouvons-nous faire ellipse de l'intrigue et jouer un montage image sur une construction uniquement musicale ? Devons-nous mettre les acteurs en avant parce que médiatiquement ils touchent un large public ? Doit-on jouer la pertinence des dialogues, des jeux de rôles et des situations (surtout en comédie) ? Pour un film d'action, doit-on privilégier un montage cut et très riche en images spectaculaires ? Doit-on gommer la violence s'il trop de violence il y a ? Doit-on davantage jouer le suspens en ne montrant que très peu d'images du film ? Doit-on mettre en avant le réalisateur par rapport au succès qu'il aurait rencontré sur des films précédents ?

Bref, les combinaisons sont multiples et variées. Elles dépendent de ce que le montage du film nous donne comme éléments basiques de travail. De cet axe, naît une construction écrite du montage. Je peux donc passer à l'étape suivante, c'est-à-dire au montage en tant qu'action purement technique. Ce qui signifie aujourd'hui, concrètement, s'installer devant la timeline d'un ordinateur.

À ce stade, monter une bande-annonce implique d'user, voire d'abuser, de tous les artifices que nous offrent les techniques de montage pour agencer les éléments répertoriés lors du dérushage et servir notre propos. C'est à ce moment qu'intervient la notion de manipulation. En effet, on ne tient plus compte de la chronologie des scènes et des plans montés dans le film ; on les assemble dans le seul but de réécrire une histoire dans l'histoire, d'exposer l'axe de communication choisi avec une idée en tête : séduire, créer l'envie chez le spectateur ! Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on dit des monteurs de bandes-annonces qu'ils sont les rois du faux raccord... On est effectivement amené à mettre en rapport des plans ou des scènes qui n'ont pas forcément une relation intrinsèque.

L'utilisation des ouvertures/fermetures au noir, des fondus enchaînés, des flashes, des jump-cut à l'image, sans oublier l'habillage graphique, les phrases d'accroches et les cartons-texte, tout cela savamment soutenu par les effets sonores, constitue la base grammaticale de tout monteur de bande-annonce. Tous ces artifices sont autant de ponctuations qui rendent la lecture visuelle et auditive plus rythmée, et qui permettent de moduler à loisir les moments d'accélération, de respiration ou de montée crescendo.

Le montage image est géré parallèlement au montage sonore ; tout doit être cohérent et chaque seconde d'une bande-annonce doit être exploitée pour donner une information visuelle et/ou sonore. Hors de question de perdre du temps ! N'oublions pas que nous avons moins de deux minutes pour convaincre !

Je ne peux pas terminer ce sujet sans souligner également l'importance de la musique dans la bande-annonce. Que l'on utilise les musiques du film ou des musiques additionnelles (musicomètre), c'est un élément décisif en terme d'ambiance et de couleur musicale à donner à la bande-annonce. C'est donc tout un univers émotionnel propre au film que l'on tend à traduire. Il participe bien évidemment à la construction du rythme.

En ce qui me concerne, je m'attache fortement au choix des musiques et à leur montage. Je les traite de la même façon que mes images, en faisant des coupes et des raccords. Elles me permettent de structurer l'espace-temps de deux minutes, de façon à pouvoir y coller mon propos image/dialogues ou image/texte.

En conclusion, l'art du montage en bande-annonce est un véritable métier qui finalement se nourrit d'origines diverses : car c'est, en fait, l'expression d'un enjeu marketing qui doit servir le septième art. Si la publicité et le septième art ne font pas forcément bon ménage, il n'en demeure pas moins que la bande-annonce se situe entre les deux. Et si l'art du montage avait pour maître-mot : la manipulation... Celle que je viens justement d'exposer et qui consiste à déconstruire pour reconstruire. C'est aussi celle qui, il ne faut pas le cacher, consiste à préserver l'identité du film, en prenant bien soin de ne montrer que ses qualités... C'est donc, en extrapolant, une forme de tricherie ou de mensonge par omission. Doit-on également y voir une manipulation des spectateurs ? À vous d'en juger ! Et parce qu'on me dit souvent : « on a l'impression d'avoir vu tout le film quand on voit la bande-annonce », il semblerait que l'idée de la bande-annonce de « Femme Fatale » soit l'exception qui confirme la règle...

MONTEURS ET RÉALISATEURS

STÉPHANE GOUDET – Merci à l'ensemble des participants. Je signale qu'on avait choisi Sonia Mariaulle pour cette bande-annonce là, pour celle des « Sentiments » de Noémie Lvovsky et celle de « Folle embellie » de Dominique Cabrera. J'accueille maintenant les participants à cette table-ronde sur les rapports des metteurs en scène et des monteurs, qui sera co-animée par Claudine Kaufmann de la Cinémathèque. Noémie Lvovsky, auteur de huit films, courts et longs métrages confondus, dont « Les Sentiments », « Oublie-moi » et « La Vie ne me fait pas peur » ; François Gédigier, monteur entre autres de Patrice Chéreau « La Reine Margot », « Ceux qui m'aiment prendront le train », « Intimité » et « Son frère », de Mathieu Amalric « Le Stade de Wimbledon » et « Mange ta soupe », de Lars von Trier « Dancer in the Dark », d'Arnaud Desplechin « La Sentinelle », « La Vie des morts », « Comment je me suis disputé ». Il a également monté « Les Sentiments » de Noémie Lvovsky ; Pascale Chavance, monteuse des quatre derniers films de Catherine Breillat « À ma sœur », « Brève traversée », « Sex is comedy » et « Anatomie de l'enfer » et de six films de Benoît Jacquot de « La Vie de Marianne » à « La Fausse suivante » ; Claudine Kaufmann, directrice des collections « Film » de la Cinémathèque française mais aussi monteuse notamment pour Alain Fleischer ; Dominique Cabrera qui sortira prochainement un film que j'aime beaucoup, « Folle embellie », et qui a réalisé « Le Lait de la tendresse humaine », « Nadia et les hippopotames », « L'Autre côté de la mer » et « Chronique d'une banlieue ordinaire » et sa monteuse Sophie Brunet qui a écrit l'ouvrage Pratique du montage avec Albert Jurgenson édité par la Fémis, et qui a collaboré avec Dominique Cabrera dans « Folle embellie », « Nadia et les hippopotames », « L'Autre côté de la mer » et qui travaille régulièrement avec Bertrand Tavernier et Pavel Lounguine.

On avait très envie d'interroger les rapports metteurs en scène/monteurs, tout en sachant que ça n'allait pas être évident car on avait aussi envie de parler de l'intimité de cette relation, ce qui ne doit pas être facile devant 260 personnes ! J'ai envie de poser une question à partir d'un texte qui vient de paraître dans la revue Positif, texte sur le montage et hommage au grand monteur d'Alain Resnais, Albert Jurgenson – nous avons accueilli hier son dernier monteur en date et nous accueillerons tout à l'heure son tout premier monteur de longs-métrages, Henri Colpi. Ce texte est signé par Sophie Brunet : elle explique que, lorsqu'elle a co-écrit l'ouvrage Pratique du montage, certaines questions abordées par Jurgenson ne lui étaient pas complètement familières, voire compréhensibles, notamment la question des rapports entre les metteurs en scène et les monteurs, tout en précisant que c'est aujourd'hui pour elle la question centrale de sa profession. Je voudrais qu'on revienne là-dessus : pourquoi cette question, tout à coup, s'affirme-t-elle comme importante voire décisive ? Mais avant j'aimerais demander aux monteurs ici présents comment s'est passée leur première rencontre avec le cinéaste auquel ils sont ici associés, puisque nous considérerons désormais que vous êtes des couples...

FRANÇOIS GÉDIGIER – J'ai rencontré Noémie en 1989. Je venais de monter « La Vie des morts » de Desplechin, film

auquel elle avait collaboré. Elle était encore à la Fémis où, à l'époque, il y avait parfois des coproductions de courts-métrages avec des entreprises de production privées : on a monté ensemble son court-métrage, « Embrasse-moi ». Ça s'est passé à peu près comme pour « Les Sentiments », Noémie commençant par « c'est nul, mieux vaut qu'on n'y touche pas »...

STÉPHANE GOUDET – Et cela incite à dire oui ? !

FRANÇOIS GÉDIGIER – Non mais j'ai l'habitude de travailler avec des gens comme ça plutôt qu'avec des gens qui disent que ce qu'ils ont fait est formidable...

PASCAL CHAVANCE – La première rencontre, ça a été un coup de fil où j'ai été prévenue que j'étais prise à l'essai ! Catherine, qui avait longtemps travaillé avec une autre monteuse, avait envie de changer. C'était en plus le moment de passage du montage traditionnel au montage virtuel : c'était donc l'occasion pour elle de changer. Je comprenais ce qu'elle voulait dire par « essai » même si ça peut être brutal – elle pouvait se permettre de dire ça, pas moi, mais je le pensais. Il se peut en effet que ça ne marche pas, si on se rend compte qu'on ne peut pas rester enfermé ensemble dans une salle de montage, car l'intimité du montage c'est l'intimité de la salle, un huis-clos sans aucune diversion possible. S'il n'y a pas quelque chose de l'ordre d'une relation amoureuse au film ou à la façon de travailler ou à la façon d'être, c'est inenvisageable de monter le film de quelqu'un. Ça a commencé par un coup de griffe, qui était une façon de s'appivoiser l'une l'autre, et puis voilà, l'histoire continue. Je vais résumer en disant que je suis une monteuse très heureuse avec Catherine...

SOPHIE BRUNET – Avec Dominique, on s'est rencontré par l'intermédiaire d'une amie commune, Manuella, qui est d'ailleurs dans cette salle. Merci Manuella ! J'ai monté une série de six petits documentaires sur un opéra délicieux de Janacek qui s'appelle « La petite renarde rusée » dont Dominique a suivi la représentation au Châtelet. On a fait cela pour le CNDP dans des conditions un peu précaires, mais c'était absolument merveilleux déjà parce que le sujet était très enthousiasmant. Et puis Dominique m'a dit qu'elle avait décidé de travailler avec moi, mais qu'au bout d'un moment elle m'avait vraiment « choisie », ça rejoint ce que disait Pascale Chavance.

STÉPHANE GOUDET – L'idée était de créer un champ-contrechamp entre les réalisateurs et les monteurs : je voudrais maintenant que les réalisateurs racontent les raisons de leur choix.

CATHERINE BREILLAT – Tout d'abord je voudrais dire une précision : je n'avais pas du tout envie de changer de monteuse pour le changement, -simplement Agnès Guillemot (qui est une très grande monteuse avec qui j'avais fait mes trois précédents films,) était très malade. Elle était aussi ce que j'appelle « ma » monteuse ; mais curieusement, Agnès est venue deux fois sauver mes films « Sale comme un Ange », « Parfait amour ! » alors que j'en avais choisi une autre au départ avec qui il s'est avéré que je m'entendais très mal.

La première rencontre dans un café peut être une rencontre où l'on croit qu'on va s'entendre bien avec quelqu'un, qu'on parle la même langue et tout d'un coup, dans la salle de montage, on se rend compte qu'on ne parle pas la même langue par rapport aux images. Cela ne veut pas dire que la monteuse est mauvaise. L'une de celles dont je me suis séparée était une très bonne monteuse, paraît-il, mais moi, je n'en dormais pas de la nuit de comment elle montait mes images... Un jour, je vois un film que j'ai détesté et je dis « voilà c'est comme ça qu'elle monte. Elle fait exactement des coupes comme cela. » C'est une personne qui montait sur le scénario et qui mettait toutes les grâces de tournage à la poubelle. Moi, ça ne me convient pas : même si j'écris mes scénarios, je m'en fous, car après il y a le film, qui est une tout autre chose. Il y donc a une signature du montage : le monteur fait votre film. Quand j'ai rencontré Pascale, je l'ai prise à l'essai parce que j'avais peur. Elle m'avait été recommandée, mais tant qu'on n'a pas commencé à travailler, il est pour moi impossible de choisir. Je crois que j'ai été horrible la première semaine parce que j'étais très, très inquiète. Je pensais avoir raté le film – c'était « À ma sœur ! ». Je lui disais péremptoirement et à tous bouts de champs : « non ! Agnès Guillemot ne faisait pas comme ça ! ». Heureusement, j'ai dû partir quatre jours en Corée et quand je suis revenue, le film avait pris de la grâce. Le

monteur a besoin qu'on soit là et qu'on ne soit pas là. Quand je dis « mon » monteur, c'est qu'il est une autre partie de moi-même qui va faire le film, mais qui va le faire sans moi. Le montage, c'est un art et le monteur a besoin d'être seul, de pouvoir chercher et faire des erreurs sans que le metteur en scène soit exaspéré. Au final, on est content de voir quelque chose qui a de la grâce, alors que les rushes de départ sont un paquet parfois immonde, en tout cas sans forme. C'est très important d'avoir un monteur avec qui on est en accord, qui va dans le même sens que vous, qui, dans ce labyrinthe de rushes, choisit ce qui fait (pour moi en tout cas) la grâce de mes films et non ce qui en fait la disgrâce. Il faut aller vers le même film, avoir une communion de pensée. Sans toi, Pascale, j'aurais fait un ou deux films de moins, parce que cette organisation me laisse beaucoup de temps : je peux travailler sur un autre film, aller vendre un film à l'étranger, je n'ai pas besoin d'être dans la salle de montage.

NOÉMIE LVOVSKY – Je me reconnais beaucoup dans ce que dit Catherine. Le film est aussi fait par le monteur, un peu avec nous et beaucoup sans nous. Je me dis que le choix d'un monteur et peut-être aussi d'un chef-opérateur, c'est aussi important que le choix d'un acteur.

CATHERINE BREILLAT – Le chef-opérateur oui, les acteurs on s'en arrange...

NOÉMIE LVOVSKY – Je ne suis pas d'accord là-dessus (rires) mais bon. Le premier court-métrage que j'ai fait a été monté par Emmanuel Salinger, qui jouait aussi dans le film. Indépendamment de Salinger, j'ai connu à ce moment-là un très grand dégoût – je le dis sans complaisance – pour ce que je faisais. C'était physique. Il a fallu que je refile le bébé, que je compte sur le monteur pour sortir le film des rushes, sans lui transmettre mon dégoût – sinon on crame la pellicule. Quand j'ai vu François travailler sur « La Vie des morts », j'ai vu une concentration, un trac, un investissement, aussi forts que ce que peut être le trac d'un acteur. Le film se joue à chaque minute d'une journée de montage et je me suis dit que François saurait ne pas se laisser envahir par mon propre dégoût...

FRANÇOIS GÉDIGIER – Ce que je trouve formidable dans cette relation, cette intimité, c'est que nous intervenons à un moment crucial. On participe au devenir de quelque chose. On rentre dans une salle de montage qui est un lieu très confiné, pas très agréable, et on sait très bien qu'au bout de trois ou quatre mois, le film sera. Quand l'enjeu est tel que de faire un long-métrage, il y a nécessairement un rapport à la souffrance et on est là aussi pour cela.

DOMINIQUE CABRERA – Pourquoi Sophie a bien voulu rester avec moi... (rires). On ne s'est pas choisies au départ. J'avais tourné dans des conditions très précaires un film qui s'appelle Demain et encore demain et j'étais en fin de droits. Comme mes choix précédents n'avaient pas été très bons pour moi, je me suis dit, cette fois-ci, je ne vais pas choisir : puisqu'il y a cette Sophie que je ne connais pas mais qui a besoin de travailler, et que, moi, j'ai un travail... travaillons ensemble. C'est comme ça que ça s'est passé. Peut-être y a-t-il eu aussi la grâce de l'opéra de Janacek que j'adore. J'ai d'ailleurs un grand bonheur à me souvenir de ce moment-là. Qu'est-ce qui était heureux ? C'était créatif. Pour moi, c'est la qualité principale. Avec tous les collaborateurs, que ce soient les acteurs, les techniciens, les assistants, les stagiaires, y compris les producteurs, c'est ce rapport créatif qui fait qu'on se sent libre de dire et de penser ce qui nous vient à l'esprit et de l'associer à ce qui vient à l'esprit de l'autre. Cet échange, ce travail se fait parfois dans le bonheur, parfois aussi (car il est question de projection de nos sentiments) dans le conflit, dans la difficulté, voire dans la haine, haine du matériau qui peut déborder sur le monteur. Quand on a travaillé avec Sophie sur La Petite renarde rusée, puis sur L'Autre côté de la mer, il y a eu des moments inventifs où tout coulait, où tout se répondait si bien qu'on ne faisait plus la séparation entre ce qui venait de moi et ce qui venait d'elle. C'est quelque chose que j'adore sur les tournages aussi : quand tout se partage, quand il n'y a plus de propriété des idées... Qu'est-ce qui se passe quand cela ne se passe pas ? J'ai eu du malheur, de la malchance et j'ai donné du malheur et de la malchance à trois monteurs avec qui ça n'a pas marché. Comme dans une relation amoureuse, ça ne collait pas : il y avait du malentendu tout le temps. On dit quelque chose et l'autre, avec la meilleure volonté du monde, l'entend de travers... Et on croit qu'à force de travailler, ça va se résoudre, alors qu'en fait, en tout cas pour ma part, ça ne s'est jamais résolu. Et ça a été un divorce. Dans deux des cas en question, j'ai eu la chance de pouvoir traverser ce malheur en remontant le film avec quelqu'un d'autre et cela a été pour moi une expérience

extraordinaire de voir que tout ce qui, pour l'un, avait tel sens, pour l'autre, pouvait en avoir un autre.

STÉPHANE GOUDET – Cela veut-il dire que l'on cherche d'abord dans son monteur un complément, proche de sa propre sensibilité ou, au contraire, une altérité qui renvoie la polysémie, l'ensemble des significations potentielles de ce qu'on fait ? Faut-il que le monteur ouvre au maximum les significations pour nous renvoyer l'idée que ce qu'on fait a encore plus de sens que ce qu'on avait envisagé ou faut-il un accord des sensibilités qui fait que le monteur prolonge ce qu'on avait projeté ?

DOMINIQUE CABRERA – Ce que tu dis me fait penser à ce que disait Agnès Guillemot que j'ai eu comme prof quand j'étais à l'Idhec. Agnès disait toujours que le montage c'était une affaire de la « main » : il s'agit de monter le film, pas seulement d'en parler. De le faire, et en le faisant, d'ouvrir.

SOPHIE BRUNET – Cela n'a rien à voir avec le fait de se ressembler, c'est le fait d'arriver à résonner (dans le sens sensible) ensemble. On peut très bien travailler avec des réalisateurs très différents et se sentir soi-même très différent d'eux et en même temps arriver à fonctionner. C'est un peu comme dans une histoire d'amour : on peut aimer quelqu'un dont on est à mille lieues. Pourtant, la relation marche : quelque chose passe d'un inconscient à l'autre, d'un désir à l'autre. Même si on n'aime pas forcément la même chose dans le film dès le départ, on comprend et on sent ce que l'autre aime. C'est comme ça que ça avance, c'est effectivement en avançant et pas forcément en parlant : le geste d'abord, la réflexion ensuite.

DOMINIQUE CABRERA – Ce que dit Sophie me fait penser au dialogue socratique, à la maïeutique, à l'accouchement de la pensée de l'autre. Les moments où j'ai l'impression que ça a marché, c'est que dans le dialogue avec l'autre, grâce au travail avec l'autre, quelque chose a accouché.

STÉPHANE GOUDET – Catherine Breillat, vous reprendriez à votre compte cette métaphore ?

CATHERINE BREILLAT – Pas tout fait. Pour moi, il y a trois creusets magiques. Quand on écrit le scénario, on croit qu'on écrit très précisément le film qu'on veut faire : j'entends les dialogues dans ma tête, en écrivant, tout me semble limpide. Sur le plateau, c'est une autre affaire, il faut faire avec ce qu'on a, on est contrarié tout le temps : j'ai trois pages de texte et au bout de deux phrases, les acteurs m'ennuient. Il faut inventer du silence, inventer autre chose et parfois, d'ailleurs, ce sont eux qui inventent autre chose. De toute façon, cela ne peut pas être le scénario parce que cela m'ennuie totalement que les acteurs me jouent le pléonasme du scénario car dans ce cas-là, faire le film ne consisterait qu'à filmer le scénario, ce que tout le monde peut faire. Je crois qu'au contraire, le film se fait tout seul : quelque chose s'empare du plateau, parfois incompréhensible, en tout cas très réfractaire à ce qu'on croit alors être le film. On arrive exténué au bout de ce tournage où tout s'est pris en maelström, toujours en bien en fin de compte même si on croit que c'est en mal. On arrive avec ce paquet de choses, ces brouillons, mais dans lequel le film est, malgré tout, sinon je n'aurais pas dit « coupé », j'aurais continué jusqu'au bout. Je n'accepte jamais de perdre ni avec mes acteurs, ni avec la production, ni avec rien. Il y a un moment où je n'ai pas fait ce qui était dans le scénario, mais je sais que je l'ai fait, j'en ai le sentiment. C'est le film, il est là, il reste maintenant à le trouver. La personne qui a l'intuition de le trouver va le remettre dans ce creuset d'où il va sortir, limpide. Un montage, ce n'est pas rationnel : tout d'un coup, on a le sentiment que ce plan, si on le commence là, à ce stade du regard de l'acteur, va me permettre de faire un bon film au lieu d'un très mauvais film. (rires) Cette espèce d'intuition, on ne peut l'avoir que face aux images, en les scrutant jusqu'au moment où la mayonnaise prend, où le film devient un cristal magique, exactement comme il faut, même si Pascale n'est pas encore tout à fait contente. Avec Agnès, c'était plus tactile : c'était une monteuse manuelle. Sur « Parfait amour ! », elle est venue à la rescousse : j'avais fait un premier bout à bout très long, très brut – je regrette d'ailleurs de ne pas avoir laissé le film ainsi : il faisait 2 heures 50 et était insupportable et je suis sûre qu'il était tellement insupportable qu'il était très bien... Mais on l'a finalement monté pour le rendre « supportable ». Jusqu'à la veille du mixage, on avait vu quelque chose d'à peu près bien, et tout d'un coup, on a vu un pigeon déplumé : tout était laid, abject. Je suis rentrée chez moi et j'ai pleuré.

J'ai appelé Agnès en catastrophe, je l'ai appelé au secours le dimanche, le lundi elle était là, dans la salle de montage. D'abord elle en a pris possession en mettant « du biais », en déstructurant l'agencement des meubles. On respirait : l'autre, la précédente, c'était une stakhanoviste.

Agnès a eu des gestes magiques, elle a su couper, « tomber » au bon endroit. Pour tomber pile à 24 images seconde, il faut de l'intuition. Je crois que les films se font tout seul : ils sont là, ils vous portent, ils vous poussent. On a tellement désespéré qu'ils soient affreux qu'on essaie désespérément qu'ils soient bien. Le cinéma, c'est l'art de l'inconscient, un inconscient qu'on met là sur la table et que le monteur manipule. Donc effectivement, c'est beaucoup, beaucoup d'intimité...

FRANÇOIS GÉDIGIER – Pour en revenir à la question de savoir s'il faut que le monteur et le réalisateur aient des relations fusionnelles, je ne le pense pas du tout. Le monteur est le premier spectateur, il représente un peu tous les spectateurs. Pour ma part, je ne vais jamais sur les plateaux quand ils sont éclairés pour ne pas savoir ce qu'il y a en-dehors du cadre. Je préfère rester le plus ignorant possible du tournage, surtout par rapport à la géographie du décor.

Il y a une tendance forte aujourd'hui qui consiste à monter six mois avec quelqu'un avec qui tout se passe bien et dès que quelque chose cale, dès que cela devient plus difficile (parce que l'on s'oppose ou parce que le film ne réagit pas aussi bien qu'il devrait), on appelle un autre monteur qui voit immédiatement ce qui ne va pas, qui fait ses suggestions. C'est très facile, sur un travail déjà avancé, de voir de l'extérieur ce qui ne va pas... Cette tendance est aussi renforcée, je crois, par les « nouvelles » machines, qui ne sont plus très nouvelles. Avec le montage virtuel, il n'y a plus de projections. En pellicule, une projection, cela voulait dire porter les boîtes (12 boîtes de 600 mètres), visionner le film, déjeuner ensuite, se dire « on pourrait essayer cela ». Mais, entre temps, il fallait retourner au montage, que l'assistante sépare les bobines de 600 mètres en bobines de 300 mètres pour pouvoir travailler sur la table. Avec le virtuel, tout le monde pense qu'il peut intervenir dans le processus du montage, puisque l'intervention peut se faire dix minutes après. Il suffit de cliquer sur la souris. Cela ne sert à rien de déplorer l'apparition du virtuel mais cela a énormément changé la façon dont les films se fabriquent entre le réalisateur, le monteur et le producteur. Je pense qu'il y a maintenant beaucoup plus d'intervenants sur le montage.

STÉPHANE GOUDET – J'aimerais bien que vous me parliez de ce qu'a changé le virtuel, qui, dans les rapports aux monteurs, a quand même l'air d'inciter à l'infidélité...

CATHERINE BREILLAT – Cela permet d'abord de très bien connaître ses rushes. Le traditionnel, c'est formidable parce qu'on a la distance de la projection mais cela passait par de longs visionnages en salle (mettons 4 jours de 8 heures de rushes). Mais dans le fond, une fois que c'était coupé, c'était très dur à recoller même si certains monteurs recollent très bien, comme Yann Dedet ou Agnès Guillemot. Le metteur en scène est donc très privé de ce qu'il a fait pour réfléchir lui-même à ses rushes, les connaître à l'image près. Le tournage est d'une violence telle que, pendant longtemps, cela handicape la vision de l'image alors que le monteur, lui, est détaché de la violence du tournage : il peut par exemple aimer des acteurs qu'on déteste. Cela arrive très souvent. Un monteur a besoin d'aimer les acteurs qu'il monte, alors que, nous, on peut être arrivé à la fin d'une relation tellement détestable que, pour les aimer à nouveau, il faut qu'ils soient « montés », c'est-à-dire qu'on ne voie plus ce en quoi ils n'étaient pas des acteurs. Quand ils ne font rien de ce qu'ils doivent faire... (rires)

PASCALE CHAVANCE – C'est vrai que l'outil peut induire des façons de travailler qui sont totalement différentes. Il faut se méfier d'une machine qui passe son temps à vous dire « je t'attends ». Si monter, c'est cliquer, alors tout le monde est monteur et l'on n'en parle plus. Comme s'il suffisait d'avoir un stylo pour être écrivain... C'est un peu cela, cette machine virtuelle. Elle a pu, dans les premiers moments, ôter un temps de réflexion que l'artisanat manuel nous obligeait à avoir. Mais, je trouve que cela s'est rétabli maintenant. Le temps du montage, selon moi – car chaque monteur a une façon particulière de travailler – se dispatche d'une autre façon : on va plus vite à l'ours, c'est-à-dire au premier montage grossier reflétant en gros ce que le réalisateur souhaiterait comme film.

CATHERINE BREILLAT – L'ours est un bout à bout des scènes pour voir si cela raconte quelque chose...

PASCALE CHAVANCE –... Ou si c'est le désespoir total. Mais, moi je suis payée pour ne pas être désespérée, sinon je ne suis pas monteuse. Pourtant, le temps de montage ne peut être modifié, malgré les arguments commerciaux des prestataires auprès des producteurs.

SOPHIE BRUNET – Je suis d'accord avec ce que disait François en ce qui concerne la projection. Quand on monte un long-métrage, sa destination, c'est la salle et il faut donc absolument pouvoir le voir sur grand-écran, donc faire une conformation positif quand on travaille en virtuel. Le grand écran n'induit pas les mêmes rythmes et l'image de film, avec sa profondeur, n'induit pas les mêmes rythmes que l'image vidéo qui est plate. Si on fait cette conformation, je pense qu'il y a beaucoup d'avantages à monter en virtuel : à chaque fois que je veux voir le film en entier, je prends des rendez-vous de projection. Là on voit le film très différemment de la façon dont on le voit tous les jours dans des conditions incomparables par rapport aux conditions du montage manuel. La copie travail, pleine de collures, avait un très mauvais son, on sursautait à chaque raccord. En virtuel, on peut travailler le son dès le premier montage, mettre des effets sonores qui peuvent être importants pour le récit. L'inconvénient de cet avantage, c'est que cela va très vite et qu'on peut travailler tout le temps. Il faut donc se donner des étapes : l'expérience dans le montage sert à cela, à se donner des stratégies pour prendre le temps qu'il faut ou ralentir, en fonction des moments. Comme François le disait, quand on a travaillé en virtuel, le film, dès le début des projections de travail, ressemble déjà à un film. Mais l'inconvénient, c'est que les gens qui le voient, dès le premier montage, ont l'impression de voir un film fini parce que l'image et le son sont bien. Ils ne comprennent pas qu'on est dans un processus de travail et que, pour transformer le film, il faut du temps, il faut le connaître intimement. Ces gens qui ne connaissent pas suffisamment le film peuvent vouloir donner des solutions de montage complètement inappropriées. Le montage virtuel permet, non de gagner du temps, mais peut-être d'aller un peu plus loin dans la recherche : quand on a l'impression d'avoir essayé quelque chose dix fois, on est tenté d'abandonner : en virtuel, on peut facilement l'essayer une onzième fois, et c'est parfois à la onzième fois qu'on trouve. Cela me semble très intéressant.

DOMINIQUE CABRERA – Tous les choix (le choix des collaborateurs, des techniques et des stratégies par rapport à ces techniques, comme le disait Sophie) doivent être des choix qui privilégient l'écoute sur le bavardage. Or, il me semble que, depuis une dizaine d'années, il y a plus de bavardage et moins d'écoute, plus de pression dans la salle de montage qui fait que c'est plus difficile d'avoir de l'écoute, du silence et du temps d'élaboration. Il y a quelque chose de très intrusif et de très faux dans le fait d'avoir des idées au montage. Avoir des idées, faire ses preuves pour les monteurs, parfois, c'est ne pas se laisser le temps d'entendre ce que dit le film. Ne pas faire ses preuves, prendre son temps, c'est ce qui nous permet d'entendre ce qui est dit dans le film, tout doucement : il faut tendre l'oreille et ne pas avoir d'idées trop vite.

NOÉMIE LVOVSKY – J'aimerais revenir un peu en arrière : quand je parlais de dégoût tout à l'heure, j'évoquais le fait de se cogner à l'impossibilité d'être le spectateur de ses propres films. Le monteur est le tout premier spectateur, qui peut me dire que, là, peut-être, j'ai raconté cela. Le virtuel me met à distance du tournage, de ce que j'ai filmé. C'est donc plus supportable pour moi de regarder le film que du temps de la pellicule. Mais, comme François, je crois que les décisions importantes se prennent lors des projections.

CATHERINE BREILLAT – Moi, je n'ai pas cette impression. Je trouve que le petit écran crée une vraie intimité : on peut scruter les images. Sur le tournage, j'utilise beaucoup le combo, donc en virtuel, je retrouve l'image, les idées, les souvenirs. C'est un calepin disponible à tout instant. J'adore totalement le montage Avid.

NOÉMIE LVOVSKY – Je travaille sans combo. J'ai l'impression d'arriver à regarder les acteurs, les regards. Et c'est supportable justement parce que je peux toujours me rassurer en me disant que ce n'est pas l'image...

CATHERINE BREILLAT – Quand c'est insupportable, c'est que c'est bien.

FRANÇOIS GÉDIGIER – L'avantage du virtuel, c'est que cela permet d'avoir tous les rushes, même les prises coupées juste après le clap : tout est là et on y trouve des trésors.

CATHERINE BREILLAT – Je crois que le metteur en scène ne doit pas être scotché près du monteur : il y a une sécurité absolue à ne pas être là, tout en pouvant retrouver son film intact dès qu'on a une idée. Alors qu'en traditionnel, il fallait recoller une chute pour retrouver une chose dont on avait un souvenir parfois erratique. L'art se fait dans la solitude et il faut aussi savoir laisser le monteur avec sa propre intimité. Tout d'un coup, on revient. C'est un instrument de complicité formidable qui nous permet de partir pour mieux revenir.

SOPHIE BRUNET – Le problème lié au virtuel que j'ai rencontré en montant le premier long-métrage de fiction de Dominique Cabrera, c'est qu'on s'est retrouvées à monter tout le temps ensemble. En traditionnel, on faisait des marques, on passait les pellicules à l'assistant et le temps que l'assistant exécute, le réalisateur partait puis revenait. On avait donc des moments où on n'était pas tout le temps toutes les deux avec le film. Le montage virtuel peut faire qu'on ne s'arrête jamais. C'est hypnotique, comme un jeu vidéo. Sur « L'Autre côté de la mer », j'avais le sentiment que je devenais complètement fusionnelle, que je n'avais plus le recul suffisant pour travailler et apporter vraiment quelque chose. Monter, c'est un double mouvement : rentrer dans l'univers de l'autre, dans sa respiration, ses désirs, ses obsessions, ses joies, ce qui le fait rire ou pleurer, et en même temps arriver à s'arracher à cela pour pouvoir proposer autre chose. Rester dans le mouvement du film tout en étant capable, par moments, de le violenter. Ces deux mouvements, ce n'est pas l'un ou l'autre, c'est l'un après l'autre : le fait d'être seul par moments donne cette liberté.

CATHERINE BREILLAT – Tu demandes donc à Dominique qu'elle ne soit pas tout le temps dans la salle !

SOPHIE BRUNET – Non, cela on l'a rétabli depuis longtemps, on a réussi à faire bien mieux depuis !

DOMINIQUE CABRERA – Catherine, je pense que le cinéma, c'est la liberté : si un cinéaste a envie d'être tout le temps dans la salle, cela ne l'empêchera pas de faire de très bons films. Je ne crois pas qu'il faille prescrire une manière de monter.

CATHERINE BREILLAT – Je suis d'accord. J'ai dit que c'était une demande, je n'ai pas dit qu'elle serait acceptée...

SOPHIE BRUNET – L'autre grand danger avec le virtuel, c'est le manque de place de l'assistant. Dans le virtuel, l'assistant n'a pas de place aussi naturelle qu'en traditionnel. Je le dis d'autant plus agréablement que mon assistante est dans la salle et que j'en suis très contente. C'est très difficile de redonner une vraie place à l'assistant. Si on la chance de pouvoir travailler avec deux ordinateurs et de se partager le travail, c'est formidable, c'est l'idéal, et heureusement, cela se fait de plus en plus. Travailler sur un film est une expérience collective : la vision de l'assistant et le fait de pouvoir parler avec lui quand le réalisateur n'est pas là fait vraiment avancer les choses.

STÉPHANE GOUDET – Peut-on rappeler quel est le rôle de l'assistant dans le montage virtuel ? En quoi s'est-il décalé ?

SOPHIE BRUNET – Dans le montage virtuel, l'assistant malheureusement joue le rôle de secrétaire qui rentre les images et les sons, qui les synchronise. Si on doit partager le même poste de travail, il travaille la nuit, en amont et à la fin du film, sans assister parfois à l'élaboration même du montage. C'est très dommage pour eux et pour l'avenir de notre métier parce que ce n'est pas comme cela qu'on se forme. Il faut se battre pour obtenir des doubles postes et faire éventuellement pression sur les constructeurs.

FRANÇOIS GÉDIGIER – Au-delà de l'aspect technique du travail de l'assistant, il s'agit aussi de pouvoir montrer son travail à quelqu'un avant de le montrer au réalisateur. Quand on monte, la présence d'un autre regard révèle

immédiatement ce qui ne va pas. D'autre part, dans une salle de montage qui est un endroit confiné, l'assistant joue aussi le rôle de troisième pôle, permettant au réalisateur de faire le clown, d'être dans la séduction. On n'est donc pas le seul réceptacle de ce que le réalisateur a à dire...

DOMINIQUE CABRERA – C'est juste. Ce qui est important et beau dans notre métier, tel qu'on le pratique tous les trois autour de cette table, c'est quand le cinéma prend un côté expérimental, quand on tente, quand on invente des choses. Que les outils soient virtuels ou traditionnels, tout ce qui va dans le sens de cette liberté, de cette expérience et de cette invention, est bien pour nous et pour le cinéma qu'on aime.

STÉPHANE GOUDET – On peut préciser que « Folle embellie », film assez incroyable du point de vue du montage, est fondée sur un système de contretemps entre des plans fixes et des plans mouvants, associés de manière extrêmement étrange et passionnante. « Les Sentiments » est un film expérimental du point de vue du rythme à l'intérieur du plan et entre les plans eux-mêmes. Je n'ai pas encore vu le film de Catherine Breillat, mais ça ne saurait tarder.

Autour de la question du virtuel, j'aimerais qu'on regarde maintenant un extrait en vidéo-projection d'un film d'Emmanuel Chouraqui dans une collection qui s'appelle « Les métiers de l'ombre ». Le monteur Hervé de Luze qui a monté les deux derniers films de Resnais et du « Pianiste » de Polanski y donne son avis sur le montage virtuel.

PROJECTION

CATHERINE BREILLAT – « 36 Fillette », je l'ai fait avec Yann Dedet. Il arrivait qu'il monte à l'envers : le personnage qui devait arriver en dernier arrivait en premier, etc. et il recollait à une allure incroyable. Ce n'est donc pas toujours problématique de recoller. On apprend aussi beaucoup au montage de ce qu'on peut faire sur le plateau, notamment comment prendre les scènes « par le ventre ». Comment éviter toutes ces entrées de champ lamentables où les acteurs sont toujours lamentables – les acteurs sont souvent mieux en gros plan : leur corps, ils le bougent très mal, surtout quand il s'agit d'entrer dans une pièce. Faire un monologue avec beaucoup de pleurs, pour eux, c'est moins dur. S'imaginant qu'ils sont des acteurs, ils le font mieux. C'est plus gratifiant.

DOMINIQUE CABRERA – La haine des acteurs que nous distille Catherine me fait penser à quelque chose que j'ai vécu et dont parlait Noémie tout à l'heure : la haine du matériau qu'on peut éprouver : haine des acteurs, haine de l'histoire qu'on raconte, haine du cinéma, haine de soi. On projette cela sur le monteur. Ce qu'on a appris, Sophie et moi, dans ce compagnonnage, c'est à faire la part de l'inconscient qui est en train de projeter cette haine sur l'autre et sur le film, et à arriver à s'en tenir à distance. Mais peut-être cela aide-t-il aussi le travail... Cela m'intéresserait d'entendre les monteurs sur cette question.

PASCALLE CHAVANCE – Je ne parlerai pas de haine. Je vais répondre de façon très anecdotique : j'ai eu la chance d'aller au Portugal pendant que Catherine tournait « Sex is comedy ». Un jour, j'entendais Catherine se plaindre de tel comédien et je lui ai dit : « Continue, c'est génial ». Le résultat me séduisait complètement, et je ne lui ai pas dit cela pour me protéger de sa souffrance. Effectivement, on ne voit pas ce qui se passe sur le tournage et je suis d'accord avec François sur le fait qu'il ne faille pas aller sur le plateau. Après, cette souffrance, on peut la prendre en charge, mais à partir du moment où moi j'y trouve mon compte, j'ai l'impression qu'elle ne me touche pas. En revanche, la haine du film après la première projection, ça c'est plus difficile. Mais, je la comprends, ayant un respect énorme pour les réalisateurs. Je pense que c'est très difficile de réussir un film, que ça tient à beaucoup de choses et, en même temps, à pas grand-chose. Je suis très touchée par ce risque que les réalisateurs prennent. Je n'ai donc pas envie de les lâcher.

FRANÇOIS GÉDIGIER – Cela fait partie du travail du monteur de se coltiner avec ça. On est là pour faire parler le réalisateur, pour qu'il nous dise ce qu'il voulait avant même de commencer à écrire. Sur « Les Sentiments », pendant trois mois, Noémie arrivait le matin en disant « c'est de la merde »... Effectivement, c'est un peu fatigant.

Mais c'est un boulot fatigant (rires).

CATHERINE BREILLAT – C'est très injuste le cinéma parce qu'un bon acteur qui joue tout le temps bien, on va le couper autant que celui qui joue tout le temps mal. Le montage, c'est aussi l'amour de la pellicule, le fait de scruter là où les acteurs nullissimes vont tout d'un coup apparaître formidables.

PASCALE CHAVANCE – C'est incroyable comme tu exagères. J'adore entendre Catherine en public parce qu'elle n'est pas du tout comme cela dans une salle de montage. Elle intensifie tout...

CATHERINE BREILLAT – Mais c'est vrai...

PASCALE CHAVANCE – Oui c'est vrai... si le public voyait les rushes de départ !!!

Noémie Lvovsky – Cela ne retire rien aux acteurs. Si un acteur n'est pas bien pendant trente prises et que le monteur trouve pourtant une seconde où il est bien, ça veut dire qu'il est bien.

CATHERINE BREILLAT – Oui mais celui qui a été bien tout le temps, il ne va pas être mieux. Et je dirais même qu'il y a des acteurs très pervers qui s'arrangent pour être tellement mauvais quand ils sont avec d'autres – qui eux sont très bien –, qu'on ne peut pas les monter. Quand les autres commencent à être fatigués, c'est là qu'ils deviennent bien !

Public – Peut-être les choisissez-vous mal...

CATHERINE BREILLAT – Non je les choisis bien parce qu'en fin de compte, ils sont toujours bien dans mes films. Mais il faut voir comment...

STÉPHANE GOUDET – C'était donc un éloge des acteurs par Catherine Breillat ! On aura tout entendu.

SOPHIE BRUNET – Pour en revenir au montage, je pense que notre rôle consiste à supporter que le réalisateur aille mal et qu'il n'aime pas sa pellicule. Le supporter, c'est-à-dire s'en moquer d'une certaine façon : faire en sorte que cela ne devienne pas notre problème. Le montage est quand même un moment où l'on n'arrête pas de faire et refaire les choses jusqu'à ce qu'elles soient bien, ce qui veut donc dire que pendant six mois elles ne sont pas bien. Si à chaque fois qu'on constate que ce n'est pas bien, c'est-à-dire tous les jours, on le prend pour soi alors on n'aide personne à avancer, ni soi-même ni le réalisateur. Il faut arriver à supporter pendant six mois que cela n'aille pas pour qu'au bout des six mois, cela marche.

Public – Six mois, neuf mois, etc. Agnès Guillemot parlait du montage comme d'une forme d'accouchement. Je voudrais rebondir sur ce que disait Dominique Cabrera quand elle parlait de haine de soi. Porter un film, c'est vivre des moments de haine vis-à-vis de soi et des moments de plaisir. Le montage, c'est un accouchement difficile parfois.

STÉPHANE GOUDET – « Le Lait de la tendresse humaine » vient là d'être lu comme une métaphore du rapport au film...

DOMINIQUE CABRERA – Merci. Pour prolonger ce que disait Noémie, il me semble que si on regarde bien un acteur, on va voir sa grâce qui était là.

STÉPHANE PELLET – On a la preuve vivante que le montage, ce n'est pas une technique sinon un art. Dans cette relation entre quelqu'un qui crée et quelqu'un qui lui explique ce qu'il crée, j'ai aussi entendu se dire une relation

d'amour que je n'entends que très rarement entre des artistes et des techniciens. C'est comme un psy qui tenterait de remettre dans un certain ordre des cauchemars ou des rêves qu'on lui raconterait. Les réalisateurs sont totalement convaincus de ce qu'est le montage et ils essaient de trouver quelqu'un qui leur permet de passer ce moment. Mais ils ne cherchent pas un technicien qui va leur apporter une technicité. C'est du moins que je ressens les choses. J'aimerais faire une comparaison avec le théâtre parce que j'ai eu la chance de passer des nuits entières à avoir des émerveillements en voyant des metteurs en scène de théâtre travailler avec des acteurs (Vitez, Chéreau et d'autres). Chaque fois que je repassais voir les techniciens qui travaillaient la lumière, le son, ils tenaient des propos horribles sur les comédiens et les metteurs en scène. Il n'y avait pas cet amour dont vous parlez. Vous n'avez quasiment pas parlé de technique ; vous ne parlez que de ce rapport à cette autre personne. Pour moi, c'est la démonstration que le montage est un art et pas une technique. Que vous vous aimez.

PASCALE CHAVANCE – Dans le lieu qu'est la salle de montage, il n'y a aucune diversion possible, alors qu'il y a des problèmes. C'est un duo, mais cela peut être un duel. Autour du film et pas entre les personnes. Comme il n'y a pas de diversion possible, tout finit par se régler... Sur un tournage, la dynamique est tout autre : s'il y a une contrariété, une violence, on peut très bien aller se réfugier dans les bras de l'ingénieur du son, par exemple. Dans une salle de montage, cette difficulté, on est obligé de l'affronter. C'est en ce sens que je parle de fusion. Le mot est peut-être excessif mais en tout cas, c'est une aventure et on va jusqu'au bout, avec les coups de griffe, les trouilles de part et d'autre.

DOMINIQUE CABRERA – Le matériau, c'est des images, des sons, mais aussi des corps, de l'espace, du temps, c'est-à-dire de la vie. On donne forme à de la vie. Ce qui me frappe, c'est que les rapports entre les images et les sons, ce sont ceux des rêves. Monter un film, c'est s'approcher du langage des rêves, de l'inconscient de l'autre. Il faut être ouvert dans son imaginaire, son inconscient pour que ça puisse circuler entre les rêves.

STÉPHANE GOUDET – Je voudrais qu'on conclut sur la question la plus difficile : que chaque monteur parle de la spécificité de sa collaboration par rapport à ses autres collaborations régulières. Par exemple, que François Gédigier nous dise en quoi son rapport à Noémie Lvovsky diffère de celui qu'il peut avoir avec Patrice Chéreau ou Arnaud Desplechin, par exemple...

FRANÇOIS GÉDIGIER – Patrice Chéreau et Arnaud Desplechin ne me tripotaient pas pendant que je montais, ce qui est le cas de Noémie ! Les trois abordent le travail très différemment : Arnaud serait du genre à vouloir être tout le temps là, quitte à dormir, manger ou lire sur place car il a l'impression que s'il n'est pas là, il ne fait pas bien son travail. Patrice serait plutôt du genre à travailler énormément avant qu'on se voie. On avance plus précisément et plus vite. Noémie, elle, a une fantaisie, dans la vie et dans son cinéma, et elle communique une joie, un enthousiasme même dans le dégoût dont elle parle.

SOPHIE BRUNET – C'est plus facile de comparer avec Tavernier parce que Louguine, différent en tout, est russe, drôle et merveilleux ! Tavernier sait assez bien ce qu'il veut : il faut d'abord monter le film qu'il veut voir et ensuite on peut commencer à s'opposer. Il m'a d'ailleurs envoyé une carte de vœux dans laquelle il m'appelait « Ministre de l'opposition » – un très beau compliment pour moi. Avec Dominique, au contraire, je n'ai pas du tout le sentiment de devoir résister. Dominique est quelqu'un qui a d'emblée très envie de transformer son film. Ce qui était difficile au début, je l'ai déjà dit, c'était de ne pas prendre contre moi le fait qu'elle ait envie, le matin, de démolir ce qu'elle avait construit la veille. J'ai bien compris que c'était sa façon de travailler. Du coup, mon rôle consiste à repêcher des choses qu'elle aurait eu envie de sacrifier trop vite. Le montage est un moment extrêmement mouvant, pendant lequel on remet tout le temps les choses en question, où tout change tout le temps. Dans Folle embellie, il y a une séquence que Dominique a trouvée ratée dès le premier montage et qui est restée hors du film pendant très longtemps. Pourtant on a vraiment trouvé le film le jour où l'on est allé rechercher cette séquence.

PASCALE CHAVANCE – Je ne sais pas quoi dire parce qu'à chaque fois, c'est des moments tellement différents...

En ce moment, j'ai la chance de travailler sur des premiers longs-métrages : là, c'est un enjeu totalement différent. C'est marrant que je sois gênée de parler des autres, et ce n'est pas parce que j'ai l'impression de faire « des infidélités » à Catherine, pas du tout. Il n'y en a pas un qui se ressemble, vu qu'on est à chaque fois dans un rapport vivant. Certains demandent plus de prise en charge, d'autres plus de maîtrise. Pour d'autres, le matériau est tellement évident qu'on est plus dans un travail d'orfèvre.

STÉPHANE GOUDET – Y a-t-il des questions dans la salle ?

Public – J'aimerais savoir comment vous vous définissez justement. Comme des techniciens ou comme des artistes ?

PASCALE CHAVANCE – Comme des artisans.

CATHERINE BREILLAT – Je crois que dans le cinéma, on a toujours la double casquette : les réalisateurs sont à la fois des artisans et des auteurs. Le montage est un art.

PASCALE CHAVANCE – Pour moi, le mot « artisan » n'est pas réducteur. Moi, je ne crée pas le matériel. Comme un artisan-menuisier à qui on dirait « c'est une planche de sapin » et qui répondrait « non, c'est du chêne », je rabote, j'y retourne, je reviens. Je fais avec ce qu'on me donne. Ce qui est formidable avec Catherine, c'est qu'elle me laisse complètement m'approprier le film. Et, pourtant, je ne la dépossède de rien du tout.

SOPHIE BRUNET – Je ne sais pas si je me « définis ». C'est difficile de répondre à cette question. Mais, oui, le montage est un artisanat, créatif dans certains cas. On est des techniciens et on a un privilège incroyable qui consiste à inventer notre métier en même temps qu'on le fait. C'est le côté prototype du cinéma, les films qu'on aime, les films d'auteur sont des prototypes. Il y a une invention dans le récit. Le cinéma qu'on aime moins est plus standardisé et ceux qui y travaillent ne font pas travailler la même part d'eux-mêmes.

DOMINIQUE CABRERA - C'est le côté prototype du cinéma, les films qu'on aime, les films d'auteur sont des prototypes. Il y a une invention dans le récit. Le cinéma qu'on aime moins est plus standardisé et ceux qui y travaillent ne font pas travailler la même part d'eux-mêmes.

FRANÇOIS GÉDIGIER – Je suis assez d'accord avec Pascale : c'est un métier d'artisan avec une part de technique, de « stratégie », comme le disait Sophie. Il faut être patient, accompagner le réalisateur dans ses zigzags. On voit à peu près où on va aller mais il faut quand même faire ce trajet et l'accompagner. Je ne veux pas dire par là qu'on sait mieux que lui ce que l'on va faire. Mais, en tant que spectateur, on voit ce qui nous intéresse et ce qui nous intéresse moins. C'est pour cela qu'il faut du temps pour le montage, ce que les producteurs ne comprennent pas toujours. Une part essentielle du travail se fait dans les jours et le temps qui passent entre les projections.

NOÉMIE LVOVSKY – Les mêmes rushes montés par un autre monteur ne donneraient pas le film. En tant que réalisateurs, on a deux contrats, un contrat de technicien réalisateur et un contrat d'auteur réalisateur. Les monteurs n'ont pas les deux contrats mais les deux choses sont aussi présentes dans leur travail.

STÉPHANE GOUDET – Nous en avons d'ailleurs parlé ce matin avec une avocate.

Public – Quelles sont les formes artistiques actuelles qui vous inspirent ?

FRANÇOIS GÉDIGIER – On est forcément influencé par ce qu'on voit.

DOMINIQUE CABRERA – Je préfère parler de coexistence des temps : on ne vit pas seulement dans le présent,

on vit dans le passé, dans tout ce qu'on a été et dans tout ce qu'on sera, donc se demander ce qui m'inspire aujourd'hui... Cela circule, on est inspiré par l'air qu'on respire.

CATHERINE BREILLAT – On n'a pas à être conscient de ses influences : elles se décryptent plus tard. Elles vous apprennent, on les subit, on s'en dégage. On ne le sait qu'après : c'est difficile de dire « je suis en ce moment influencé par »... dans ce cas-là, on est marabouté et pas influencé.

NOÉMIE LVOVSKY – Je suis tombée par hasard sur une série télé, « 24 heures chrono ». J'essaie de me demander si son rythme pouvait avoir une influence sur mon travail. Cette question, on pourra y répondre dans dix ans. On saura alors si cette influence a fait son chemin.

SOPHIE BRUNET – Moi, je trouve qu'on est influencé par tout ce qu'on voit, tout ce qu'on aime. J'ai monté un documentaire il n'y a pas longtemps et j'ai dit au réalisateur : « Si tu veux, je peux te faire un raccord comme Gédigier dans « Son frère » ! J'avais trouvé ça vraiment bien.

STÉPHANE GOUDET – Je propose qu'on conclut là-dessus. Merci beaucoup de votre attention.

PAROLES DE MONTEURS

STÉPHANE GOUDET – Je vais commencer par donner quelques titres de la filmographie des uns et des autres. C'est vraiment impressionnant et je crois que nous avons eu raison de rêver de cette table ronde. Renée Lichtig a travaillé sur le remontage de « La Symphonie nuptiale » d'Erich von Stroheim et de « La Grande illusion » de Jean Renoir, sur le montage du « Déjeuner sur l'herbe » et du « Testament du Dr Cordelier » de Renoir. Nathalie Hureau est monteuse, élève et collaboratrice d'Henri Colpi, co-auteur avec lui d'un livre très important, *Lettres à un jeune monteur*. Ce livre enthousiasmant traduit un vrai désir de transmettre, qui se voit dans leur rapport et dans le rapport à la jeune génération à laquelle ils s'adressent. Il est écrit avec une très grande simplicité et met en avant l'envie d'enseigner l'histoire du cinéma, de rappeler quelques fondamentaux. Ce livre, émouvant de générosité sur le désir de cinéma, va d'ailleurs être réédité.

La filmographie d'Henri Colpi est trop longue pour être citée en entier. Son long-métrage qui a obtenu la palme d'or en 1961, ex æquo avec « *Viridiana* » de Luis Bunuel, s'appelle « *Une aussi longue absence* ». Le scénario a été écrit par Marguerite Duras. Je trouve ce film sublime, quand on connaît l'œuvre ultérieure d'Henri Colpi et le texte de Marguerite Duras qui s'appelle *La Douleur*, dans lequel elle parle de l'absence de Robert Antelme. Ce film bouleversant prend sens entre l'œuvre de Duras, d'Antelme et de Resnais (on pense aussi à « *Hiroshima* »). En tant que monteur, Colpi a travaillé sur le montage son de « *La Pointe courte* » d'Agnès Varda, de « *Nuit et brouillard* » de Resnais. Il a monté « *Le Mystère Picasso* » de Clouzot, « *La Première nuit de Franju* », « *Du côté de la cote* » de Varda, « *Hiroshima mon amour* » de Resnais, « *Paris la Belle* » des frères Prévert, « *L'année dernière à Marienbad* » de Resnais, « *L'Odyssée Cousteau* » de Cousteau. Il a aussi collaboré au « *Sacrifice de Tarkovski* ».

Hélène Plemiannikov a monté « *Le Charme discret de la bourgeoisie* » et « *Cet obscur objet du désir* » de Bunuel, ainsi que « *Max mon amour* » d'Oshima. Elle a également réalisé le montage son de « *Ran* » de Kurosawa.

Quant à Yann Dedet que vous avez déjà entendu ce matin, je ne vais pas non plus lire l'intégralité de sa filmographie. Il a monté « *Les Deux Anglaises et le continent* », « *La Nuit américaine* », « *L'Histoire d'Adèle H* », « *L'Argent de poche* » de Truffaut, « *Le Passe-montagne* » de Stévenin, « *Loulou* », « *À nos amours* », « *Police* », « *Sous le soleil de Satan* », « *Van Gogh* » de Pialat, « *Doubles messieurs* » de Stévenin, « *J'entends plus la guitare* » et « *Naissance de l'amour* » de Garrel, « *Trop de bonheur* » de Cédric Khan, « *Nénette et Bonnie* » de Claire Denis. Il a réalisé « *Le Pays du chien qui chante* ».

J'avais envie que cette table ronde soit plus historique que la précédente et que ces grands monteurs parlent des grands réalisateurs qu'ils ont servis et magnifiés. Je propose qu'on parcoure l'Histoire du cinéma à partir de nombreuses séquences de films que vous pourrez commenter. Je voudrais commencer in medias res par un extrait du « *Mystère Picasso* », que nous commenterons ensuite. On remarquera la présence du chef-opérateur, Claude Renoir, le petit-fils de Jean Renoir.

PROJECTION

HENRI COLPI – Je commencerai par dire qu'un jeune monteur, cela doit être tout près du metteur en scène. Je vais vous raconter une anecdote que je n'ai jamais racontée à personne. « Le Mystère Picasso » au départ devait être un court-métrage. Clouzot avait voulu un monteur de court-métrage parce que c'était trop court pour sa monteuse habituelle. Je suis allé à Nice pour rencontrer Clouzot, un quart d'heure, vingt minutes, après quoi il devait décider s'il me prenait ou pas. S'il ne me prenait pas, j'étais censé remonter tout de suite à Paris. En définitive, il m'a pris. Quand le film est sorti à Paris au cinéma « L'avenue », sans aucune publicité (cela n'existait pas), Clouzot avait fait installer devant le cinéma une espèce de placard où il citait le générique du film. C'était formidable : moi qui étais un tout petit du court-métrage, inconnu, j'étais aux côtés de Claude Renoir, chef opérateur, Georges Auric à la musique, etc. Moi, j'étais monteur, c'était la gloire pour moi... Clouzot avait voulu cela. Quelques années après, Picasso meurt et Clouzot ressort le film. À ma grande surprise, au générique, il y avait écrit « monteur : Henri-Georges Clouzot », et à la sonorisation, moi ! Quelle sonorisation ? Cela prouve une chose : que Clouzot, qui avait un sens aigu du montage, avait certainement trouvé que j'avais monté bien dans son esprit... Il avait trouvé que je coupais bien. Bref, il s'était approprié le montage. Il faut dire que Clouzot était un personnage spécial et il n'en était pas à une petite saloperie près. Il m'en avait fait quelques-unes sur ce film et sur d'autres. Un jour à Vienne, il allait tourner un film et il n'a plus voulu le faire. Les producteurs m'ont demandé de suppléer, ce que j'ai accepté et le lendemain, Clouzot a dit « Je le fais ». Le lendemain, il est parti à Berlin. Comme ça moi, je suis resté en carafe.

STÉPHANE GOUDET – Il pouvait prendre la place du monteur mais vous ne pouviez pas prendre la sienne... Sur la scène que nous venons de voir, vous vous souvenez précisément si c'est totalement mensonger ou s'il y avait vraiment un problème de pellicule au tournage ?

HENRI COLPI – C'est une invention de Clouzot. Il y avait 280 mètres de pellicule et il restait 40 secondes ! Tout ça, c'est du bidon, pour faire bien.

STÉPHANE GOUDET – Et pour créer une tension.

HENRI COLPI – Oui. Il était le chef de l'entreprise et il faisait ce qu'il voulait.

STÉPHANE GOUDET – « Le Mystère Picasso » date de 1955. Deux ans plus tard, deux de nos intervenants se sont retrouvés en concurrence pour collaborer avec Charlie Chaplin. Renée Lichtig, pouvez-vous nous raconter comment vous êtes passée à côté du montage « Un roi à New York » qui se faisait à Paris ?

RENÉE LICHTIG – C'était le rêve de ma vie quand Monsieur Faidherbe, le directeur de LTC m'a demandée si j'étais libre en me disant que Chaplin venait monter à Paris « Un roi à New York ». Il m'a donné le numéro de la secrétaire de Chaplin. Je l'ai appelée le soir même et je lui ai parlé en anglais. À un moment donné, elle m'a dit cette chose qui a failli me faire tomber par terre : « I'm sorry Miss Lichtig, Mister Chaplin doesn't want a female editor ». J'étais au bord du désespoir : j'ai découvert Chaplin à l'âge de quatre ans, mon père avait acheté un Kodak dans lequel il mettait de l'électricité et il passait des films en 8 mm. J'avais vu tous les films de Chaplin depuis l'âge de quatre ans et pour moi, c'était un dieu. C'est toujours un dieu. J'aurais tellement voulu travailler avec lui... Et un jour, chez LTC, qui je vois ? Henri Colpi. Il a pu faire le film de Chaplin et moi, pas. Plus tard à la Cinémathèque, on en a reparlé et très gentiment pour que j'aie moins de chagrin, Henri m'a raconté que Chaplin regardait un bout de pellicule qu'il mettait par terre et que lui-même devait ramasser... Je lui ai dit que j'étais jalouse de lui.

STÉPHANE GOUDET – Pourriez-vous nous parler de votre rapport à Chaplin ?

HENRI COLPI – C'était une époque où les films étrangers n'avaient pas le droit de se faire en France s'il n'y avait pas une équipe française. Je faisais donc partie de la double équipe.

STÉPHANE GOUDET – Il y avait donc un monteur anglais ou américain dont vous étiez le correspondant français.

HENRI COLPI – Oui c'est cela. Dans la salle de montage, Chaplin était très attentionné à ce qu'il faisait. Il savait qu'il faisait, à chaque fois, une sorte de chef d'œuvre.

STÉPHANE GOUDET – Cela ne laissait donc pas beaucoup de place. Renée Lichtig, pourriez-vous nous parler de votre collaboration avec von Stroheim ? À quoi correspondait le nouveau montage de « La Symphonie nuptiale » ?

RENÉE LICHTIG – C'était extraordinaire et je le dois à Henri Langlois. Je connaissais déjà von Stroheim parce que j'avais fait un stage dans un film avec lui et sa femme, que j'aimais beaucoup. C'est Langlois et Marie Meerson qui ont parlé de moi à Erich pour la sonorisation du film. Il était invité au festival de Sao Polo et on devait sonoriser le film avant. Il m'a dit avec un accent très épais : « Si le film n'est pas comme je veux, je n'irais pas. » Je lui ai répondu : « Ecoutez, Erich, on fera ce qu'il faut et vous irez à Sao Polo, je vous le garantis ». On a travaillé comme des fous pendant dix jours et dix nuits pour mettre la musique. Mais il était toujours à la Morritone, avec d'un côté Denise Vernac, et de l'autre, lui et moi. Il me racontait des anecdotes extraordinaires sur le film, j'ai passé des jours de rêve... Un jour à Epinay-sur-Seine, il m'a demandé ce que voulais manger. Je lui ai répondu comme une idiote que je voulais du champagne et du caviar de chez Maxim's. Un quart d'heure après, Denise Vernac est revenue complètement affolée me dire qu'Erich l'envoyait chez Maxim's alors que sa voiture, qui était celle du film Sunset Boulevard, était très fatiguée. Je lui ai répliqué que je plaisantais bien sûr et j'ai dit à Erich que je préférais en fait un sandwich d'Epinay-sur-Seine ! Je n'oublierais jamais cette anecdote. Erich était un homme incroyable, d'une bonté et d'une gentillesse extrêmes, alors qu'il avait la réputation d'être méchant. C'était l'homme le plus tendre que j'ai jamais connu et l'un des plus grands cinéastes de tous les temps.

STÉPHANE GOUDET – Peu de temps après, vous avez connu deux autres immenses cinéastes : en 1958, vous collaborez et à la nouvelle version de « La Grande illusion » de Jean Renoir et à « Amère victoire » de Nicholas Ray. Pouvez-vous nous parler de ces deux rencontres ?

RENÉE LICHTIG – Après la Libération, j'allais tout le temps au cinéma. Il y avait un cinéma (qui n'existe plus) en bas des Champs-Élysées où je suis allée voir « They Lived by night ». Je ne connaissais pas encore Nicolas Ray, mais j'ai trouvé le film extraordinaire. J'ai vu ensuite « Le Rebelle ». Puis ma sœur a été engagée comme scripte au Liban pour « Amère victoire ». Elle m'a demandé : « qui est ce Nicholas Ray ? dois-je accepter ? ». J'ai fait des bonds de deux mètres ! Ma sœur a fait le film. Ils sont revenus à Nice et ils cherchaient un monteur son. J'ai accepté tout de suite. Quand j'ai vu le monsieur... Vous ne vous pas savoir... Il était d'une beauté ! Cheveux grisonnants, teint hâlé, yeux bleu clair, dents éclatantes : il était beau comme un dieu ! Il m'avait aussi sollicitée pour un autre film « La Vie de Jésus » que j'ai monté en 1960. Le film, malheureusement, a été presque entièrement détruit par la MGM. S'ils le détruisaient, c'est que cela ne les intéressait pas du tout. Il fallait que le film marche. Quand on a vu la première à Paris – Nicolas Ray avait exigé qu'on mette mon nom au moins sur le générique des films qui passaient à l'étranger, non en Amérique – j'ai pleuré et je lui ai dit : « Nick, it's not your picture, they killed your picture ! ».

Sur « Les Jeunes loups » de Marcel Carné, ma sœur a été prise comme script. Il utilisait toujours Rust, un monteur extraordinaire d'origine hollandaise, connu dans toute l'Europe. Mais Rust était pris. Carné a voulu me rencontrer. Je montais alors un film de Philippe Condroyer. Quand j'ai rencontré Carné, qui zozotait et qui m'amusait beaucoup, il m'a fait attendre de 14 heures à 19 heures 30. À l'époque, on tournait de 12 heures à 19 heures 30 tous les jours. J'avais de plus en plus peur, je repensais à tout ce qu'on m'avait dit sur lui, sur le fait qu'il n'aime pas les femmes, etc. L'angoisse m'a saisie. Je lui ai proposé de faire un essai sur une séquence de son choix. Il m'a répondu : « Bah, vous vous êtes honnête, au moins ». J'ai monté pendant huit jours au studio de Billancourt, avec une assistante et un stagiaire. Je suis allée lui dire que c'était prêt mais il m'a rétorqué qu'il n'avait pas le temps de voir la séquence. J'ai attendu deux, trois jours et je suis retournée le voir. Il m'a dit qu'il avait peur et, moi, je lui ai répondu que j'avais encore plus peur que lui ! Le lendemain, on a regardé la séquence ensemble. J'étais angoissée...

Je lui ai demandé ce qu'il en pensait. Il m'a répondu : « Si vous croyez qu'on réussit du premier coup ! » J'ai compris qu'il m'avait acceptée et il s'est avéré très gentil, très tendre, merveilleux. Je l'ai vu peu de temps avant son décès, on est tombé dans les bras l'un de l'autre. Contrairement à tout ce qu'on m'avait dit, avec moi, ça s'est très bien passé et cela a été fantastique.

STÉPHANE GOUDET – Qu'en est-il de Jean Renoir, qui, lui, avait une très bonne réputation et qui devait la mériter ?

RENÉE LICHTIG – Je dois tout à la Cinémathèque, parce que je crois que c'est encore Mary Meerson qui a dû lui parler de moi. Il s'agissait de refaire entièrement « La Grande illusion », dont on n'avait retrouvé que des petits bouts. Pendant presque huit jours, avec des petits bouts de contretypes, j'ai essayé de remonter le film, que je connaissais bien pour l'avoir vu au moins dix fois. Il me manquait des tas de bouts. À la Cinémathèque, ils ont un jour retrouvé un marron et ont pu refaire un contretype : le film était parfait. Renoir avait racheté tous les droits du film. Mais, il voulait refaire la musique, ce que Kosma a fait. On a refait faire tous les bruitages, pour les copies à l'étranger. Je pense que Renoir était content et il m'a ensuite demandé de travailler sur « Le Testament du Dr Cordelier », pour la télévision française. J'en ai gardé un souvenir terrifiant, il restait une séquence à tourner dans la cour de la télévision. Je devais lui dire : « Monsieur Renoir, le film est prêt » mais rien ne sortait, je crevais de peur, je n'avais jamais parlé devant une caméra. Pour ce film, il avait fait trois semaines de répétitions auxquelles j'avais assisté. Cela m'a beaucoup aidée ensuite pour le montage. Je ne garde que des bons souvenirs de Renoir, un homme bon à l'immense talent. Il ne voulait jamais venir à la table sauf quand le film était monté. Il regardait le film dans la salle de projection et c'est là qu'il choisissait les prises : c'est toujours le metteur en scène qui choisit. J'ai toujours eu du respect pour un metteur en scène, qui est le créateur du film, le seul vrai capitaine du bateau. C'est son film, c'est lui qui l'a pensé, qui l'a écrit souvent : c'est donc lui qui doit avoir le dernier mot. Même si j'ai eu quelquefois des petites paroles pour certains de mes metteurs en scène, j'ai toujours cédé car c'était leur œuvre. En tant que monteur, on doit les aider, mais on ne doit pas prendre leur place.

STÉPHANE GOUDET – Nous étions en 1958 avec « Amère Victoire » et « La Grande illusion ». 1959, côté Henri Colpi, c'est l'année « d'Hiroshima mon amour » dont je vous propose de revoir le sublime début.

PROJECTION

HENRI COLPI – Je ne connaissais pas Resnais, je ne l'avais jamais vu. Je l'ai rencontré pour la première fois sur un quai de gare : il allait à Cannes pour Paris 1900 de Nicole Védres. Moi, j'allais à Montpellier tourner un court-métrage sur le vin. On a parlé quelques instants et je l'ai retrouvé quelques mois après. On a alors mieux fait connaissance. C'était un petit coup de foudre. Il m'a demandé de l'aider à faire du montage. Par la suite, il disait que c'était moi qui lui avais tout appris ! Je me demande bien quoi mais, cela, il ne me l'a jamais dit. Nos discussions engendraient en quelque sorte un nouveau cinéma. C'était le Café du commerce. On réinventait quelque chose qui devait être le creuset de la Nouvelle Vague. C'est là qu'on a parlé du fameux raccord « panthère » ou « léopard », qui consistait à monter en sautant dans le temps et l'espace, d'un endroit à un autre, au moyen d'un raccord mouvement. Par ce lien ténu, ce mouvement subtil, cela faisait que ça raccordait quand même.

STÉPHANE GOUDET – Dans « Hiroshima », il y en a beaucoup parce que l'on passe sans cesse de Nevers à Hiroshima. Ce raccord est au cœur même de l'écriture du film. Pouvez-vous nous raconter comment vous avez travaillé avec Marguerite Duras sur « Une aussi longue absence » ?

HENRI COLPI – « Une aussi longue absence », c'est un film qu'elle m'a proposé de faire. Mais, moi, je ne trouvais pas ça normal de faire un film avec deux vieux acteurs, qui n'étaient pas de ma génération : Alida Valli et Georges Wilson. Ils étaient formidables, mais ils ne racontaient pas une histoire de leur temps. J'ai accepté et on a appelé tout de suite le producteur. Ce n'était pas n'importe qui, c'était Raoul Lévy, le producteur du « Jour le plus long ».

Raoul a demandé qui était le metteur en scène, Marguerite a répondu : « Henri Colpi, un jeune metteur en scène ». Il a dit : « Formidable, je n'ai jamais entendu son nom ! ». C'est comme cela que s'est enclenché le processus du film.

STÉPHANE GOUDET – Le scénario du film a été co-signé.

HENRI COLPI – Oui, par Gérard Jarlot. C'était le petit ami de Marguerite. C'était normal qu'ils travaillent ensemble !

Stéphane Goudet – Je propose qu'on regarde un très court extrait, deux plans seulement. On va voir un exemple très frappant de raccord, dont je ne sais s'il est « panthère » ou « léopard »...

PROJECTION

HENRI COLPI – Je me souviens que tout le monde disait « ça ne raccorde pas », entre la salle à manger et le moment où il enlève son chapeau. Mais, c'est dans le mouvement qu'il déploie pour enlever son chapeau que ça fonctionne. Sans enchaîner ! Cela marchait. On m'a dit : « Chapeau, ça marche ! ».

STÉPHANE GOUDET – Pouvez-vous nous parler de « L'Année dernière à Marienbad », qui date de 1961, comme votre film ? A priori, c'est un film qui semble assez loin de votre propre cinéma. Comment vous-êtes vous retrouvé dans cette aventure et quel est votre rapport à ce film ?

HENRI COLPI – Je n'ai pas envie de répondre...

STÉPHANE GOUDET – Il y a autre film qui date de 1961 et qui a été évoqué par Renée Lichtig. Il s'agit du « Testament du Dr Cordelier ».

RENÉE LICHTIG – C'est le premier film que Jean Renoir a fait pour la télévision. Dans ce film, on a eu jusqu'à sept caméras. Le minimum, c'était trois.

STÉPHANE GOUDET – Ce dispositif télévisuel a été utilisé par Renoir dans son film suivant, « Le Déjeuner sur l'herbe ».

RENÉE LICHTIG – Il a tourné dans le Midi où je suis allée une fois pour le choix des rushes, mais je n'ai pas suivi le film.

STÉPHANE GOUDET – Cela complique-t-il le travail du monteur d'avoir sept prises d'une même scène ?

RENÉE LICHTIG – C'est lui qui choisissait. Moi, je montais comme je le sentais. Lui, il corrigeait ce qui ne lui plaisait pas. Il m'est arrivé de me tromper comme tout le monde, mais j'ai toujours respecté le désir et le talent du metteur en scène. En Autriche, lors du tournage du « Caporal épinglé », j'étais très souvent sur le plateau. J'ai eu la chance de le voir tourner : cela aide beaucoup le monteur.

STÉPHANE GOUDET – Comme quoi les opinions divergent à ce sujet... C'est dans ce film, « Le Testament du Dr Cordelier », que vous apparaissez en chair et en os. On pourrait presque faire une histoire de la présence physique des monteurs au cinéma. Grâce au livre d'Henri Colpi, on sait que la grande référence de l'inscription cinématographique du corps du monteur se trouve dans des films de Sacha Guitry : « La Poison » et « Le Roman d'un tricheur ». Guitry fait défiler le générique et l'on voit tous les participants principaux apparaître à l'image, notamment le monteur à qui il rend hommage en tirant son chapeau...

PROJECTION

STÉPHANE GOUDET – Yann Dedet, en 1971, vous montez « Les Deux Anglaises et le continent ». C'est votre première collaboration avec Truffaut.

YANN DEDET – Truffaut a eu la gentillesse de me prendre comme chef-monteur alors que j'avais été assistant sur ses cinq films précédents. Il y avait des atomes crochus entre lui et moi. J'avais 25 ans. Il sentait que mon enthousiasme et mon envie de monter pouvaient pallier une inexpérience à peu près totale...

STÉPHANE GOUDET – Qu'est-ce qui a fait que la collaboration a pu se poursuivre ? De quelle nature était votre connivence ?

YANN DEDET – J'ai l'impression que si on a très peu parlé « sérieusement » ensemble, il y avait entre nous une vraie connivence, autant dans la vie que vis-à-vis du cinéma. On a peu parlé mais on a agi. Truffaut venait très peu dans la salle de montage. On faisait énormément de projections, quelquefois deux par semaine, ce qui est énorme. Pendant les projections, il parlait tout le temps : « oui, non, non, oui, etc. ». En fin de compte, c'est lui qui avait tout monté, parce qu'il avait tout vu 50 fois. Même si c'est moi qui faisais les collures, c'est lui qui les avait vues, confirmées ou infirmées.

STÉPHANE GOUDET – « Sur Les Deux Anglaises et le continent », il y a un travail incroyable sur la bande son, sur le système des voix-off. Quelles étaient les difficultés causées par cet enchevêtrement des voix ?

YANN DEDET – Comme le travail sur le son ne s'est pas fait en fin de course mais au cours du montage, les commentaires allaient de pair avec le rythme du montage image. Cela n'a donc pas été une difficulté supplémentaire. Cela s'est fait en même temps. Je suis content que vous disiez que le montage son est très élaboré : je pense que vous dites cela parce qu'il est en fait très simple. À part le placement des voix-off qui a demandé beaucoup de temps mais qui s'est fait en même temps que l'image, la bande son est extrêmement simple voire pauvre. Ce qui fait la richesse du film, c'est la finesse des commentaires par rapport aux coupes image et aux moments où les sons directs reviennent et disparaissent.

STÉPHANE GOUDET – Ce qui veut dire qu'en termes de narration, les choses furent complexes lors de l'écriture de cet enchevêtrement des voix, de ce système des journaux intimes, mais qu'en termes de montage, ce fut relativement simple ?

YANN DEDET – Je n'ai jamais eu une impression de « difficulté » : le montage est quelque chose de tellement physique, de tellement direct, que, dès qu'il y a une difficulté, on fait au lieu de se dire « c'est difficile ». La manipulation étant simple, j'ai l'impression que cela glisse. Cela dit, les commentaires étaient refaits par François très souvent, toutes les deux ou trois projections. Il réécrivait les textes, les redisait, ce qui changeait donc le rythme des choses.

STÉPHANE GOUDET – Trois ans plus tard, en 1974, Bunuel réalise « Le Fantôme de la liberté ». Avant qu'Hélène Plemiannikov nous parle de sa rencontre avec Bunuel, je vous propose qu'on en regarde un extrait.

PROJECTION

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – J'ai rencontré Bunuel juste avant qu'il tourne « Le Charme discret de la bourgeoisie ». C'est le producteur Serge Silberman qui me l'a présenté. Je me suis tout de suite très bien entendu avec lui. C'était un homme très simple, très humain. Il était sourd mais moi, il me comprenait, il m'entendait. Il trouvait aussi que je prenais très bien l'apéritif avec lui ! J'avais un frigidaire dans la salle de montage, il apportait ses bouteilles et

ses verres. Après les projections de rushes, on prenait l'apéritif. Il était très bon vivant. C'était un être exceptionnel, simple, plein d'intelligence et d'humanité. Il me disait souvent : « Je lis tellement de choses sur mes films... Je ne savais même pas que ça y était ». Il avait une honnêteté vis-à-vis des producteurs et de tout le monde. Bunuel était très précis dans son tournage, ses plans séquences étaient d'une minutie extrême. Il passait parfois une journée entière sur un plan-séquence. Mais de temps en temps, sur certaines séquences, il se laissait aller, en disant « on verra ». Il savait tellement ce qu'il voulait qu'il ne venait pas en salle de montage, mais, il venait aux projections et, là, il me disait ce qu'il en pensait. Je n'ai jamais commencé un montage sans parler avec le metteur en scène, sans savoir ce qu'il était, ce qu'il ressentait, pourquoi il avait fait le film, etc.

STÉPHANE GOUDET – Cela veut-il dire qu'il y avait des scènes dont Bunuel prévoyait qu'elles pouvaient faire l'objet d'un travail au montage ?

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – Oui.

STÉPHANE GOUDET – Serge Silberman, c'est aussi votre lien avec Kurosawa pour le montage son de Ran.

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – Oui. Le montage image de Ran s'est fait au Japon. Je ne parle pas le japonais mais j'ai monté toutes les copies Dolby Stéréo en japonais, puis le doublage anglais. Je ne montais pas la langue, je montais les effets.

STÉPHANE GOUDET – Qui contrôle dans ce cas-là ?

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – C'était Silberman. Je crois qu'un assistant japonais de Kurosawa est venu voir la copie avant qu'elle soit projetée au Centre Pompidou. C'est Silberman également qui m'a mise en contact avec Nagisa Oshima. Silberman était un très bon producteur avec qui je m'entendais très bien. Il était parfois insupportable mais il était très drôle. J'ai d'abord voulu dîner avec Nagisa pour savoir ce qu'il pensait de son film, ce qu'il voulait. « Max mon amour » est un film vraiment spécial sur une histoire d'amour entre une femme, Charlotte Rampling, et un singe... Nagisa parlait un anglais terrible, moi un anglais très simple, mais nous avons très bien communiqué. Il s'est saoulé, à la bière et au whisky. Le film a été sélectionné à Cannes et je me souviens qu'il a dit à quelqu'un : « Avec Hélène, on ne parle peut-être pas toujours la même langue, mais on se comprend très bien. »

STÉPHANE GOUDET – Un conseil qui ne figure pas dans les « Lettres à un jeune monteur » : pour bien monter et entrer en connivence avec le réalisateur, apprenez à faire des cocktails !

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – Oui, cela est très important, cela décontracte !

STÉPHANE GOUDET – J'imagine que pour monter avec Bunuel et Oshima, il faut un petit grain de folie...

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – Oui, c'est pour cela qu'on ne peut monter le film d'un réalisateur sans avoir parlé avec lui... sans avoir bu un cocktail : il y a une libération de l'esprit qui se fait. Le réalisateur perd alors son sérieux, parle de son désir, de son film avec simplicité. Avec Bunuel, cela a été un vrai plaisir : les trois films que j'ai faits avec lui ont été extraordinaires. Ensuite, je suis allée le voir au Mexique, c'est devenu un ami.

STÉPHANE GOUDET – Vous parliez avec lui de ses films plus anciens ?

HÉLÈNE PLEMIANNIKOV – Oui, mais il avait changé. Cela reste surréaliste mais différemment. Je ne sais pas si vous avez lu son livre « Mon dernier soupir », mais c'est vraiment lui. Il ne voulait pas écrire en français. Il racontait et Jean-Claude Carrière rédigeait.

STÉPHANE GOUDET – Il faut lire ce livre et « Conversations avec Luis Bunuel » de Tomas Pérez Turrent et José de la Colina. Ces deux livres passionnants se complètent formidablement bien.

On va faire un bond dans le temps pour parler de la collaboration de Yann Dedet avec Maurice Pialat. On a vu tout à l'heure Renée Lichtig dans un film de Jean Renoir, je vous propose maintenant de découvrir Yann Dedet dans *Sous le soleil de Satan*.

PROJECTION

STÉPHANE GOUDET – Par rapport au débat sur le fait de savoir si le monteur doit ou non assister au tournage, là, de fait, vous y assistez puisque vous êtes l'un des acteurs...

YANN DEDET – Quand on tourne comme acteur, on ne voit rien du tout.

STÉPHANE GOUDET – Mais vous êtes sur place, vous sentez donc l'atmosphère, les rapports entre les gens. Cela doit quand même influencer sur la manière de voir les rushes, non ?

YANN DEDET – C'est vrai. Mais, je ne suis pas du tout acteur. Si Pialat avait dirigé un tronc d'arbre, c'aurait été pareil ! À la première prise, il m'a dit « Arrête de gigoter comme ça ! ». À la deuxième, « Ne te tiens pas comme un piquet ! ». C'était réglé, il ne fallait plus faire attention à soi-même. J'ai l'impression d'être complètement transformé. Mon père, en voyant le film, m'a dit que c'était une horreur pour lui. Je pense que j'avais bien joué, du coup. En tout cas, j'étais un autre. Cela m'a mis complètement à l'extérieur des choses, je n'ai pas vu le tournage. Contrairement à Renée Lichtig, j'ai très peur d'assister aux tournages, d'être familier avec l'ambiance, le bonheur, les difficultés, les trop bons déjeuners, les problèmes, etc. Quand je connais la problématique du tournage, j'ai un mal fou à voir le film sur la pellicule : je pense à tout ça, je crains que cela n'influe mon travail pour des raisons autres que ce qu'il y a dans le cadre et dans le son.

STÉPHANE GOUDET – Cette scène, je crois, avait été d'abord tournée avec Claude Berri.

YANN DEDET – Oui. Pour l'édition DVD, je suis d'ailleurs allé fouiller dans les stocks de LTC et j'ai retrouvé la scène avec Berri qui fait 16 minutes au lieu de 11, non parce que je joue beaucoup plus vite mais parce que, grâce au premier montage, on a fait des coupes, des ellipses. Ce montage a nous permis de tourner la scène en continu. On a d'ailleurs failli ne pas la tourner. On l'a tournée le dernier jour : la veille, Pialat pensait rentrer à Paris. Et, pendant l'apéritif de fin de film, Pialat a dit : « On va s'emmerder à Paris, tournons-la avec Dedet, demain ! ». Il m'avait piégé plusieurs fois : j'avais appris le rôle de Cadignan, le rôle de Galet et celui d'un troisième personnage. Un jour, il m'a fait proposer par son assistant le tout petit rôle d'un docteur qui passait une seconde et demie dans le plan. J'ai bien fait de refuser puisque j'ai pu tourner une des scènes qui me plaisait le plus.

STÉPHANE GOUDET – Y a-t-il des questions dans le public ?

Public – Je suis technicienne et je suis d'accord avec vous sur le fait de devoir prendre de la distance par rapport au tournage pour voir le film. Pour les réalisateurs, cela ne doit donc pas être facile non plus...

YANN DEDET – Effectivement, c'est très difficile et la réduction du temps du montage empire le problème. Le metteur en scène met beaucoup de temps à se séparer des émotions du tournage. Or, le temps nécessaire à ce dégageant n'est pas respecté, et cela est très embêtant. Cela dit, certains s'en libèrent très vite : Pialat, par exemple, qui était très critique sur son propre travail. Cet état d'esprit critique, propice au montage, permet de repartir sur d'autres bases. Lors du premier contact que j'ai eu avec Pialat, il m'a dit : « Toi qui as monté les films du petit gris, du petit jockey – c'est comme ça qu'il appelait Truffaut –, est-ce que tu veux te débrouiller avec toute la merde que je tourne ? »...

STÉPHANE GOUDET – Pour conclure, je vais laisser la parole à Nathalie Hureau, qui va nous parler de l'idée de filiation entre monteurs.

Nathalie Hureau – Je suis assise ici avec quelques grands noms du montage. Le fait de pouvoir participer, en tant qu'assistant ou stagiaire, à toute l'évolution d'un montage n'est plus tellement dans les mœurs. Je pense que c'est un grave problème. J'ai fait une école de cinéma où j'ai énormément appris, mais j'ai vraiment appris en étant stagiaire, assistante d'Henri Colpi et d'Albert Jurgenson. Ceux que j'appelle des « maîtres » sont des gens qui ont une expérience et un savoir qui se transmettent quand on les regarde faire. C'est une chance extrême que j'ai eue. Être assistant permet d'apprendre la liberté de penser, l'ouverture totale de l'imaginaire, l'accès à l'audace de faire, de défaire et de refaire, bref, tout ce qu'on n'apprend pas à l'école. L'assistant de nos jours a tendance à disparaître du montage et cela est un vrai problème, difficile à résoudre, mais pour lequel il faut se battre. Les doubles postes de travail, déjà évoqués, sont peut-être une solution.

HENRI COLPI – On a beaucoup parlé de la salle de montage où tout se passe. Je voudrais donc terminer par une phrase de Fellini : « La salle de montage, c'est la chambre de réanimation du film ».

STÉPHANE GOUDET – Merci beaucoup à tous les participants de cette table ronde.

ACTES 5

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

LE DÉCOR AU CINÉMA
COLLOQUE

9 ET 10 DÉCEMBRE 2004
CINÉMA LE MÉLIÈS – MONTREUIL
&
16 DÉCEMBRE 2004
INA – BRY-SUR-MARNE

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
5^E ÉDITION
7-21 DÉCEMBRE 2004

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 225 . INTRODUCTION PAR CHARLES TESSON, CRITIQUE
- 229 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 231 . OUVERTURE DU COLLOQUE PAR STÉPHANE PELLET, Président du Festival L'industrie du rêve
- LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES
- 233 . LE DÉCOR AU PREMIER PLAN : LES ENJEUX ESTHÉTIQUES DU DÉCOR DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA FRANÇAIS
- 251 . LES MÉTIERS DU DÉCOR, D'HIER À AUJOURD'HUI : PERMANENCES ET MUTATIONS.
- 267 . DÉCORATEURS ET CINÉASTES : LA GENÈSE D'UN FILM ET LE DÉROULEMENT D'UNE COLLABORATION, DU SCÉNARIO AU TOURNAGE.
- LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES
- 277 . LE STUDIO EN PERSPECTIVE
- 291 . RÉGIONS ET DÉLOCALISATIONS : CHANGEMENT DE DÉCOR
- DE NOUVEAUX DISPOSITIFS TECHNIQUES POUR DE NOUVEAUX BESOINS DANS LE DÉCOR
- 303 . DE L'APPRENTISSAGE À LA FORMATION CONTINUE, ÉTAT DES LIEUX DES FORMES D'APPRENTISSAGE DES MÉTIERS DE L'AUDIOVISUEL
- 309 . LA CONVERGENCE ENTRE LE THÉÂTRE, LE CINÉMA ET LA SCÉNOGRAPHIE : COMMENT LE DÉCOR TRADITIONNEL COHABITE AVEC LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ?
- 313 . PERSPECTIVES

INTRODUCTION

LES FANTÔMES DE LA LIBERTÉ

par Charles Tesson, modérateur, critique.

«**D**écoré ! », au sens d'être fou de joie à la perspective de recevoir une médaille (la Légion d'honneur en l'occurrence), est le titre d'une nouvelle de Guy de Maupassant qui a inspiré un des volets du récit à multiples voies des Contes de la lune vague (1953) de Kenji Mizoguchi. D'un véhicule qui sort accidentellement de la route, on dit familièrement qu'il est entré dans le décor. À travers ces deux exemples assez éloignés du sujet, il s'agit de contourner, même si on n'y coupera pas, l'emploi exclusif du seul mot (la « chose » décor), qui frappe d'inertie ce qu'il désigne, sans oublier ce qu'il entraîne sur son seul sillage, sur un mode contaminatoire quelque peu négatif : le caractère décoratif du décor, qui vaut pour lui-même et, sur son principe, jeu des acteurs inclus, mise en image comprise, peut gagner tout un plan, voire l'esthétique d'un film. Parler du décoratisme de la mise en scène n'est pas spécialement un compliment. Pourquoi est-ce le mot décor qui trinque ? L'aurait-il bien cherché ? Revenons à l'action de décorer (la médaille toujours, mais du point de vue de celui qui la remet) qui pourrait renvoyer au métier de décorateur. Savoir en quoi il consiste, de la préparation du film à son achèvement, ainsi que les conditions dans lequel il s'exerce aujourd'hui ou s'est exercé (hier), serait une bonne chose à savoir, pas nécessairement connue¹. Sans oublier ce que devient le décor une fois le film terminé, entre le rien promis à la possible relique (la destruction ou l'abandon à l'état de ruine), le tout préservé érigé en fétiche (le village culte de la série Le Prisonnier) et la rentabilité pragmatique (la politique du recyclage, celle du remaquillage permanent), selon la presque déjà antique politique des studios : reconnaître par exemple un film Universal à ses seuls décors. Mais là aussi, pour ce qui est de décorer, l'action renvoie à l'ornemental, à ce qui a pour fonction d'être distingué, à l'image de la décoration sur le vêtement. Très vite, à partir d'Intolérance (1916) de Griffith (l'épisode à Babylone) le décor a été promis au monumental². Par quelle magie une équation de fond de tableau (l'indéfectible couple formé en arrière-plan par la foule des figurants et le gigantisme des décors) a-t-elle été chargée de rendre tangible l'économie somptuaire du cinéma ? Une star coûte cher au producteur (et peut lui rapporter gros) tout en étant chère au spectateur. Un décor coûte cher au producteur sans être promis à la même récompense affective, sauf dans un genre particulier (la science-fiction, le film historique, présentation d'un univers qui n'est pas de ce monde) où il devient plus ou moins en solo la vedette du film. Toujours est-il que c'est à travers le décor que la dépense au cinéma est le plus souvent signifiée, rendue encore plus désirable lorsqu'elle s'abîme dans la pyrotechnie (brûler un décor au cinéma), tandis que la dépense, côté acteurs, est moins voyante, moins ressentie par le spectateur. Quand Griffith reconstruit Babylone, on voit bien qu'il s'agit d'un décor pour le cinéma, car sans la caméra, aucune raison pour lui d'être là. En revanche,

à la vision de *Folies de femmes* (1921) de Stroheim, un spectateur pourrait croire le film tourné sur place, à Monte-Carlo, devant l'hôtel de Paris (un document d'époque, en somme), alors qu'il s'agit d'un décor de cinéma. Le décor s'est ainsi retrouvé au coeur d'une problématique essentielle, qu'il continue d'animer, celle du vrai et du faux. D'un côté, le décor qui s'ingénie à reproduire la réalité, au point de vouloir se confondre avec elle (le pacte de conformité avec le monde des personnages), et celui qui a assumé sa dimension factice, d'un point de vue esthétique (une vision de l'esprit, une architecture mentale) ou ontologique : le caractère théâtral du décor de cinéma, qui contribue à son charme singulier (*Paris en studio* vu par Minnelli). Mais la fracture remonte aux origines du cinéma, entre les vues Lumière et le studio Méliès. Faux partage, source d'un dialogue de sourds parfois conflictuel entre les tenants de la rue en vrai et de la découverte en studio qui sent le faux. Chez Lumière, l'arrière-plan urbain devient en soi un décor, aussi naturel ou pictural soit-il, tandis que chez Méliès les éléments du décor et les accessoires sont la matière vivante du plan, la source inventive de son dynamisme. Revenons à la voiture qui sort de la route. Au sens propre, entrer dans le décor désigne l'action du personnage, celle de la caméra qui l'accompagne, et en dernière instance, celle du spectateur. Pour parler du décor au cinéma et en studio, il faudrait casser le cliché issu du théâtre qui isole l'acteur au premier plan de la toile de fond décorative à l'arrière-plan. Un décor est conçu pour l'action de l'homme (y marcher, le traverser, s'y aventurer) et plus encore, pour permettre à l'œil de voyager librement. Paradoxe du décor. Il est construit en dur mais sa présence réelle a pour but d'exaucer le rêve icarien qui sommeille en tout spectateur. Là où il y a un décor, il y aura une grue, une Dolly, une Louma, une caméra virevoltante, des plans longs alambiqués, comme si le studio permettait à la caméra, tel l'homme invisible, de traverser les murs et d'abolir la matière. Comment faire de la contrainte du décor un nouvel espace de liberté ? À partir de là, deux conceptions de la dynamique caméra-décor. Celle qui aboutira dans *Le Tombeur de ces dames* (1961) de Jerry Lewis au décor en étages de la maison, avec toutes ses pièces en un seul bloc, et le quatrième côté ouvert, dégagé pour la seule caméra, sensuelle et serpentine. Celle qui atteindra son stade ultime dans l'épisode « Le Masque » qui ouvre *Le Plaisir* (1952) de Max Ophüls. Le serveur chargé d'aller chercher un médecin, qui traverse pour ce faire le décor (l'ellipse n'est pas le genre de la maison), transforme ce personnage prétexte en double vivant du rail de travelling. N'importe quel fragment humain de passage, toujours bon à prendre, devient le porte parole idéal des envies de la caméra. Mais autre chose se joue, plus important. Le dialogue d'ivresse entre caméra et décor a pour fonction de pulvériser les limites du cube scénique, de le faire voler en éclats. Le décor n'a plus de délimitations tangibles, n'a ni envers ni endroit. Sortir dans la rue pour oublier le théâtre ? Certes, mais on peut aussi, par le décor et avec la complicité active de la caméra, tuer le théâtre par un excès de théâtre, et construire le lieu pour mieux le perdre. La relation harmonieuse entre le décor et la déambulation humaine est un scénario que le burlesque s'est plu à détruire. Dans ce monde particulier, l'hypothèse accidentelle (entrer dans le décor) devient la règle. Chez Keaton notamment, où on tombe dans le décor et on contribue à le faire tomber, jusqu'au gag final du *Tombeur de ces dames*, celui de la chute dans le décor et de son artifice révélé. Si certains genres cinématographiques sollicitent plus le décor (le fantastique gothique), plus rares sont les films qui font du décor un personnage à part entière, un interlocuteur direct qui conditionne le récit. Les poupées du diable (1936) de Tod Browning et *L'Homme qui rétrécit* (1956) de Jack Arnold sont les heureuses exceptions. Sans oublier la série B où le décor (chez Ulmer notamment), par l'usage qui en est fait, est toujours amorti, artistiquement et économiquement. Le film B a pour mission d'emblématiser la double pression dont tout décor au cinéma est l'objet : réussite artistique et rentabilité à l'image, en termes de durée et de visibilité. Si pour certains cinéphiles le décor est la zone morte de leur désir dans leur relation au plan ou au film (priorité à l'acteur, à l'auteur, à la mise en scène, au scénario)³, on pourrait ajouter ceci. Si un acteur ou un personnage peuvent émouvoir, et un décor un peu moins (gros handicap), ce dernier, par sa facture, la façon dont il est filmé, contribue en douce à cette émotion sans en tirer nécessairement les bénéfices.

En consultant l'index biographique des grands noms du décor de l'ouvrage de Jean-Pierre Berthomé (Léon Barsag, Alexandre Trauner, Hans Dreier, George Wakhévitch, Eugène Lourié, Lazare Meerson, Pierre Guffroy, Bernard Evein, Hermann Warm, Max Douy, et tant d'autres), on découvre que l'un est né à Budapest, l'autre à Berlin, à Moscou ou à Varsovie. La vie des grands décorateurs raconte l'histoire politique du 20^{ème} siècle, ainsi que les grandes migrations du cinéma, à travers l'Europe ou vers Hollywood, avec le studio comme refuge, base de repli, pour reconstruire la réalité ou mieux l'oublier (des mondes rêvés). Certains décorateurs ont beaucoup voyagé. Joli et douloureux paradoxe : construire le lieu et vivre l'exil. Le 21^{ème} siècle commence sous d'autres auspices. À l'heure

de la DV, des impératifs de diffusion télévisuelle, de la numérisation des images, le décorateur est-il le nouvel exilé de l'intérieur dans le territoire du cinéma ? Entre ceux qui aspirent au revival de la présence du décor sur un mode nostalgique (maintenir la tradition, celle du studio) et ceux qui travaillent à sa présence sous de nouvelles formes, grâce à de nouveaux moyens technologiques ou artistiques, tout reste à définir.

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

OLIVIER AKNIN (PRODUCTEUR)
JOËL AUGROS (PROFESSEUR D'ÉCONOMIE DU CINÉMA)
DENIS BARBIER (DÉCORATEUR, ENSEMBLIER)
MICHEL BARTHÉLÉMY (DÉCORATEUR)
SERGE BAUDOUIN (DIRECTEUR DU CFPTS)
FRÉDÉRIC BAZIN (CHEF D'ENTREPRISE DE TSF)
FRANCK BEAU (CRITIQUE DE CINÉMA, SPÉCIALISTE DES JEUX VIDÉO)
FRANÇOISE BENOÎT-FRESCO (ENSEMBLIÈRE)
JEAN-PIERRE BERTHOMÉ (HISTORIEN)
ALAIN BESSE (INGÉNIEUR À LA CST)
JEAN-CLAUDE BRISSEAU (RÉALISATEUR)
SERGE CAZÉ (RESPONSABLE DU SAIA)
CHRISTOPHE CERVONI (PRODUCTEUR)
MANU DE CHAUVIGNY (DÉCORATEUR)
DANIEL COCOLLE (RESPONSABLE FORMATION À L'INA)
FRANÇOIS EMMANUELLI (DÉCORATEUR)
GRÉGORY FAES (RHÔNE-ALPES CINÉMA)
GUY-CLAUDE FRANÇOIS (SCÉNOGRAPHE)
CLAUDE DE GIVRAY (CINÉASTE, CRITIQUE, PRODUCTEUR)
CHRISTIAN GUILLON (DIRECTEUR D'ÉTUDE ET SUPERVISION DES TRUCAGES)
RÉGINE HATCHONDO (MISSION CINÉMA VILLE DE PARIS)
OTAR IOSELLIANI (RÉALISATEUR)
BENOÎT JACQUOT (RÉALISATEUR)
CATHERINE LETERRIER (COSTUMIÈRE, DÉCORATRICE)
YVES LOUCHEZ (DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE LA CST)
YANN MARCHET (COMMISSION DU FILM D'ILE-DE-FRANCE)
YVAN MAUSSION (DÉCORATEUR)
PATRICK MONTIGON (INA FORMATION)
ANTOINE PLATTEAU (DÉCORATEUR)
DENIS RENAULT (DÉCORATEUR)
GILBERT ROGER (VICE-PRÉSIDENT DU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA SEINE SAINT-DENIS, PRÉSIDENT DE L'ACTEP)
EMMANUEL SCHLUMBERGER (PRODUCTEUR)
THIERRY DE SEGONZAC (PRÉSIDENT DE LA FICAM)
JEAN-PIERRE SPILBAUER (MAIRE DE BRY-SUR-MARNE ET DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE L'ACTEP)
THAN AT HAONG (DÉCORATEUR)
DAN WEIL (DÉCORATEUR)

OUVERTURE DU COLLOQUE

Par Stéphane Pellet, président-fondateur du festival L'industrie du rêve

Bienvenue à ce 5e colloque du festival L'industrie du Rêve devenu un rendez-vous régulier pour les professionnels depuis maintenant 5 années. Les 3 premiers colloques avaient été consacrés aux bouleversements liés à l'arrivée du numérique dans le cinéma. L'an passé, un colloque tout à fait passionnant avait été dédié à l'art du montage. Cette année, deux journées vont se dérouler à Montreuil et pour la première fois une matinée à l'INA à Bry-sur-Marne sera spécialement consacrée à l'enjeu du cinéma dans les industries techniques sur le territoire de l'Est Parisien. Nous sommes très heureux d'ouvrir ces deux journées et demi de colloque préparées, orchestrées et modérées par Charles Tesson, critique de cinéma et enseignant, et Juliette Cerf, critique, qui ont réuni des intervenants pour un débat passionnant, je l'espère.

La première table ronde évoquera le décor au premier plan : quels sont les enjeux esthétiques du décor dans l'histoire du cinéma français. Les thèmes abordés seront les suivants. Comment l'histoire du décor raconte-t-elle l'histoire du cinéma français ? De quelle histoire du décor le cinéma français a-t-il hérité ? De quelles traditions le décor est-il aujourd'hui porteur ? La conception et l'évolution du décor : de l'âge d'or des studios à la rupture de la Nouvelle Vague. Ce clivage historique est-il encore pertinent aujourd'hui ? La deuxième table ronde sera consacrée aux métiers du décor, d'hier à aujourd'hui : permanences et mutations. En quoi consiste le métier de décorateur ? Comment s'exerce-t-il et comment y accède-t-on ? Quelles sont les métamorphoses d'une profession : de la tradition du studio aux nouvelles technologies ? Décors réels, décors virtuels : cinéma et jeu vidéo, le décor à l'ère du numérique sera aussi l'une des nombreuses problématiques soulevées. Enfin, la troisième table ronde mettra en dialogue décorateurs et cinéastes autour du thème : décorateurs et cinéastes, la genèse d'un film et le déroulement d'une collaboration, du scénario au tournage. Demain, ce sont les enjeux économiques et politiques qui seront abordés avec le studio en perspective : quels sont les avantages et les inconvénients de tourner en studio aujourd'hui ? Nous recueillerons le point de vue des décorateurs et des producteurs sur l'état des lieux et de santé des studios en France et en Europe, studios ou décors naturels. Puis, nous évoquerons ce qui nous préoccupe tous aujourd'hui, régions et délocalisations. Une intervention qui éclairera la relation entre le national et le régional en balisant deux axes : les raisons de la délocalisation et la part des régions dans le financement des films. Le financement régional est-il capable de remédier au processus de délocalisation ?

Comment les incitations financières sont-elles prolongées par une politique d'accueil des tournages ? Les lieux de tournage, les décors, sont-ils tributaires d'une nouvelle donne de la politique de production ? Comment concilier construction européenne, coproductions internationales et relocalisation ?

Tourner en Ile-de-France et à Paris : la politique d'accueil des tournages français et étrangers, la proximité des industries techniques, sont-elles suffisantes ? Jeudi prochain, à l'INA, sera abordée la thématique suivante : les nouveaux

dispositifs techniques pour les nouveaux besoins dans le décor. De l'apprentissage à la formation continue, quel est l'état des lieux des formes d'apprentissage des métiers de l'audiovisuel ? Comment le décor traditionnel cohabite avec les nouvelles technologies ? Et enfin les perspectives pour l'Est parisien : quelle mise en commun de ressources pour proposer des formations communes ?

Ce colloque ne pourrait avoir lieu sans l'aide et le soutien de nos fidèles partenaires depuis le début du festival, le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, la Région Ile-de-France, le CNC, en particulier la direction des Industries Techniques et du Multimédia, La Commission Supérieure Technique (CST), depuis 2002 la ville de Montreuil dont je salue le député-maire Jean-Pierre Brard et cette année l'INA avec qui nous initions un nouveau partenariat ainsi que l'ACTEP et la ville de Bry-sur-Marne.

Je souhaite à tous les participants et intervenants deux excellentes journées à Montreuil et une excellente matinée à Bry-sur-Marne. J'espère que ces débats vous apporteront enrichissement et questionnement utiles. Ce colloque sera diffusé en intégralité par France Culture, notre partenaire, sur sa radio Internet, « Les sentiers de la création » en février 2005. Les actes du colloque, publication régulière, seront édités à partir du mois de mai et présentés pendant le festival de Cannes. Nous clôturerons cette journée avec l'intervention de M. Gilbert Roger, Premier Vice-Président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, également président de l'ACTEP.

Je vous souhaite une très bonne journée.

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES

LE DÉCOR AU PREMIER PLAN : LES ENJEUX ESTHÉTIQUES DU DÉCOR DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA FRANÇAIS

Intervenants

Jean-Pierre Berthomé (historien), Dan Weil (décorateur), Claude de Givray (cinéaste, critique, producteur), Jean-Claude Brisseau (réalisateur), Franck Beau (critique de cinéma), Gilbert Roger (premier vice-président du Conseil Général de la Seine Saint-Denis, président de l'ACTEP).

CHARLES TESSON – modérateur : Avant d'évoquer ces deux journées qui nous attendent sur le décor au cinéma, ainsi que cette matinée, je vais d'abord vous présenter les invités et les intervenants qui nous ont fait la gentillesse de venir avec nous ce matin.

Tout d'abord Frank Beau qui est chercheur, spécialiste notamment du numérique et des jeux vidéos (il en parlera cet après-midi) mais également journaliste, pour avoir collaboré aux Cahiers du cinéma. Raison de sa présence parmi nous, il a publié une enquête sur les studios dans les années 50, dans le hors série des Cahiers sur la Nouvelle Vague, intitulé « Légendes et Réalités », que j'avais coordonné avec Antoine De Baecque. Très souvent, on reproche à la Nouvelle Vague d'avoir freiné sinon stoppé la politique des tournages en studio. Il nous dira ce qu'il en est vraiment. À ses côtés, Jean Pierre Berthomé, professeur au département cinéma de l'université de Rennes, collaborateur et critique à la revue Positif, grand connaisseur de l'histoire du cinéma et tout particulièrement du décor. Il est l'auteur d'un ouvrage, *Le décor au cinéma*, la référence sur le sujet, publié aux éditions des Cahiers du cinéma. Il est l'auteur d'un ouvrage sur Jacques Demy, qui a beaucoup travaillé avec le décorateur Bernard Evein. Ensuite, Dan Weil, chef décorateur, qui sera également à la table ronde de cet après-midi sur les métiers du décor et le métier de décorateur aujourd'hui. Il a une formation d'architecte, a travaillé sur plusieurs films de Luc Besson, à savoir *Le 5e élément*, *Léon*, *Nikita*, *Le grand bleu*. Comme beaucoup de décorateurs, il a conçu des décors pour de nombreux films publicitaires, avec Besson et Kassovitz. Récemment, il a tenté l'aventure du cinéma américain. Il a fait le décor

de King Arthur d'Antoine Fuqua, La mémoire dans la peau de Doug Liman, et il vient de terminer, après 8 mois de travail, aux Etats-Unis, aux Emirats et au Maroc, Syriana de Steve Gaghan, un scénariste passé à la réalisation. Dernier point, il a repensé et conçu un enseignement du décor à la Fémis, avec le décorateur Jean Rabasse – on lui doit La cité des enfants perdus – qui avait été convié à ces journées sur le décor mais qui est retenu en ce moment au Canada.

Je poursuis avec Claude de Givray, qui est un ami de Truffaut, de la 1^{re} heure à la dernière heure et bien plus que cela. Il a commencé à être critique aux Cahiers du cinéma dans les années 50, grâce à Truffaut. Il a collaboré à la revue Art, a été l'assistant de Truffaut sur Les Mistons, co-scénariste de Truffaut sur les Baisers volés, Domicile conjugal. Il est cinéaste, a réalisé plusieurs films, Tire au flan, Une grosse tête, et un film que j'ai beaucoup aimé L'amour à la chaîne, avec Jean Yanne, qui se passe dans une maison close, et a été fait juste avant Belle de jour de Luis Buñuel. Il a également été pendant de nombreuses années, jusqu'en 2000, responsable des productions de l'unité fiction de TF1, c'est-à-dire Navarro, Julie Lescot, Les Misérables de Josée Dayan tourné en Tchéquie, etc... Enfin, nous attendons le réalisateur Jean-Claude Brisseau, l'auteur de Choses secrètes, qui va nous rejoindre en cours de discussion.

Ce colloque a pour objectif, en deux mots, de parler du décor au cinéma et du métier de décorateur tel qu'il s'exerce aujourd'hui, afin de savoir où en est le métier de décorateur au cinéma, compte tenu des conditions économiques et techniques, dans lequel il s'exerce. C'est l'état d'esprit de la manifestation

L'industrie du rêve, dans la continuation des précédentes éditions consacrées au montage, au son et au numérique.

La table ronde de ce matin a une fonction introductive. On va tenter de restituer l'origine du décor dans l'histoire du cinéma en général, français en particulier, et la façon dont une tradition s'est constituée, à partir de Méliès, de cette ville de Montreuil où nous sommes, qui a eu un rôle déterminant dans l'histoire du décor. Jean Pierre Berthomé nous en parlera bientôt. On va voir comment ce couple décor/studio a éclaté à l'époque de la Nouvelle Vague. On va évoquer l'après de la Nouvelle Vague et la façon dont le décor aujourd'hui est plus ou moins tributaire de son passé, de sa mémoire de cinéma français, dans quelles conditions aujourd'hui par rapport aux nouvelles technologies. Tels sont les objectifs de cette matinée.

JULIETTE CERF - modératrice : Comme Truffaut est mort en 1984, il y a 20 ans, c'est une façon aussi pour L'industrie du rêve de lui rendre hommage.

CHARLES TESSON – modérateur : Je voudrais également saluer dans la salle – Jean-Pierre Berthomé m'a soufflé cette information –, la présence de Jacques Dugied, décorateur notamment de Tout va bien de Jean Luc Godard, concepteur du fameux décor d'usine en plan de coupe inspiré du Tombeur de ces dames de Jerry Lewis, ce qui n'est quand même pas rien, de Peau d'Âne de Jacques Demy, et aussi de Je t'aime, je t'aime d'Alain Resnais. Nous sommes très honorés de votre présence parmi nous.

Nous allons commencer par vous montrer un montage d'extraits conçu par Gilles Nadeau, responsable de l'iconographie de ce colloque. Il nous propose un montage sur Paris au cinéma, des studios à la Nouvelle Vague, qu'il avait réalisé en 1986 pour l'exposition Cité Ciné à la Villette en 1986. Ensuite, je donnerai la parole à Jean-Pierre Berthomé.

PROJECTION

CHARLES TESSON – modérateur : Ce montage d'extraits est une manière d'introduire le décor à partir de plusieurs pratiques. Le décor naturel, avec la Nouvelle Vague, les rues de Paris dans À bout de souffle. Les décors classiques, construits en studios, avec René Clair pour Les toits de Paris et Marcel Carné pour Hôtel du Nord. Paris vu par les américains et par Minnelli. Ce qui est frappant dans l'extrait de l'Hôtel du Nord, c'est l'opposition entre le décor en arrière plan et les acteurs et leurs dialogues au premier plan, qui mangent tout, concentrent toute l'attention. En revanche, dans l'extrait du film de René Clair, il y a une articulation entre le décor et le mouvement de caméra qui le balaie, l'expose de manière non statique, non théâtrale, disons. Du coup, il y a une complémentarité entre

le décor et les mouvements de la caméra par rapport à la construction du décor. L'extrait de Une femme est une femme de Jean Luc Godard, c'est encore autre chose, puis que c'est la reproduction d'un Paris tel que l'Amérique des comédies musicales de Minnelli l'ont peint. Il s'agit d'un croisement entre un Paris déjà rêvé par quelqu'un d'autre, purement imaginaire, et le Paris de son temps. Sans oublier l'extrait dans la cour d'immeuble de Loulou de Pialat avec la petite dame qui dit : « qui c'est qui va payer ma boîte aux lettres...»

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ : Par rapport à ton commentaire, deux points méritent d'être examinés. Tu a parlé de l'apparition du décor réel avec la Nouvelle Vague; on a vu en particulier l'extrait de Le signe du lion avec Jess Hahn en train de voler un fruit. Et Paris qui dort de René Clair, n'est-ce pas du décor réel ?! Et là, nous sommes dans les années 20. On n'a peut être pas attendu la Nouvelle Vague pour faire du décor réel. C'est vrai que le cas de Truffaut pose un problème extrêmement intéressant pour le décor. Mais en général lorsque l'on se souvient de Truffaut, on se rappelle toujours du décor de La nuit américaine qui n'est pas un décor fait pour lui. C'était un décor construit à Nice aux studios de La Victorine pour La folle de Chaillot, un film de Bryan Forbes. En fait, Truffaut a récupéré ce décor qui traînait depuis un an et demi. Evidemment, il l'a fait retaper, mais c'est intéressant que le plus célèbre décor de Truffaut soit emprunté en réalité à un autre décor. Et en plus à un film américain, donc trois ou quatre fois plus décalé puisque c'est Paris vu à Nice, Paris construit à Nice, Paris construit par les Américains et c'est Paris de cinéma, ultimement réapproprié par un cinéaste français! Cela donne des itinéraires assez bizarres et je trouvais que c'était assez drôle de voir l'extrait finir ainsi.

Je peux continuer en étant de mauvaise foi... En consultant le catalogue du festival, j'ai trouvé quelque chose de très frappant qui en dit long sur le paradoxe auquel nous allons être confrontés : parler du décor et savoir en fait de quoi on parle. Je regardais les six premières pages et sur ces six pages, on trouve beaucoup de photos de comédiens mais pas une seule photo de décor. En général, c'est toujours comme ça. Je le sais, pour avoir fait un gros livre sur le décor, le problème réel qu'il existe à trouver des photos de décor parce qu'à priori cela n'intéresse personne. Les gens veulent voir la tête du comédien. Si vous cherchez dans les premières pages, hormis le décor de Jean d'Eaubonne du Plaisir de Max Ophuls, il n'y en a pas un. Au départ, la difficulté de parler du décor, c'est que personne ne sait de quoi on parle vraiment. Tout simplement, parce que le public ne s'aperçoit qu'il y a un décor que lorsqu'il est visible. C'est un lieu commun de dire qu'un bon décor est invisible, ce n'est même pas vrai du tout car il existe pléthore de cas où il doit être extrêmement visible. Dans Le 5e Élément, le décor fait partie totalement de l'identité du film, tout comme dans le dernier film de Resnais. Mais, je dirais si à 95%, les spectateurs sortant d'un film se souviennent des comédiens et des situations, ils ne se rappellent absolument pas des décors. J'ai vu un film hier soir, et je suis incapable de vous décrire les décors, par contre je peux vous raconter l'action et vous parler des comédiens.

CHARLES TESSON – modérateur : Comment le métier de décorateur est-il devenu un métier de cinéma à part entière ? Comment, tout en étant issu de cela, s'est-il détaché de l'architecture, de la peinture et du dessin ? Il me semble que ce virage s'est opéré dans les années 20.

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ : Je vois trois grandes étapes dans l'histoire du décor. Il a d'abord fallu une petite vingtaine d'années pour réaliser le décor de cinéma. C'est quelque chose de spécifique. Les premières années du décor de cinéma, cela a été soit la réalité, avec les frères Lumière, soit des décors de théâtre que le cinéma filmait, le cinéma n'étant rien d'autre qu'un moyen d'enregistrer un autre art. Et cela, c'était Méliès. Et effectivement, lorsque vous regardez les films de Méliès, c'est formidable et magnifique, mais ce ne sont pas des décors de cinéma. Ce sont des décors de théâtre de fantasmagorie filmés par une caméra. Cela a duré jusqu'à la première guerre mondiale et pendant ce temps bref, les gens du décor de cinéma ont compris qu'il fallait créer quelque chose d'absolument original qui n'était pas du décor de théâtre. C'est le montage qui a obligé à cette création car dès l'instant où l'on filme une action sous plusieurs angles, on ne peut plus réaliser un décor absolument frontal, perpendiculaire au regard, comme l'est le décor du théâtre à l'italienne. Il a donc fallu réfléchir différemment, commencer à penser à un décor où il y aurait un champ contre champ. Cette notion du décor à champ contre champ arrive dans les années 20. Le modèle du décor de théâtre ne fonctionne plus vraiment mais en même temps l'on s'aperçoit que le décor

peut devenir un argument de vente car il est plus spectaculaire que le réel. C'est le moment où l'on réalise *Cabiria* de Pastrone et *Intolérance* de Griffith. On peut aller voir un film simplement parce que le décor est prodigieux et qu'on a envie d'en prendre plein les mirettes. Ce qui est essentiel, toujours dans cette même période, c'est après la première guerre mondiale; un moment où il y a des échanges absolument prodigieux entre les arts. L'époque où les ballets russes travaillent à la fois avec Picasso, Manuel de Fayard et Cocteau. Le cinéma est vraiment l'art du 20^e siècle, le seul art qui n'existait pas vraiment avant la première guerre mondiale. C'est l'art qui est lié à l'électricité, l'Art Nouveau dans tous les sens du terme. Les autres arts vont revendiquer le cinéma comme leur lieu de convergence ; et c'est par le décor que cela va se produire, tout simplement parce que le cinéma est encore muet et essentiellement visuel. Le décor dans les années 20 représente un enjeu qu'il va perdre en grande partie lorsque le cinéma va devenir parlant. Il y a eu culmination dans les années 20 car le décor de cinéma va avoir tendance à échapper au décorateur de théâtre qui se tourne vers les arts déco et l'architecture. Mais il ne s'agit plus de faire de l'architecture, du théâtre, il s'agit de faire autre chose. Du coup apparaît le métier de décorateur de cinéma. Il y a eu surtout le rôle capital de la réalisation. Le décorateur de théâtre doit construire un décor dans lequel il va falloir que les comédiens se déplacent. S'ils sortent par la porte, il faut bien qu'ils sortent quelque part et que la pièce suivante raccorde. Le décorateur de cinéma invente un espace qui n'existe que sur l'écran. Si vous prenez les Champs-Élysées et Jean-Pierre Belmondo en train de se balader avec Jean Seberg sur le trottoir, qu'il rentre dans une boutique qui se trouve rue de Seine, cela fonctionne grâce au montage. On a créé un nouvel espace dans la dimension du film. À partir de ce moment-là, lorsqu'on comprend que l'on fabrique une image pour un écran, on sait aussi qu'on le fait en deux dimensions. Cela permet tous les trucages et l'on sait que le décor dépend du montage, du trucage, des optiques, comme une image photographique. Puis on a construit des espaces puisque le décor ne reproduisait pas le réel tel qu'il existait mais réinventait un réel de fiction visible à l'écran. C'est non pas simplement aller filmer la Tour Eiffel telle qu'elle est mais c'est aussi bien aller reconstruire Montmartre à Hollywood pour y faire danser Gene Kelly et Georges Guetary. Une fois, cette notion acquise, on a fabriqué des studios, des grands plateaux, des installations, des éclairages, des lieux où on peut prendre le son, ce qui est très important. Si le cinéma reste en studio pendant pratiquement les trente ans qui suivent, c'est en grande partie à cause du son. Vous venez de voir *Le signe du lion*. C'est très frappant car toute la scène du marché et de la poursuite est post-synchronisée, tout comme l'est entièrement *À bout de souffle* ou *Lola* (*Lola « Montes »* de Max Ophüls ou de Demy). Quel que soit le désir que les cinéastes aient pu avoir de filmer en extérieur, le son ne suivait pas. Il a fallu du temps pour que l'on puisse filmer avec des moyens d'enregistrement sonore synchrones à la caméra, suffisamment légers, etc. Avant, si on sortait faire du son, on le faisait avec un camion de son. N'oubliez pas qu'à l'époque le son était enregistré sur de la pellicule et non sur une bande magnétique. C'était extrêmement contraignant et lourd. Tous les premiers films de la Nouvelle Vague sont tournés sans son ou juste avec un son témoin, puis post-synchronisés. L'un des enjeux du studio n'était pas simplement de construire le décor, il avait pour but de donner les moyens d'enregistrer un son de qualité. En sachant que c'était quand même le règne du dialogue, des comédiens et du texte, on est rentré dans une logique où le cinéma s'est laissé enfermer dans le studio. C'était pratique, on avait tout sous la main. Les 3/4 des films avant la NV étaient tournés en studio, le spectateur ne s'en apercevait même pas. Le réalisme peut-être absolu en studio, la capacité de reproduction du réel sans limite. Les productions ont commencé à quitter les studios quand il a fallu vraiment aller au bord de la mer ou dans le désert car filmer la mer en studio, cela sentait le renfermé. Après la guerre, les Italiens étaient des premiers à dire que les réalisateurs pouvaient peut-être aller tourner dehors. Ce n'était pas un choix idéologique. En réalité, le vrai problème des Italiens c'est que les studios avaient été bombardés. S'ils voulaient tourner aussitôt après la guerre, l'une des conditions était de sortir. Cela dit, si vous regardez des films comme le célèbre *Voleur de bicyclette*, vous vous apercevrez que tous les intérieurs ont été faits en studio improvisé. Dans le premier Visconti, *Ossessione*, tous les intérieurs sont en studio, mais il y a énormément d'extérieurs de route, de villes. La grande étape suivante du décor, ce sont les années 60, la Nouvelle Vague. On a beaucoup dit, et on le dit toujours, que la Nouvelle Vague en voulait au décor, qu'elle l'a attaqué et tué. Il y a au moins deux choses frappantes avec la Nouvelle Vague. La première chose, c'est que dans les textes théoriques des Cahiers du cinéma, il n'est jamais question du décor, mais beaucoup plus du scénario et d'autres choses. Mais la question n'est pas posée de décor ou pas décor, simplement parce que à l'époque le décor n'était pas contesté du tout. À l'époque où 80%, 90% des films se faisaient en studio, j'ai cherché

des textes contre le décor, je ne les ai pas trouvés. La deuxième chose, c'est que les décorateurs de la Nouvelle Vague existaient. Jacques Saulnier, décorateur de Resnais, Jacques Dugied, Bernard Evein, Pierre Guffroy, Jean-Jacques Caziot, François de Lamothe, Jean André, tous connaissaient admirablement le studio et ils ne rêvaient que d'une chose, c'est d'y aller. Jacques Saulnier a longtemps été l'assistant de Max Douy et d'Alexandre Trauner. La rupture avec la Nouvelle Vague n'est pas une rupture du savoir ou du désir, c'est une rupture économique. Deux explications sont possibles. La première est qu'il a fallu faire des films beaucoup moins chers et un certain nombre de personnes ont accepté. Ces personnes sont celles de la Nouvelle Vague. Pour réduire les coûts, il n'y avait pas d'autre choix que de tourner hors des studios car le décor représentait 20% du budget moyen d'un film. Faire une économie de 20% sur un budget est quand même gigantesque. On comprend pourquoi tellement de films ont pu se faire si vite car le producteur savait qu'il pouvait faire Lola de Demy ou À bout de souffle de Jean-Luc Godard en économisant les 20% du décor et intégralement la prise de son. Sauf qu'il ne faut pas oublier qu'Alain Resnais ou Louis Malle sont revenus ou venus vers les studios aussitôt après. Ils ont réalisé leur premier film hors studio et dès qu'ils ont pu, ils ont retournés en studio. Resnais est resté imperturbablement fidèle aux studios à chaque fois qu'il le pouvait. Avec cette génération, la rupture est probablement moins idéologique et beaucoup plus simple qu'on ne peut le penser.

La deuxième chose, ce sont les avancées techniques. Au début des années 60, des pellicules plus sensibles ont été créées. Tout d'un coup, les cinéastes ont pu tourner en extérieur avec ces pellicules et des éclairages davantage maniables, plus légers. Puis assez rapidement sont apparus le son magnétique synchrone, les fameux NAGRA1 et les caméras légères. Eclair a développé un certain nombre de ces caméras maniables. Donc, les matériels existaient pour tourner assez facilement en extérieur. À partir des années 60, tourner en intérieur n'est plus une obligation, c'est un choix. Cela a tout changé. Lorsque l'on montait un film, deux projets pouvaient être établis, un avec le tournage en studio, un autre avec le tournage en extérieur réel. Le coût et l'effet induit étaient analysés. Il n'y a pas de doute qu'à partir de la fin des années 60 tourner en studio ou pas relevait vraiment d'une décision qu'il faut dissocier de la question du réalisme/pas réalisme. Je suis intimement persuadé que La cité des enfants perdus de Jeunet et Caro ne pouvait se faire qu'en studio car riez n'est réel dans le film. Mais si vous voulez faire Les parapluies de Cherbourg de Jacques Demy, vous avez le choix ; vous allez à Cherbourg et vous pouvez filmer Cherbourg, ou bien vous allez à Cherbourg et vous pouvez le réinventer. Réinventer Cherbourg, c'est le repeindre, mettre des papiers peints partout. L'équation décor réel = réalisme et studio = fantaisie, ne fonctionne pas. C'est bien plus excitant de se dire que l'on peut tout croiser, que l'on peut filmer le réel pour le réinventer complètement.

CHARLES TESSON – modérateur : C'est une bonne conclusion. Vous avez très bien posé les enjeux, en insistant sur la façon dont le studio, dans le cinéma français, est devenu progressivement une sorte d'obligation, si bien que le décor et les films ont fini par sentir un peu le renfermé.

JULIETTE CERF - modératrice : Regardons maintenant les extraits croisés de films décorés par Max Douy et des décors de François Truffaut.

PROJECTION

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ : Nous venons de voir des extraits de Quai des Orfèvres d'Henri-Georges Clouzot et de French Cancan de Jean Renoir, tous deux décorés par Max Douy. Les deux films sont tournés en studio. Je voudrais vous faire remarquer la différence de traitement. Pour Quai des Orfèvres, vous regardez la petite cour de l'immeuble, avec sa porte. Si vous allez 4 rue de la Bourdonnais, vous la retrouverez car Max Douy s'est amusé à la copier telle qu'elle est. C'est en fait la cour de son immeuble qu'il a reproduit en studio. Il aurait pu tourner chez lui, cela aurait été aussi pratique. Mais Clouzot avait trouvé très bien de la refaire à l'identique en studio. Quant à French Cancan, c'est l'inverse absolu. S'il fallait « s'y croire » dans Quai des Orfèvres, pour French Cancan, Renoir voulait absolument que tout ait l'air faux, que ce soit comme un souvenir de 1900 revu des années après. Il fallait que cela comporte un côté livre d'images. C'est passé par la simplification des détails et des couleurs. Ainsi, les deux extraits du même décorateur correspondent aussi à deux choix idéologiques ou esthétiques absolument opposés.

FRANCK BEAU : La question que tu me posais Charles, c'était en quelque sorte : est ce que dans les studios ça sentait déjà le roussi ou pas au cours des années 50 ?

CHARLES TESSON – modérateur : Très longtemps, on a plus ou moins imputé la fermeture des studios en France ou leur déclin rapide à l'émergence de la Nouvelle Vague et à ses choix (décors naturels aménagés). J'aimerais savoir justement, c'était l'objet de votre article, s'il y n'avait pas dans les studios eux-mêmes, dans leur politique, les raisons de leur propre déclin, indépendamment de ce qu'a fait la Nouvelle Vague.

FRANCK BEAU : D'abord, je suis obligé de préciser un peu d'où je parle. À la différence de la plupart des personnes qui sont ici, en particulier Jean-Pierre Berthomé, je ne suis pas un spécialiste de la question. Je n'ai pas une expérience ou une connaissance in situ des studios et de leur histoire au sens où j'aurais travaillé dedans ou dessus pendant longtemps. En revanche, j'ai eu l'occasion de faire connaissance avec ce sujet sous des angles différents il y a quelques années. Le dernier en date, c'est effectivement au travers de cette enquête historique réalisée pour les Cahiers du cinéma en 1998 à l'occasion des cinquante ans de la Nouvelle Vague. Etant donné que ce sujet n'a pas beaucoup bougé depuis, je peux essayer de remettre à partir de ce travail, certaines questions en perspective. La question qui m'avait été posée à l'époque était : « est-ce que la Nouvelle Vague a tué les studios de cinéma en France ? ». L'enquête m'amenait à conclure que l'on peut répondre à cette question en l'abordant sous trois angles. Le premier consiste à souligner le caractère mythologique de cette histoire. Elle dit ceci : la Nouvelle Vague, ses jeunes turcs, les critiques des Cahiers du cinéma des années 50 ont tué les studios, en proclamant une nouvelle manière de tourner et ont enterré, avec cette époque, des lieux historiques et une génération de cinéastes et d'artisans du cinéma. Cela se dit, et cela circule depuis des décennies. Le deuxième angle concerne la réalité du contexte économique des studios de cinéma de cette époque et de toutes époques en France, que l'on devra a fortiori décrire lorsqu'on cherche un peu à nuancer les choses. Le troisième angle est celui des questions humaines sociales et locales sous-tendues par ce sujet... Celles qui pointent lorsqu'on écoute ceux qui ont vécu cette période de l'histoire, et qui on pu ou peuvent encore en témoigner.

Public : Voit-on mieux le décor sans le son ?

JEAN-CLAUDE BRISSEAU : Effectivement, on voit mieux les décors quand il n'y a pas de son. D'ailleurs, ce serait plus intéressant de temps en temps de regarder ces extraits image/image sans son. Pour revenir au son en extérieur, une des raisons pour laquelle les gens de la Nouvelle Vague étaient obligés de tourner en postsynchronisant est simple. Lorsque vous filmez en extérieur, il y a automatiquement des avions puis une mobylette qui vont passer. Quand vous êtes en train de raccorder deux plans ensemble, comment faites-vous ? Quand les réalisateurs tournaient en studio, ils pouvaient soigner davantage l'image qu'en intérieur/extérieur, parce qu'ils n'étaient pas limités par l'espace. Je vais vous donner un exemple précis. J'ai tourné un film qui s'appelle De bruit et de fureur. Nous n'avions pas les moyens d'avoir un studio et même pas ceux de prendre une ancienne usine désaffectée et d'y faire construire les décors. Il n'y avait pas assez d'argent pour le film qui coûtait 4 millions de francs. Nous avons tourné dans une 6 pièce, dans un grand HLM au 14^e étage. À un moment, on s'est trouvé dans une pièce de 2m x 3m. Où est-ce que l'on pouvait mettre les projos ? J'avais une séquence extrêmement compliquée où des gens passaient d'une pièce à l'autre et où en plus je les mélangeais pour que le spectateur ait une chance de saisir l'émotion de cet instant. Il fallait que l'utilisation des lieux soit parfaitement claire. Je suis resté deux ou trois jours à me demander où j'allais mettre la caméra; j'allais alors tricher dans les appartements prolos, dont je suis originaire. Par exemple, nous vivions toujours avec la table au milieu de la pièce principale. Là pour le film, j'ai été obligé de la mettre contre le mur ce qui est plutôt une habitude d'intello; entre autres parce qu'on ne pouvait pas mettre les lumières n'importe où et quand vous êtes au 14^e étage, vous ne pouvez pas mettre les projos à l'extérieur. Quand vous tournez dans des lieux extrêmement exigus même avec les petites caméras actuelles de rien du tout, il faut encore de la place pour mettre les comédiens, et pouvoir regarder vos plans.

FRANCK BEAU : Je reprends donc le fil de mon intervention. Je disais que je vais essayer d'apporter trois éclairages

complémentaires, trois manières de regarder le sujet de cette époque de transition au sein des industries techniques des années 60. Pour aller vite, au début des années 50, nous avons un nouveau monde, une période qui fait suite à un choc sans doute indescriptible, qui est le réveil d'une société et d'une culture après un événement pour le moins bouleversant, une guerre. L'époque de transition dont nous parlons est celle d'une rupture dans l'Histoire et donc aussi d'une rupture générationnelle entre plusieurs façons de voir le monde. D'un côté, l'émergence de jeunes cinéastes et critiques, qui ne sont pas connus, qui arrivent à la question du cinéma avec une volonté de s'exprimer, et en face d'eux, une réalité du monde cinéma, de ceux qui le font et le produisent à ce moment-là, et qui vont alors constituer une cible pour les mouvements émergents du nouveau cinéma et de la Nouvelle Vague. Ce que l'on a appelé la « qualité française » de l'époque, est représentée par des cinéastes tels que Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Marcel Carné ou d'autres, ils font partie des principales cibles. Les jeunes cinéastes qui peinent à entrer dans le milieu dénonceront le corporatisme de la profession, les mauvaises habitudes du cinéma, dont le studio pour eux, est un lieu d'élection. Cela donne : des équipes immuables, une hiérarchie entre les différentes professions, l'obligation d'avoir une carte professionnelle pour entrer dans le cinéma, qui fut mise en place après la guerre. Les jeunes cinéastes sont confrontés à cette politique de l'assistanat, d'un long et ennuyeux trajet pour arriver à gagner la confiance des producteurs et faire des films à leur tour. Aussi, lorsque Jean-Pierre Berthomé dit qu'il n'y a pas de citation qui permette de dire que les cinéastes de la Nouvelle Vague se sont attaqués au décor, c'est vrai finalement, mais en revanche ils se sont attaqués à ce qui incarnait le mieux cette époque du cinéma, à savoir la problématique du tournage en studio, de la lourdeur et des contraintes liées à ce mode de cinéma. J'avais mis en exergue de l'article qui s'appelait « L'autodafé du carton-pâte », une citation de François Truffaut qui disait ceci : « ... alors ce jour là nous serons dans la tradition de la qualité, jusqu'au cou et le cinéma français rivalisant de réalisme psychologique, d'âpreté, de rigueur, d'ambition ne sera plus qu'un vaste enterrement qui pourra sortir du studio de Billancourt pour entrer directement dans le cimetière qui semble avoir été à côté, tout près, pour aller plus vite du producteur au fossoyeur ». Cette citation, qui date de 1954 a tout d'une prophétie.

Les décors de films tels que Hôtel du Nord de Marcel Carné ont été fabriqués à l'endroit même où s'étend le cimetière de Billancourt de nos jours, sur une petite portion de terrain dont jouissaient encore les studios dans ces années là. Je reviendrai plus tard sur cette métaphore du studio et du cimetière. Les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague – et la citation de Truffaut est explicite à cette enseigne –, vont décrire un réalisme psychologique, une tendance à illustrer des grands récits de la littérature classique, ce que l'on appelait des « mots d'auteur » dont le couple Prévert-Jouvet par exemple était emblématique, et qui aboutira à une querelle qui s'exprimera largement entre les deux générations de cinéastes, par revue interposée. Voici l'extrait d'une engueulade que l'on trouvera dans les revues Arts et Cinéma. Jean-Luc Godard en 1959 : « Vos mouvements de caméra sont laids parce que vos sujets sont mauvais, vos acteurs jouent mal parce que vos dialogues sont nuls, en un mot vous ne savez pas faire du cinéma parce que ne savez plus ce que c'est. » Ce à quoi Claude Autant-Lara répond un peu plus tard : « Je pense que vos goûts vont vers le faux cynisme facile des petits vieux de la prétendue Nouvelle Vague ou assimilée composée de petits impatientes et d'ignorants de notre métier et que vous les avez aidés à ériger leurs navrantes incapacités en soi disant esthétique, et la somme de toutes leurs ignorances en inspiration et en génie. De la mauvaise photographie parce qu'on n'est pas foutu d'en faire de la bonne, c'est cela du génie ? Des histoires inexistantes ou sans contenus et mal racontées parce que l'on sait que l'on sait in petto que l'on est pas foutu de les traiter, parce qu'on sait qu'on est incapable de bien raconter. » Le débat nous montre qu'au-delà des enjeux esthétiques, c'est une crise sans doute plus profonde qui s'exprime, mélangeant des savoir-faire, des besoins sans doute de s'exprimer avec la culture de son temps, et bien évidemment des contextes techniques et économiques en arrière-fond, qui accélèrent la fracture. Jean-Pierre Berthomé disait au cours de son intervention que personne ne s'intéresse finalement au décor et au studio et je suis tout à fait d'accord pour l'avoir constaté au cours de cette enquête et d'un projet de film que j'avais entrepris antérieurement sur les studios de Billancourt. Personne ne s'intéresse réellement à l'envers du décor. Ce dernier étant soit accessoire pour ceux qui discutent sur le cinéma, soit impénétrable pour ceux qui préféreront conserver le mystère de la fabrication des films. Mais dans la plupart des cas, la question des studios suscitera de l'indifférence. Aussi, le contexte économique de cette époque, c'est d'abord une crise de la fréquentation du cinéma. En 1957, il y a un pic dans la fréquentation des salles, mais à partir de 1958/1959 une baisse importante s'amorce. Parmi les raisons généralement invoquées, la pénétration de la télé-

vision dans les foyers français à partir de la fin des années cinquante. Par ailleurs, avant la guerre les équipes étaient attachées aux studios, après la guerre elles étaient devenues indépendantes. Le décorateur Max Douy l'a souvent rappelé, ce fut l'une des raisons de la hausse du coût des productions qui se sont reportés alors sur les producteurs eux-mêmes. La réalité économique du cinéma change, une migration du public a lieu, mais on constate encore une fatigue de ce public par rapport à une certaine forme de cinéma, fabriqué par les cinéastes d'avant-guerre. Cette crise se traduit directement par un impact sur la production. Comme le disait Jean-Pierre Berthomé, le budget d'un décor était alors de 20 % du budget global d'un film, ce qui veut tout dire et rien dire à la fois. Car en effet, de 20 % à la fin des années 1950, ce budget va passer à 6 % dans les années 1970, mais en même temps le coût des décors en extérieur va passer de 10 % au début de la Nouvelle Vague à 18 % dans les années 1970. On assiste non pas réellement à une perte globale du budget de décor mais à une migration des conditions de tournage en intérieur vers des conditions de tournage en extérieur. On constatera plus tard, que les films en extérieur exigent des frais de post-synchronisation du son plus importants, ce qui permettra d'ailleurs aux studios de Billancourt par exemple, de se stabiliser en faisant de la post-synchronisation, à partir des années 60 sous l'action de son directeur de l'époque Roger Richebé. Concrètement, ces faits abordés ici de manière rapide nous permettent de dire cela qu'un studio de cinéma, c'est un lieu avec un modèle « économique », comme pour toute entreprise. Un modèle économique qui sera traversé par des crises depuis sa naissance. Depuis toujours, les studios français ont été contraints, soit de s'adapter, soit de rendre l'âme, et ce, avant et après la Nouvelle Vague. L'intégration des activités viendra plus tard, notamment entre la télé et le cinéma, la production et la post-production.

Sur fond de mutation des conditions économiques, des moyens techniques nouveaux apparaissent, que la Nouvelle Vague, on l'aura beaucoup dit, va utiliser. C'est l'un des faits majeurs de cette période. Les jeunes cinéastes auront recours à la pellicule Ilford ultra sensible permettant pour la première fois de tourner en extérieur, mais pas forcément tout de suite à des moyens sonores comme le Nagra, qui il me semble ne seront utilisés qu'au milieu des années 1960. Ce qui est certain, c'est que la Nouvelle Vague va bien contribuer à accélérer un processus de mutation technologique, comme on en connaît aujourd'hui avec le numérique dans tous les domaines de l'image et du son. La mutation de cette époque c'est donc l'utilisation de caméras 35mm plus légères, puis de caméras 16 mm plus tard, qui ne sont pas considérées à la fin des années 1950 comme des caméras professionnelles mais plutôt amateurs. Ces technologies changent le système de production, ce qui explique que les producteurs seront tentés par les tournages en extérieur, que l'on pensera être dans un premier temps beaucoup moins chers que les films réalisés en studio. Un chiffre est assez explicite, qui montre un changement dans la structure de la production en France dans cette période. En 1947, il y a 240 producteurs en France, en 1964 il y en aura 698. La Nouvelle Vague est donc une opportunité économique, autant qu'une mutation esthétique. Mais le contexte économique plus général fragilise aussi les studios. Dans les 1960/1970, les studios vont faire l'objet de nombreuses spéculations immobilières. Les terrains sont de plus en plus chers, et ceux occupés par les studios qui ne tournent pas à plein régime, vont attirer des promoteurs de tous poils. Nous ne sommes plus depuis longtemps dans l'avant guerre où les studios pouvaient appartenir à des empires du cinéma comme Pathé ou Gaumont. Ces sont des sociétés privées, indépendantes, ou affiliés plus tard à des groupes sans grand rapport avec le cinéma, qui finiront par les racheter. Je viens de balayer très rapidement deux premières questions : la mythologie historique au travers des luttes esthétiques, et les conditions matérielles d'existence des studios dans leur contexte d'époque. Le troisième et dernier angle est celui qui ressort davantage lorsqu'on recueille des témoignages d'origine sur le sujet, et que l'on observe un peu mieux l'encrage local d'un studio de cinéma dans son environnement. J'avais commencé à m'intéresser à ce sujet à travers un projet de documentaire historique sur les studios de Billancourt qui malheureusement n'a jamais vu le jour. En 1996 nous avons rencontré des gens comme Max Douy, Henri Alekan, Michel Kelber, Claude Autant-Lara, et bien d'autres. J'avais eu l'occasion de parler à Marcel Carné quelques temps avant sa disparition. Il vivait tout près de l'église Saint-Germain dans un petit studio, avait complètement disparu du monde du cinéma. Je me souviens qu'à l'époque beaucoup de gens le croyaient mort depuis longtemps déjà. Nous rencontrions ainsi des gens dont on parlait dans les livres d'histoire, qui étaient encore en vie, et dont personne ne semblait se préoccuper. Leur mythe excédait leur personne, au point de s'en dissocier complètement. Cette réalité étrange résumait assez bien ce que furent les studios dans l'histoire, à savoir des lieux aussi mythiques pour les uns, qu'ils étaient miteux et méprisés pour les autres. Un certain Simon Feldman, créateur des studios de Billancourt dans

les années 1920, était mort à 102 ans en 1993. Il était enterré dans le cimetière de Billancourt, et n'avait semble-t-il pas vécu assez longtemps pour être interrogé par aucun historien du cinéma digne de ce nom. En ce sens aussi, la citation de Truffaut était une prophétie. Car lorsqu'on essaye aujourd'hui de faire l'histoire de cette époque, on se rend compte qu'énormément de choses ont disparu, avant même que l'on ait pris le temps de se pencher dessus. Lorsqu'on interrogeait des comédiennes comme Paulette Goddard, qui vivait tout près des studios de Boulogne, elle nous parlait d'un restaurant à Billancourt, où l'on discutait, où l'on rencontrait les gens, on réalisait alors qu'il y avait une vie sociale autour des studios dans les années 30, une vie sociale du cinéma. Elle ne fut jamais très importante en réalité, mais tout de même, voici peut-être l'une des choses qui disparut complètement derrière le fameux raz-de-marée de la Nouvelle Vague. Le studio de cinéma pouvait être l'un des rares lieux où les gens de cinéma vivaient régulièrement ensemble, où des choses persistaient au-delà des films, entre les films, entre les gens, mais encore entre ces gens et une ville, car beaucoup habitaient autour des studios. C'est une question que je pose alors : est-ce que l'existence ou pas de ces lieux non plus seulement de mémoire, mais de persistance d'un art dans le temps, de croisement des différentes professions, des différentes familles, participerait aussi d'une certaine forme de créativité dans le domaine du cinéma ? Quand on parle de la manière dont les scénaristes, les décorateurs, les auteurs travaillaient dans les années 1930 autour de Marcel Carné, avec Alexandre Trauner, Henri Alekan, Jacques Prévert, est-ce une alchimie qui opérait, toute datée qu'elle nous paraisse aujourd'hui ? On peut se demander alors si la Nouvelle Vague n'a pas essentiellement abouti à ce que l'on fasse pour longtemps l'impasse sur la question des conditions sociales de production, et sur les lieux de vie autour des films. Il m'est toujours apparu que cette génération qui fut mise à la retraite dans les années 60 essayait aussi d'expliquer ceci, à savoir qu'il existât des endroits de production du cinéma, en prise à la fois sur l'histoire, sur les artisans, et sur la ville. De nos jours, entre l'école, la salle et le musée, nous pouvons nous demander quels sont les lieux du cinéma auxquels se référer, qui ne soient pas seulement des espaces enclavés, mais plutôt des espaces publics où la vie des films se fait ? Quelque chose peut nous laisser dire que sans cette existence dans l'environnement d'un espace public/privé de production, il y a impossibilité de tisser sur le long terme des liens multiples entre les pratiques, les savoir-faire mais encore les générations. Sans doute alors que le décor et l'architecture de tels espaces mixtes et ouverts de production des films, restent encore à inventer.

JULIETTE CERF – modératrice : Merci beaucoup. Peut-être Dan Weil peut-il intervenir sur deux aspects, à la fois par rapport à ce que vient de dire Franck Beau sur le studio au vu de sa connaissance à la fois des studios français et américains. Et peut-être aussi sur son sentiment par rapport à l'héritage de la Nouvelle Vague – la politique des auteurs – qui a pu galvauder le métier de décorateur. Et enfin, comment voit-il la réorganisation du travail d'équipe et aussi la question des repérages qui est assez importante.

DAN WEIL : Je voulais d'abord réagir, Jean-Pierre, à ce que vous avez dit sur les décors et sur le manque de photos de décors. Pour moi, ce qui est d'abord important, c'est que le décor n'est pas un objet en soi. Le décor n'est qu'une partie du cinéma. L'objet du cinéma, ce sont les films, pas les décors, la lumière et les montages. C'est un ensemble. Je trouve assez normal que l'on ne se souvienne pas des décors. En toute humilité, et pourtant j'aime beaucoup mon métier, je crois que ce qui prime c'est de raconter des histoires. Nous le faisons en participant, en fabriquant les décors, en les aménageant. Je ne pense pas qu'il y ait, une esthétique du décor. Par contre, il existe une esthétique du film, selon le mouvement artistique dans lequel on est. Le cinéma fait partie de ce mouvement. Nous, les décorateurs, y appartenons. Nous sommes souvent à l'initiative mais l'objet n'est pas le décor, c'est le film. Je voulais réagir aussi à ce que tu disais par rapport aux lieux et aux espaces. Il y a une chose dont tu ne parles jamais, c'est de la nouvelle problématique du décor. On n'en est plus à se dire studios ou pas studios. La problématique d'aujourd'hui est de lire un script et de regarder quelle est la meilleure façon de représenter ce qui y est marqué. Il y a aussi une chose très différente dans la tradition française. La vraie difficulté qu'a posée la Nouvelle Vague, c'est le problème des repérages. La France est le seul pays où les décorateurs ne font pas les repérages de façon officielle, ils en font « vaguement ». Contrairement à tous les autres pays. En Russie, ce sont le décorateur et l'opérateur qui font les repérages, en Amérique, c'est forcément le décorateur, en Italie, c'est le décorateur aussi. Je crois que ce qui est très important, ce sont les repérages et l'image. Ce n'est pas d'être en décor naturel ou en

studio. Comment un décorateur peut accompagner un réalisateur en jouant avec l'image et les décors naturels ? C'est un vrai manque et un véritable problème dans le cinéma français qui a hérité par cela de la Nouvelle Vague. Pour le reste, le studio est un des outils du cinéma comme le sont les incrustations, les effets spéciaux numériques. La fabrication en studio est possible en fonction des moyens économiques, de quelque chose qui est lié à une technique, à une façon de faire et aux problèmes des effets spéciaux. Tout à l'heure, tu parlais d'un espace 2D, d'un espace irréel. Personnellement, je trouve que lorsque l'on construit des décors, l'espace est celui de la caméra. On construit des décors pour la caméra et pour pouvoir faire des mouvements particuliers. Evidemment, avec l'évolution technique, la légèreté du matériel, de la caméra, de la lumière, l'évolution des pellicules, les problèmes sont complètement différents, mais on continue à y réfléchir. L'intérêt aujourd'hui de construire des décors est aussi de permettre à des réalisateurs de faire des choses qu'ils ne peuvent pas faire en décor naturel. Pour moi, c'est une chose très importante. Et cela change le débat studio ou pas studio car on réagit à un script et à une façon dont un réalisateur veut filmer. On décide de tourner en studio ou alors de travailler en décor naturel, avec des contraintes et des possibilités différentes. Je voudrais juste faire un petit commentaire sur le studio. D'abord, il ne faut pas oublier que les studios dont vous parlez étaient conçus comme des usines. Les gens étaient en poste, ils n'étaient pas en « free-lance », ils appartenaient au studio. Les studios fabriquaient les décors. Lorsque vous dites que les studios américains ou anglais étaient différents, ce n'est pas exact. Les studios américains ou anglais étaient et sont toujours exactement pareils. Vous avez des équipes, vous connaissez les gens, les métiers s'y retrouvent, on croise les autres copains décorateurs quand on les connaît. Ce sont des lieux de rencontres de la même corporation que vous. Le studio était un lieu social et l'est toujours. Je crois que la grande différence économique vient du fait que les studios anglais sont des studios indépendants comme l'étaient les studios français. Ils n'appartenaient pas à des maisons de productions ou à des grandes entreprises de cinéma comme le sont les majors. La raison est qu'ils étaient très loin du centre de Londres et il n'y a pas eu de spéculation immobilière. Alors qu'à Paris, les studios étaient relativement proches. Personne n'a fait de spéculation immobilière à Arpajon parce que c'est à une heure de Paris et personne ne veut aller acheter du terrain là-bas. Il se trouve que Pinewood et Shepperton sont à une heure de Londres, c'est aussi stupide que cela mais voilà pourquoi ils ont survécu. Entre les années 1960 et 1980, ils ont été confrontés à beaucoup de problèmes, ils ont failli fermer. C'est vrai qu'ils ont fermé à clé. Mais les studios sont restés intacts et quand ils ont rouverts dans les années 1980 grâce à l'apport du cinéma américain, ils sont repartis en un tour car ils existaient encore physiquement. Personne ne voulait construire des parkings ou des maisons à cet endroit-là. L'autre chose très différente dans les studios américains est qu'ils appartiennent à des entreprises de cinéma qui sont les majors. Ce sont des outils qu'ils utilisent tout le temps et je n'ai jamais compris pourquoi, en France, des grands groupes comme la Gaumont ou Pathé qui possédaient des studios n'ont pas essayé dans les années 1980 de les récupérer.

JEAN-CLAUDE BRISSEAU : Parce qu'ils n'ont pas de volume de production. Premièrement, le coût des films par rapport aux Etats-Unis et à la France est complètement différent. Deuxièmement, ils produisent beaucoup plus de films que nous et les studios sont finalement très peu nombreux. D'autre part, les conditions syndicales d'exercice de toute une série de gens ne sont pas tout à fait les mêmes. C'est une des choses dont on n'a pas parlé, le fait d'être obligés de se plier à des règles syndicales. Vous êtes même parfois obligés d'employer dix personnes lorsqu'il n'en faut que deux. Quand il y a beaucoup d'argent pour faire le film, ça va. Les Américains, eux, ont en plus toute une série de vedettes qui leur permettent d'amortir les coûts des films dans le monde entier. Pas nous, car le cinéma français ne s'exporte plus. Probablement aussi qu'il y a moins de vedettes. C'est assez intéressant de voir des affiches comme *Ocean's Twelve* de Steven Soderbergh. Vincent Cassel était une des vedettes du film mais il n'est nulle part sur les affiches contrairement aux autres comédiens. Nous n'avons pas de star ou quasiment pas de star internationale. Du même coup, nous ne pouvons pas faire autant de films.

CLAUDE DE GIVRAY : Je vais enchaîner et puis je dirais deux ou trois choses sur François Truffaut. C'est vrai que l'on a un grand studio à une demi-heure de Paris. C'est le studio 2000 qui appartient à la Société Française de Production. Le studio 2000, j'ai essayé d'y tourner. À l'époque, c'était 500 000 francs par jour uniquement pour la location. Après, il fallait construire les décors. Même pour la télévision qui monte des films en moyenne de 15

millions pour un 90 min, cela peut aller jusqu'à 25 millions l'heure et demie. Mais comme elle n'en a pas les moyens, évidemment elle va tourner en Tchécoslovaquie. Il y a un problème économique diabolique. Mais il y a une autre piste que je trouve intéressante. Les temps ont changé. Tout à l'heure, on voyait un extrait du film avec Louis Jouvet, Hôtel du Nord de Marcel Carné, ce fameux dialogue que l'on connaît par coeur : « (...) Atmosphère, Atmosphère... » Et bien, je pense qu'un dialogue comme celui-là ne peut être fait qu'en studio. J'habite près du canal Saint-Martin et je n'imagine pas de nos jours, même si il n'y a pas trop de bruit, tourner une scène pareille. Il faut recréer le côté Trauner légèrement stylisé. Les films français faisaient et font encore du réalisme poétique. Les dialogues poétiques ne peuvent pas être dit dans des décors naturels normaux, ils peuvent l'être dans des décors un peu stylisés. Les grands décorateurs ont très vite compris que plutôt que de reproduire la réalité, il fallait la styliser, et ça, c'est un grand apport. Dans les années 30, à l'époque de la peinture expressionniste, on faisait des décors expressionnistes. Ce que j'aime bien, c'est le phénomène inverse. Comment les jeunes de la Nouvelle Vague ont été obligés de tourner en décor naturel pour des raisons d'argent et comment, petit à petit, ils ont essayé de styliser leurs décors lorsqu'ils le pouvaient. C'est vrai qu'ils ont très vite compris qu'il n'y avait pas du tout d'interdit sur les décors. On parle beaucoup de la Nuit américaine de François Truffaut. Nous lui reprochions avec Suzanne Schiffman de tourner son film en studio car tous les films qu'il avait fait étaient en décor naturel. Il a dit une chose évidente « Je veux qu'après la collure, on sache toujours si l'on est dans le tournage d'une scène qui va être portée à l'écran ou si on est dans le décor reconstitué du tournage ». Effectivement, on voit très bien s'il y a ou pas le clap, si on est dans une scène ou dans un décor avec la fausse fenêtre. François Truffaut avait cette idée, qu'incontestablement pour le public la référence absolue, l'usine à rêve, c'était le décor. Il a trouvé un moyen peu coûteux de tourner en studio, en restaurant le studio qui existait encore à la Victorine. Cela a coûté 500 000.00 frs à l'époque. Le décor de la Folle de Chaillot de Brian Forbes, c'était sa référence. Jean-Claude Brisseau avait raison, le vrai problème du tournage en décor naturel, ce n'est pas le décor, c'est le son. Claude Chabrol était plus sensible aux sons. Il avait donc un Cameflex2 de reportage, c'était une caméra 35mm qui faisait un bruit effrayant, le bruit des dents sur la pellicule, on avait l'impression d'entendre une mitrailleuse. On pouvait la blimper3, mais c'était très compliqué et une partie dans Le Beau Serge a été tournée avec la Caméflex non blimpé car Chabrol n'avait pas envie de s'embêter. Il travaillait en synchro et savait très bien qu'il pouvait y avoir des pertitions. Pas François Truffaut. Je me souviens des comédiens optimistes comme Jeanne Moreau qui disait « Moi, j'aime bien entendre le bruit, ça me dope, j'entends comme une mitrailleuse sous ma tête. » Une partie de Jules et Jim de François Truffaut, a été faite au Cameflex blimpé.4 Après, la Nouvelle Vague a dit que c'était pas mal finalement le son témoin. Comme les cinéastes tournaient très vite, en studio ils faisaient de la post-synchro et reprenaient le travail avec le comédien. Le grand débat, c'était surtout autour du son direct et non direct, débat en partie mis sous cloche car il n'y avait pas de solution. La solution est arrivée grâce à la télévision lorsque l'on a créé la caméra, la 16mm Coutant, une caméra portable. On ne le dira jamais assez mais cela a tout changé pour les dramatiques de télévision. Nous tournions tout le temps caméra à la main avec une caméra qui était à la fois portable et insonorisée. Un système de dents rétractables empêchait le bruit de la pellicule. C'est vrai qu'il existait un corporatisme terrible notamment dans la défense des studios. Au CNC, il y avait des lois dans les années 1950/1955 où l'on n'avait pas le droit d'aménager un décor naturel. C'était assez malin, cela obligeait les réalisateurs dès qu'ils voulaient styliser un peu, à tourner en studio. C'était aussi un mouvement économique car ce ne sont pas des poètes au CNC. Jacques Flaud, sorte de père de la Nouvelle Vague a assoupli ces règles qui ont fait que nous n'avions pas besoin d'une équipe aussi lourde et d'une dérogation. Lorsque j'ai fait un film avec Roger Hanin en 1963, j'ai été obligé de tourner quatre jours en studio car il fallait payer un peu sa dîme au propriétaire du studio qui voyait les commandes se raréfier. Il y avait aussi un autre truc, c'est que l'on était obligé de tourner en studio à cause de l'intensité de la lumière. Les grandes industries américaines s'étaient partagées l'Europe après la guerre. Les films admirables italiens qui sont faits en Du Pont4, on ne les trouvait pas en France. Par contre, la France étant le terrain réservé de Kodak, les Français étaient obligés de tourner en Kodak, pas très sensible. Les Allemands avaient la Guépard 36. Le beau Serge de Claude Chabrol a été tourné en Guépard 36. Les Anglais plus libres avaient la fameuse Ilford, mais nous n'avions pas le droit de l'importer en France ou seulement en bobinots de 4 minutes pour les appareils photo 24x36. Une partie de À bout de souffle de Jean-Luc Godard a été tournée avec des chargeurs de 4 minutes de pellicules. Je me souviens d'un plan avec Jean-Paul Belmondo, où il lisait le journal, il l'ouvrait, le lisait et le lançait en l'air et derrière

les Champs Élysées s'allumaient. Pierre Rissient qui était l'assistant avait téléphoné à la ville de Paris pour savoir à quelle heure les Champs-Élysées s'éclairaient. Le problème est que la ville de Paris ne pouvait pas dire exactement à la seconde près ou même à une minute près dans la mesure où il y avait déjà des systèmes automatiques qui s'enclenchaient lorsque la lumière baissait. Et Jean-Luc Godard n'avait que 4 minutes dans son chargeur et son plan fait 30 secondes dans le film. À un moment donné, on lui a dit que c'était vers telle heure et tout d'un coup, il a pris le pot. Jean-Paul Belmondo était avec son journal, et Godard a dit «moteur» et on a attendu en ayant peur qu'il n'y ait plus les 4 minutes. Finalement, la lumière s'est allumée et le plan est très beau. Comme ils n'avaient pas assez d'argent pour tourner en décor, les cinéastes de la NV ont utilisé les moyens de la « nature ». L'équivalent était impossible à faire « dans les vieux films », c'est aussi la raison de la guerre des anciens et des modernes. François Truffaut n'a jamais été contre Jean d'Eaubonne et contre Max Ophuls, il considère Lola Montes de Max Ophuls comme le plus beau film du monde. Mais c'est vrai qu'une partie du cinéma français s'était sclérosée car les décors coûtaient tellement chers que l'on était obligé de rapetisser certains sujets tout comme à la télévision où les films doivent faire un bon audimat. Les films devaient être assurés d'une bonne garantie, il fallait ratisser large dans les sujets car il fallait payer la note de studio. Cela conditionnait une forme de cinéma. Si on a un très bon scénario, on peut faire des impasses sur la forme, mais si l'on a un moins bon scénario, il faut que la forme soit éblouissante. Pour moi, un des plus beaux films du monde c'est La garçonne de Billy Wilder car le décor est magnifique ainsi que le scénario. Si on arrive à en avoir le deux, c'est formidable.

CHARLES TESSON – modérateur : Je vous propose de voir un extrait de Nikita de Luc Besson, qui se déroule dans les supposées cuisines du Train bleu, le célèbre restaurant de la gare de Lyon, qui a également servi de décor à un film de Georges Cukor.

PROJECTION

CHARLES TESSON – modérateur : Nikita de Luc Besson commence comme chez Carpenter et continue comme dans un film de Léos Carax. Avant de laisser la parole à Dan Weil sur cet extrait, juste une question ou une piste plus générale. On a souvent dit que les caméras en studio sont lourdes et énormes, qu'il leur faut donc de la place, et que la venue des caméras légères ont permis de tourner en extérieur. Tout comme dans l'histoire de la peinture, avec l'évolution des matériaux, on est passé de la peinture d'atelier aux impressionnistes. On a souvent dit cela alors qu'on est aujourd'hui dans le schéma contraire. À savoir que l'évolution des caméras, plus légères ou plus mobiles, comme le Steadicam, la Louma6, a permis de reformuler de nouvelles hypothèses sur le décor de cinéma. On l'a vu dans Shining de Stanley Kubrick, en encore dans Panic Room de David Fincher. Je voudrais savoir si Dan Weil partage ce sentiment-là, en général, et compte tenu de sa collaboration avec Luc Besson.

DAN WEIL : L'évolution des tailles des caméras a changé définitivement la donne – cela fait une bonne vingtaine d'années que les caméras sont plus légères – mais je pense qu'aujourd'hui, ce sont surtout la pellicule et la lumière qui constituent une véritable évolution. C'est pour cela que je disais que la construction d'un décor aujourd'hui a plus de sens par rapport à ses caméras, à ses mouvements ou des intentions particulières de mise en scène. Nous n'avons plus aujourd'hui les contraintes traditionnelles du studio – le son et la lourdeur de l'équipement. Je me souviens que Luc Besson était et est toujours un bricoleur de la caméra. Nous avons accroché un fil au plafond, on y a accroché la caméra et nous l'avons lancée. C'était aussi simple que cela. Ce sont des effets qu'aujourd'hui on fait plutôt en numérique et qui donne manifestement le même résultat. Ce décor a été tourné dans une friche industrielle dans les années 1980. C'étaient les usines de la SEITA à Pantin fermées durant quelques années et qui ont servi pour de nombreux films. Le choix était économique. Il était à deux niveaux ; on n'avait pas l'argent pour construire et tout fabriquer en studio, donc on se servait de lieux qui étaient déjà des bouts de décors réels. D'autre part, c'était un choix d'apprentissage. Luc Besson avait fait trois films auparavant et quelques moments du tournage de Subway ont été faits en studio avec Alexandre Trauner. Mais ce n'était pas quelque chose dans lequel Besson se sentait à l'aise. Les dessins, les plans et les maquettes n'étaient suffisants pour accepter le décor, se sentir dedans et le comprendre. Comme Luc Besson cadre lui-même, il avait besoin de ce rapport réel et sensuel

avec l'espace. Il ne pouvait pas attendre que les décors soient construits pour imaginer son film. Son choix a été de tourner dans une friche industrielle où l'on se servait aussi d'éléments réels des lieux dans lesquels nous re-fabriquions autour de ce qui existait. C'est ce mixte entre apprentissage du studio, apprentissage de l'espace et choix économique qui était relativement riche à l'époque.

JEAN-CLAUDE BRISSEAU : Lorsque j'entends Dan Weil, cela m'évoque deux choses. La première m'a renvoyée à une autre conception du cinéma. Moi-même, j'ai été professeur durant 20 ans et je suis arrivé au cinéma tardivement. Je suis d'un amateurisme complet. Quand j'entendais tout à l'heure dire à propos des repérages que c'était les décorateurs ou les chefs opérateurs qui les faisaient, pour moi, j'avoue que cela aurait été inimaginable. Je ne vois pas comment quelqu'un d'autre que moi peu faire ce travail. Je dois pouvoir dire au chef opérateur ou aux gens qui vont avoir à modifier les décors où l'on va placer la caméra, quelle partie je vais utiliser de ce décor, comment il va s'intégrer dans la mise en scène. L'arrivée de la Nouvelle Vague a tout bouleversé. Avant, dans le cinéma français, il fallait être passé par toutes les phases de l'assistantat pour avoir enfin sa carte professionnelle de réalisateur. Des personnes amateurs comme moi sont arrivés à la réalisation tout de suite grâce à la Nouvelle Vague. La deuxième chose porte sur la séquence que l'on a vue. De ce que disait Dan Weil, c'est un lieu réel qui a été réaménagé. Lorsqu'il parlait de Luc Besson, metteur en scène qui cadre, il est évident qu'il vaut mieux tout maîtriser du décor. Il avait tourné une séquence comme cela dans un véritable restaurant, il aurait fallu après tout réparer. J'ai apporté une cassette d'un film américain *Castle Keep* de Sydney Pollack avec Burt Lancaster dont les décors furent faits par Max Douy, qui se passe au moment de l'offensive des Ardennes durant la 2e Guerre Mondiale. Un château magnifique va être totalement détruit au moment d'une attaque. Il y a une séquence à la fin où l'on voit dans un gigantesque lieu les statues qui volent en éclats. Ils ont, en fait, reconstitué entièrement le château en bois car il fallait qu'à la fin, il brûle. Marc Morette, l'assistant, m'a dit qu'ils ont eu beaucoup de difficultés. Ils avaient prévu de mettre toute une série de caméras et de faire brûler le château. Ils l'ont bien fait brûler mais il s'est effondré en 10 secondes et ils n'ont quasiment rien pu utiliser. Pour en revenir à la Nouvelle Vague, ils n'ont jamais été contre Hitchcock surtout François Truffaut alors que c'est de notoriété publique qu'Hitchcock a toujours tourné en studio. Lorsqu'il était obligé de tourner en extérieur, il était malheureux car il ne pouvait rien contrôler en particulier l'éclairage des actrices. Je pense au film *Les oiseaux* à la séquence où Tippi Hedren se ballade pour aller déposer les oiseaux chez Mitch Brenner : c'était un système de travelling mate ou de transparence tout simplement car il voulait maîtriser l'éclairage du visage de l'actrice. Je vais maintenant évoquer d'autres choses et comment je suis arrivé au décor. Le fin mot de tout cela reste le problème de stylisation même lorsque vous tournez en extérieur en décor naturel. Je me souviens d'Eric Rohmer me disant : « On est très content car c'est la première fois qu'en tournant dans les rues de Paris, que l'on voit vraiment Paris. » Et c'est vrai que quand on regarde les tournages sensés être faits dans Paris, on voit des restaurants, des bistrotts, mais peu souvent les rues en plan large. En ce qui me concerne, avec mon dernier film *Choses Secrètes*, j'avais 96 séquences à tourner en 30 jours sans pouvoir me permettre de dépasser ce temps-là. J'ai pu faire le film car nous avons loué un château. J'avais des séquences de bureau; avec les décorateurs, nous avons nettoyé les combles et les avons aménagés en bureau. Je pense à une séquence où il y avait un responsable dans son bureau en train de discuter avec une employée. Le mur qui est derrière n'en est pas un. C'est une toile et comme on ne pouvait pas punaiser des tableaux alors nous les avons suspendus à un fil invisible. C'était la seule manière de pouvoir tourner toutes ces séquences. Si nous avions du tourner 96 séquences différentes, à chaque fois en décor naturel, il fallait tourner la séquence, ranger le matériel, se déplacer, le remettre. Et il faut un minimum de 2 ou 3 heures pour commencer à éclairer une séquence. J'ai été obligé d'obéir à des impératifs économiques et je ne suis pas le seul. Je me suis toujours demandé pourquoi les productions dans les années 60 lorsqu'il n'y avait pas d'argent n'allaient pas, comme on le fait maintenant, dans une usine désaffectée : en fait, c'était interdit par la loi. Du même coup, vous aviez l'obligation imposé par le marché d'avoir des vedettes. Je vais donner une explication peut être très critiquable au regard de l'évolution du cinéma français. Quand on a commencé à tourner il y a 20 ans avec des inconnus dans la rue, modèle Maurice Pialat, du même coup, il n'y a pas plus eu de culture de « vedettes » en particulier de vedettes masculines. Je devais faire un énorme film sur la guerre d'Indochine en 1990. Le projet a été bloqué, entre autres, car il nous fallait deux hommes de 25/26 ans susceptibles de faire la couverture des magazines et pouvant être connus dans le monde

entier, pas seulement du marché français. Puisque l'on parle des coûts des décors et de studios, j'ai discuté avec Mario Kassar, producteur exécutif de Terminator 2 : Le jugement dernier de James Cameron et de Basic Instinct de Paul Verhoeven. Il m'avait invité à la projection de Basic Instinct. Je lui dis « Vous faites Terminator 2 : Le jugement dernier qui coûte 600 millions de francs, le film le plus cher de toute l'histoire du cinéma, il vous rapporte cinq fois plus et vous êtes au bord de la faillite, comment faites-vous, je ne comprends pas ». Il m'a répondu : « N'oubliez pas que ce n'est pas parce qu'il rapporte cinq fois le coût de l'investissement, un bénéfice que nous ne touchons d'ailleurs parfois pas avant cinq ans, qu'avant même de commencer la préparation d'un film hors frais généraux, nous avons déjà dépensé 600 millions de francs. Nous faisons des films en studios qui doivent fonctionner dans le monde entier, du même coup, il nous faut la star immédiatement qui couvrira toutes les erreurs de distribution et le metteur en scène qui va avec. Il y a un film sur six qui fonctionne, c'est pour cela que tous les studios américains les uns derrière les autres sont tombés. »

CHARLES TESSON – modérateur : Avant de clôturer la séance de ce matin, j'aimerais savoir s'il y a des questions ou des réactions dans la salle.

Public : J'étais directeur administratif du syndicat CGT de 1968 à 1971 et il y a un certain nombre d'informations que je viens d'entendre qui à la fois confortent mon point de vue et en même temps me hérissent un peu. Vous avez fait état d'un conflit majoritairement générationnel: que faites-vous de personnes comme Jean-Pierre Melville d'une part, de Pierre Braunberger d'autre part ? Donc, il faudrait préciser qui sont les représentants de ce cinéma « ancien » et ceux qui ont fait le passage vers le cinéma « moderne ». L'autre chose, vous avez parlé de Max Douy et des décorateurs de sa génération, comme si c'était des décorateurs isolés. Vous savez bien que Max Douy était dans un mouvement social, qu'il avait des responsabilités et que ce mouvement avait des interactions fortes avec les professions internes du cinéma et bien entendu les décorateurs. Loger le décor dans une problématique technique, esthétique, historique et économique, c'est bien mais il faut d'essayer de lui donner une réalité plus précise dans un contexte social, à savoir la défense du cinéma français et les accords avec le cinéma américain. Autre chose encore, vous avez dit, Dan Weil, qu'il n'y avait pas de mouvement indépendant du décor dans l'histoire. Puisque l'on est à Montreuil, il y a eu les studios Méliès mais aussi quelque chose d'un peu moins connu. C'est l'école russe de Montreuil, c'est-à-dire Albatros. Ces décorateurs-là ont construit une partie de l'esthétique du décor français dans les années 20/30 tout comme Lazare Meerson et tous les autres, Max Douy y compris.

DAN WEIL : Pour répondre sur Albatros, ils n'ont pas développé une école du décor mais ils ont fait partie du mouvement artistique qui était celui de leur génération et de leur temps. C'est pareil aujourd'hui, des décorateurs se rapprochent des mouvements artistiques contemporains. Ce que je veux dire par là, c'est qu'il n'y a pas une école de décor. On fait de la peinture, de la sculpture, on participe à des tendances mais on ne fait pas du décor sans l'objet véritable, le film. On va revenir sur le problème du repérage. Quand les décorateurs font les repérages dans un film où il n'y a pas de constructions, une des choses qu'ils peuvent apporter, c'est leur regard au metteur en scène. Il n'est pas question d'apporter le décor au réalisateur. Le travail que je fais lorsqu'il n'y a pas de construction, c'est de discuter avec le réalisateur, de réfléchir à la vision qu'il a des lieux pour ses besoins de caméra, ses acteurs et son univers esthétique. Je le définis avec lui et je participe aux recherches. Je voudrais éviter que l'on finisse par avoir des décors trouvés par n'importe qui n'ayant ni réflexion ni pensée structurées. Un décorateur peut trouver plaisir à réfléchir sur un décor qu'il ne construit pas. Comment montre-t-on une ville dans un film dans lequel, effectivement, on ne va pas la redessiner? Comment va-t-on aider le réalisateur à la montrer différemment ? C'est important pour moi que les décorateurs récupèrent cette partie-là du travail, non pas dans le sens de l'enlever au réalisateur, mais de participer avec eux à leur réflexion.

FRANCK BEAU : Je suis ravi que vous posiez ces deux questions. La première sur les personnes qui ont incarné cette transition, qu'il ne faut pas oublier. Et la deuxième sur ce que l'on pourrait appeler l'enjeu d'une histoire sociale du cinéma. Pierre Braunberger effectivement était un homme de transition. Il produit Jean Renoir avant la guerre et la Nouvelle Vague ensuite. Mais il est aussi l'un des rares producteurs à avoir été directeur de studio. Lorsqu'on entre

dans ces nuances, on se rend compte qu'en effet il y a des courants, des hybridations qui existent, des passerelles entre ces époques. Des cinéastes préparent le terrain de l'époque d'après. Il n'y a donc pas de rupture radicale. Mais l'éclairage que vous apportez, enfin le point sur lequel vous insistez, à savoir sur le fait qu'il existe une réalité sociale et syndicale du cinéma dont on a peu parlé, c'est une question qui m'a toujours paru extrêmement importante. Et l'on s'en rend assez vite compte lorsqu'on discute avec des techniciens du cinéma, qui apportent un autre éclairage sur le sujet, comme je l'expliquais tout à l'heure. De fait, je me suis toujours demandé, peut-être à tort, comment on pouvait commenter un film, en ignorant tout des conditions de production, des relations contractualisées ou non, entre les personnes qui travaillent autour d'un film. Si l'histoire syndicale du cinéma reste à faire, en attendant, force est de constater qu'énormément de choses ont disparu, en terme de témoignages mais aussi évidemment d'archives. On parlait de l'usine. Peut-être que le studio à une époque était une usine, peut-être que les syndicats y avaient une importance plus grande, avec les effets positifs et négatifs que cela pouvait avoir sur la création. Aujourd'hui, ils existent toujours. Ils ont évolué, mais c'est évident que le fait de comprendre le cinéma à travers l'histoire des luttes syndicales est un angle qui a été oublié, et qui biaise l'histoire du cinéma toute entière. On raconte finalement cette histoire à travers un point de vue qui est celui de la critique, qui est celui du spectateur, ceux qui fabriquent les films étant souvent cantonnés au fait de raconter des anecdotes de tournage. Des accords Blum-Byrnes en 1946 aux luttes contre l'Ami, le Gatt, les relations de pouvoir continuent d'être au cœur de la question du cinéma. Il serait dommage de ne rendre compte que de l'histoire des idéologies, et non de comment les gens travaillent et quels sont les rapports de force entre les uns et les autres, entre les cinéastes et les techniciens, les producteurs et les cinéastes, quelles sont ces influences qui existent à l'intérieur d'un film, et qui conditionnent très fortement la manière dont il fut fabriqué, et a fortiori, ce qu'il y aurait à en penser.

ALEXANDRE TSEKENIS : Je voulais revenir sur le clivage intergénérationnel. Je pense qu'il est assez marqué dans le cinéma français des années 1960, l'aspect humain est important. Il y a aussi un aspect dont on n'a pas parlé, c'est la volonté du cinéma français de rompre avec le côté théâtral qu'on pouvait trouver dans le cinéma des années 1950. Il y avait une certaine pratique du décor et une certaine façon aussi de faire du cinéma dans le jeu des acteurs, dans les dialogues, assez influencées par le théâtre. Les décorateurs qui exerçaient dans les années 1950/60, la génération des Max Douy, Aguetand, Léon Barsacq... avaient été formés pour beaucoup au théâtre. Ils avaient commencé dans les années 1920/30 pour les plus âgés, avaient connu le cinéma muet et avaient connu l'art du décor tel qu'on le pratiquait dans le théâtre c'est-à-dire en utilisant les perspectives, les trompe-l'œil, les maquettes. On sent dans leurs décors le plaisir, cette jubilation qu'ils ont à utiliser ces effets de trompe-l'œil, par exemple dans *French Cancan* de Jean Renoir où c'est clairement revendiqué. Les décorateurs suivants ont reçu le même apprentissage mais ils avaient en même temps l'envie de participer, certains d'entre eux me l'on dit, à cette tendance du cinéma qui voulait sortir d'une scène de théâtre, même si il s'agissait en fait d'un studio et non d'une scène de théâtre. Donc, une envie de parler de lieux plus proches d'eux, plus quotidiens, qu'ils connaissent mieux puisque les premiers films de la Nouvelle Vague montrent les lieux où les réalisateurs ont grandi, ceux dans lesquels ils évoluent, leurs appartements, leur café, leur voiture...même si après ils reviennent au studio, une fois qu'ils ont mieux maîtrisé la technique. Il y a donc cette génération qui veut sortir d'une espèce de carcan et en finir avec l'influence du théâtre, de l'illusion.

CHARLES TESSON – modérateur : Jean-Pierre, vous voulez dire quelque chose.

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ : Je voulais juste ajouter quelque chose par rapport à ce qu'a dit Jean-Claude Brisseau en parlant de Marc Morette. À ma connaissance, le seul cas de cinéaste qui a choisi de devenir ultimement son propre décorateur, c'est Orson Welles. C'est un cas unique. Welles allait partout, trouvait les lieux, les réinventait dans sa tête. Les décors de *Falstaff* sont d'Orson Welles, il a fait lui-même l'auberge, monté la petite maquette miniature de ses propres mains, fait tous les dessins – ils sont à Madrid. Il y a un décorateur espagnol qui n'était qu'un exécutant. Je trouve que l'une des plus belles illustrations, c'est *Le procès d'Orson Welles*, sur lequel il y a officiellement un décorateur français, Jean Mandaroux. Le décor en studio est celui que l'on ne croirait pas fabriqué en studio, c'est l'appartement de Joseph K au début. Ce décor tout simple avec le balcon... c'est du studio. Tout le

reste, ce sont des extérieurs réels tournés à Zagreb essentiellement, des halls d'usine, un pavillon d'exposition et la fantastique idée pour un décor : le pavillon d'Orsay, enfin ce qui était la gare d'Orsay devenu le musée d'Orsay, qui entre temps était un non-lieu... Construire des décors dedans et ce qu'il a fait effectivement dans Le procès en utilisant tout ce qui traînait, comme les poutrelles métalliques, tout devient objet de « redécoration » du décor.

CHARLES TESSON – modérateur : La table ronde de ce matin avait pour fonction de mettre en perspective historique le décor mais aussi de lancer plusieurs pistes. On a beaucoup parlé du couple décor-studio, qui sera le sujet de la table ronde de demain matin, pour déterminer les conséquences d'une politique de relance du studio sur la chaîne du décor aujourd'hui. Nous avons également abordé les enjeux économiques et techniques et cet après-midi nous parlerons plus précisément du métier de décorateur, de la formation, ainsi que de la relation décorateur/cinéaste. Demain après-midi, nous parlerons d'un autre aspect évoqué brièvement ce matin, lié aux nouvelles politiques de production aujourd'hui : investissement en région, délocalisation. Quelles sont les incidences sur le décor de ces nouvelles politiques du tournage, compte tenu de la situation économique du cinéma en France ? Pour clore les débats de cette matinée, je laisse la parole, à Gilbert Roger, premier vice-président du Conseil général de la Seine-Saint-Denis

GILBERT ROGER : Merci. N'ayant suivi qu'une partie de vos débats, je voudrais juste ajouter que ce qui manque considérablement aux hommes politiques, qu'ils gèrent des cités au niveau des communes ou des cantons au niveau des départements, c'est que nous n'ayons pas suffisamment de relations avec votre milieu professionnel en ce qui concerne la fabrication concrète d'un film. J'en parle car, jusqu'à présent, nous avons peut-être trop souvent eu tendance à avoir une vision parcellaire et à considérer le cinéma plutôt comme un art donc exclusivement dans sa version culturelle, rarement sous l'angle économique. Nous avons peu utilisé un tournage comme un événement dont on pourrait se servir utilement pour médiatiser nos villes ou bien comme facteur de développement économique de nos entreprises ou commerces, mais ceci est en train de changer. Comme vice-président du Conseil Général de Seine-Saint-Denis mais aussi président d'une association des maires de l'Est parisien qui part de Bondy pour aller jusqu'à Charenton, association composée de vingt communes toutes tendances républicaines confondues, où l'on travaille au consensus, je m'aperçois que l'histoire de notre territoire, qui a pour fil conducteur les métiers de l'image et le cinéma a entraîné l'implantation de nombreux studios internationalement connus. Mais aussi des tournages de grands films, qui se sont révélés comme étant des événements marquants préparés et tournés ici, participant ainsi à la mise en valeur de notre patrimoine. Et désormais, le message que nous essayons de faire passer est, comment mieux travailler avec les professionnels du cinéma que vous êtes. Dans cette conclusion, je voudrais m'exprimer au nom des élus locaux et dire notre volonté de travailler en relation beaucoup plus étroite avec vous, pour vous aider mais aussi par la même occasion pour nous aider à continuer à mettre en valeur cette spécificité de notre territoire. Nous venons d'éditer des plaquettes pour vanter nos atouts en matière de tournages de films, car nous nous rendons compte aussi effectivement, comme vous le disiez, M. Brisseau, à l'heure de la mondialisation tout azimut que les budgets sont quasiment déjà réglés en millions voire en centaines de millions euros avant même que le film ait commencé à être couché sur le papier. Il est donc évident, étant donné les sommes investies, et en considérant la richesse cinématographique de notre territoire et de la France, que nous ne pouvons pas laisser les délocalisations de tournages se faire sans broncher parce qu'ici ou là, il peut y avoir des phénomènes de mode d'aller tourner dans d'autres pays ou d'éventuelles économies financières à réaliser, ce qui reste à prouver. Pouvoir travailler avec vous, développer ce que l'on appelle la commission locale du film, aider à ce que cette commission se fasse, c'est important. Enfin, je terminerai en disant que nous recherchons également à mettre en avant d'autres actions qui participe au développement de la filière image. Par exemple, nous venons de faire en sorte que sur cet Est parisien, un lycée international s'implante dans la perspective d'accueillir des élèves venant du monde entier parce que leurs parents travaillent en Ile-de-France, et non pas parce que se sont des enfants de diplomates comme ceux accueillis au lycée international de Saint-Germain-en-Laye. Ces familles pourront aussi choisir ce territoire grâce à l'existence de cette filière image qui se situe autour de cet Est parisien dans un grand triangle qui se trouve entre Paris intra-muros, Roissy- Charles De Gaulle et Orly. Et le dernier message que je voulais vous transmettre, vous qui êtes si nombreux à venir et à apprécier le professionnalisme de nos entreprises et la qualité

de l'accueil réservée à vos équipes de tournages, c'est qu'on aimerait que vous réfléchissiez aux raccourcis faciles que vous faites parfois. Il faut être prudent dans les simplifications. Je vous entendais parler toute à l'heure de décors et d'utilisation de bâtiments, de voitures et autres, c'est agaçant de toujours faire le même constat que les voitures des brigands sont toujours immatriculées dans le 93 et que ces mêmes brigands habitent obligatoirement à Aubervilliers parce que c'est là que vous êtes allés tourner. C'est vrai que de temps en temps on aimerait que l'on vienne dans nos villes pour réaliser des films sur les mises en valeur ou les mises en exergue des aspects valorisant de nos sociétés car nous avons aussi des sites de décors naturels d'une grande diversité à proximité de Paris, ici sur les territoires de la Seine-Saint-Denis ou du Val-de-Marne.

CHARLES TESSON – modérateur : Merci à vous tous, Franck Beau, Dan Weil, Jean-Pierre Berthomé, Jean-Claude Brisseau et Claude de Givray ainsi que le public.

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES

LES MÉTIERS DU DÉCOR, D'HIER À AUJOURD'HUI : PERMANENCES ET MUTATIONS

Intervenants

Denis Renault (décorateur), Dan Weil (décorateur), Michel Barthélémy (décorateur), Catherine Leterrier (costumière, décoratrice), Denis Barbier (décorateur, ensemblier), Françoise Benoît-Fresco (ensemblère), Christian Guillon (EST - Etude et Supervision des Trucages), Franck Beau (critique de cinéma, spécialiste des jeux vidéos).

CHARLES TESSON – modérateur : Nous allons parler du métier de décorateur et de tous les métiers du décor. Dans quelles conditions ils s'exercent aujourd'hui, en tenant compte de la diversité de la production cinématographique actuelle ? Comment devient-on décorateur aujourd'hui, comment forme-t-on des décorateurs pour le cinéma de demain, quelles sont les conditions de travail d'une équipe décor sur un tournage, quelles sont les relations du décor entre un producteur et un cinéaste ? Autant de questions, nombreuses que nous allons essayer d'aborder. Pour évoquer le métier du décor tel qu'il se pratique aujourd'hui, nous allons laisser la parole à ceux qui le font. Ils sont très nombreux autour de cette table. Avant de commencer, nous allons voir un feuilleté d'extraits qui concerne la plupart des intervenants. Je leur demanderai ensuite à chacun, en commençant par Catherine Leterrier, de se présenter en disant à la fois comment et dans quelles conditions ils sont venus au métier du décor, et qu'est ce qui définit pour eux l'exercice de ce métier.

PROJECTION

JULIETTE CERF – modératrice : Nous avons pu voir un extrait de Harry, un ami qui vous veut du bien de Dominik Moll, dont le chef décorateur est Michel Barthélémy, ensuite Femme fatale de Brian De Palma dont le chef décorateur est Denis Renault ainsi que l'ensemblier Françoise Benoît-Fresco qui est également présente, la bande-annonce

du film Atomik Circus : le retour de James Bataille des frères Poiraud avec Hervé Gallet au décor, puis un extrait de Triple agent d'Eric Rohmer dont le chef décorateur est Antoine Fontaine, Bon voyage de Jean-Paul Rappeneau dont la directrice artistique, costumière est Catherine Leterrier et le chef décorateur Jacques Rouxel et un extrait de Arsène Lupin de Jean-Paul Salomé dont l'ensemblier est Denis Barbier.

CHARLES TESSON – modérateur : Nous verrons plus tard un extrait du Cinquième élément de Luc Besson, dont le décorateur est Dan Weil puis un montage d'images de Christian Guillon de l'EST » pour ce qui est de la supervision des trucages numériques dans le décor.

DAN WEIL : Je crois que votre question, c'est de savoir d'où l'on venait. J'ai une formation d'architecte et j'ai commencé par faire des décors de théâtre. Par la suite, j'ai appris la technique cinématographique en passant quelques années dans la publicité et puis j'ai commencé les longs-métrages.

CATHERINE LETERRIER : J'ai fait des études d'art, de couture classique parce qu'en fait, je suis créatrice de costume. J'ai commencé dans la mode, ensuite j'ai épousé un metteur en scène, François Leterrier. Puis j'ai fait des costumes de films, d'opéra, de théâtre, des décors aussi.

DENIS BARBIER : J'ai fait des études de médecine ce qui n'a rien à voir. J'ai commencé par « faire du camion », charger des meubles et j'ai continué comme assistant puis ensemblier. J'ai fait deux films comme chef décorateur. Françoise Benoît-Fresco : Je suis ensemblier, j'ai commencé par les Arts Déco, puis du stylisme et de la publicité où j'ai rencontré des décorateurs et des metteurs en scène qui m'ont fait travailler. De temps en temps, je suis décorateur sur des petits films qui n'ont pas beaucoup de construction.

CHARLES TESSON – modérateur : Tous les petits films dont elle parle sont pour la plupart des films de Claude Chabrol !

Antoine Fontaine : Je suis peintre et j'ai tout simplement commencé en peignant des toiles peintes pour le théâtre, puis pour l'opéra, le cinéma. Ensuite, j'ai pu faire quelques décors pour le cinéma.

MICHEL BARTHÉLÉMY : J'ai démarré comme stagiaire, c'est-à-dire qu'un jour j'ai rencontré un décorateur et j'ai fait du camion comme Denis Barbier. Je suis devenu assez vite accessoiriste et chef décorateur. J'ai principalement travaillé dans la publicité au départ, c'était une époque où il y en avait beaucoup. J'ai suis resté 15 ans dans la publicité en y voyant beaucoup de cas de figure de studio, ce qui est assez intéressant car cela donne une certaine aisance technique. Ensuite, j'ai démarré en long-métrage un peu par hasard et cela fait à peu près 5 ou 6 ans que je ne fais pratiquement que du long-métrage. J'ai travaillé avec des gens très différents, de Jan Kounen à Anne Fontaine, c'est vous dire le grand écart. Depuis deux ans, je m'occupe un peu de la Fémis. Quand je dis un peu, c'est que c'est une activité qu'il faut que je mène en parallèle de mon travail. Le métier de décorateur est un travail relativement intense, prenant beaucoup de temps. À la Fémis, j'interviens à distance, mais cela représente l'intérêt de rencontrer des gens qui sont dans une des filières de formation du décor.

DENIS RENAULT : J'ai fait des études d'architecture et puis j'ai été assistant décorateur durant une dizaine d'années. Enfin, décorateur dans toute la filière intra - classique.

CHRISTIAN GUILLON : Bonjour, j'ai d'abord été saltimbanque, forain et musicien de rue, ensuite j'ai fait l'école Louis Lumière dite Vaugirard. Je suis devenu chef opérateur, j'ai fait pas mal de films comme chef opérateur 2e équipe et deux longs métrages en tant que chef-opérateur. Je me suis orienté vers les effets spéciaux dans les années 1980. Dans les années 1990, j'ai commencé à m'intéresser à la 3D et aux images de synthèse. Pour Ex Machina, j'ai fait des films américains et asiatiques pour les parcs d'attractions en super format en image de synthèse. Et il y a six ans, j'ai créé une société d'effets visuels qui s'appelle l'EST où nous faisons des effets visuels

pour le cinéma français. Donc, au total toute fonction confondue, j'ai dû travailler sur un peu plus de 200 films, à des poste divers, importants ou moins importants.

FRANCK BEAU : J'ai fais aussi des études de cinéma mais plutôt à l'université et ensuite des recherches sur tout ce qui touche aux transformations des techniques dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Je me suis intéressé en particulier depuis quelques années à l'industrie du jeu vidéo.

CHARLES TESSON – modérateur : À vous entendre, on a le sentiment qu'il y a aujourd'hui beaucoup de voies pour accéder au décor alors qu'auparavant cela passait par une filière, celle de la construction des décors en studio. J'aimerais que vous puissiez nous présenter les différents métiers du décor, pas nécessairement connus du public. En quoi consiste par exemple le métier d'ensemblier. Est-ce que quelqu'un autour de cette table pourrait le définir ? De même, pour le métier de décorateur, il y a plusieurs terminologies, comme chef décorateur, directeur artistique, production designer, qui varient selon qu'on se trouve dans une production américaine ou française.

FRANÇOISE BENOÎT-FRESCO : Mon travail consiste à travailler avec le décorateur. Il me parle du style du film ou de l'atmosphère qu'il veut donner au film, il me donne ensuite des plans si on a la chance de construire en studio. Autrement, on voit les repérages ensemble, on discute de tout, des couleurs, des meubles, du scénario mais surtout avec le metteur en scène. À partir de là, je recrée le décor avec les meubles et les accessoires et ce jusqu'au bout. Cela va jusqu'au mégot dans le cendrier. Et il y a aussi les accessoires de jeu que je remets par contre à l'accessoiriste qui lui les gère pendant le tournage. Moi, une fois que j'ai fait meubler le décor, je n'interviens plus.

DENIS BARBIER : Je crois que Françoise a bien défini ce qu'est le travail d'ensemblier. On fait souvent une méprise, on nous appelle accessoiriste. Il faut bien différencier, l'accessoiriste est sur le plateau, c'est le représentant de la décoration lorsque l'on n'est pas là et il gère au mieux les accessoires de jeu que nous lui fournissons.

JULIETTE CERF – modératrice : Peut-être Dan Weil pouvez-vous nous expliquer la terminologie américaine de « production designer » par rapport à celle de chef décorateur.

DAN WEIL : En gros, « le production designer » fait exactement la même chose qu'un chef décorateur. C'est un thème qui a évolué, dans les années 1940, on appelait le chef décorateur, « art director ». Ce que j'ai appris, c'est qu'un certain nombre de gens de la Côte Est, c'est-à-dire des décorateurs de théâtre de Broadway sont venus à Hollywood. Les studios ont voulu créer un nouveau statut car ils ne savaient pas comment nommer ces décorateurs qui donnaient les idées, faisaient les maquettes par rapport aux décorateurs de cinéma d'Hollywood. Le poste de « production designer » a été créé, production étant le film et designer le créateur. Globalement « production designer », c'est chef décorateur et « art director » c'est premier assistant décorateur, comme en France, c'est-à-dire quelqu'un qui gère l'équipe déco au quotidien. L'équipe déco se compose de trois parties :

La partie dessin : les assistants déco et le décorateur (« Production designer » & « art director » en anglais). La partie ensemblier avec tout ce qui est meubles et accessoires, aussi important que la construction, si ce n'est plus car encore proche des acteurs. La troisième partie, c'est la construction, les peintures.

CHARLES TESSON – modérateur : Est-il essentiel de savoir bien dessiner pour être décorateur ou peut-on être décorateur sans savoir dessiner ?

JULIETTE CERF – modératrice : Par rapport à cette idée, Jean-Pierre Kohut-Svelko disait qu'il existait des décorateurs de table et des décorateurs de terrain. Cela rejoint un peu la question de Charles. Que pensez-vous de cette idée ?

DAN WEIL : Il n'y a pas une seule façon d'être décorateur. Je crois que l'on a tous des origines et des parcours différents. On fait un travail parallèle, le dessin pour moi est un outil indispensable, pour d'autres moins. Je ne

suis pas d'accord avec Jean-Pierre Kohut-Svelko car je ne crois pas qu'on soit table et terrain, nous sommes les deux. On fait des dessins et des projets, certains dessinent mieux que d'autres, il y en a qui représente le décor avec des croquis, d'autres avec des plans. Il me semble nécessaire de dessiner mais je pense qu'il y a des collègues qui dessinent moins et qui sont des très bons décorateurs. Je me sens plus architecte qu'illustrateur. Le vrai problème est d'arriver à transmettre un univers, une idée. La façon la plus simple, à mon avis, c'est le dessin. Mais ne pas dessiner n'est pas réhibitoire au fait d'être décorateur. Je crois que le travail du décorateur, c'est de penser l'espace et les objets par rapport à un scénario, ce n'est certainement pas de l'illustrer. Je pense à Jacques Bufnoir qui est un très bon peintre, je pense à Than At Haong ou à Thierry Flamand qui sont de très beaux illustrateurs. Ce qui est important dans notre métier, c'est de transmettre des concepts et de les faire réaliser. Il y a plusieurs façons d'y parvenir.

JULIETTE CERF – modératrice : Antoine Fontaine, vous avez travaillé à la fois pour le théâtre, l'opéra, le cinéma notamment avec Coline Serreau. Comment voyez-vous ces passerelles entre ces différents arts, cette question s'adresse aussi à Catherine Leterrier qui a fait les trois, avec en plus votre regard de peintre. En quoi vous ne concevez pas ce métier comme uniquement cinématographique ? Vous me disiez aussi que le décorateur de théâtre était plus valorisé que le décorateur de cinéma, pourquoi ?

ANTOINE FONTAINE : Je vais commencer par la fin. Lorsque l'on est décorateur de théâtre, le décor est sur scène, on le voit directement et il n'y a pas le filtre de l'image, donc du chef opérateur. En plus, il y a le principe de la machinerie, on est dans l'artifice et on doit représenter un espace qui généralement se modifie. On interprète, on est plus proche peut-être du metteur en scène. Pour en revenir à la façon de travailler par rapport à des réalisateurs, cela dépend beaucoup de l'individu. J'ai travaillé beaucoup pour Eric Rohmer qui détestait le décor en tant que décorum et alors je ne lui faisais que des maquettes blanches en volume. Il pouvait voir comment on se déplaçait. Il ne voulait aucune couleur ce qui n'était absolument pas mon vocabulaire. Par contre, j'arrivais à retrouver mon métier de décorateur théâtre en faisant des astuces de déplacement de feuilles, de modulations d'espaces. Mais il ne fallait pas qu'il y ait de peinture. Alors qu'avec Coline Serreau, c'est le contraire, elle veut des tableaux, donc je lui fais des aquarelles.

JULIETTE CERF – modératrice : Catherine Leterrier sur ce rapport cinéma/théâtre, vous n'aviez pas l'air tout à fait d'accord.

CATHERINE LETERRIER : Non, car je crois que c'est la même création sauf que le résultat n'est pas analogue. Au théâtre, les gens sont devant le décor et peuvent faire leur cadre eux-mêmes. L'effet n'est pas du tout semblable car au cinéma il y a les gros plans, les plans généraux, le cadreur. Si ce n'est pas du tout la même technique, en réalité, c'est une approche artistique identique. Chaque entreprise dépend surtout du metteur en scène et du rapport privilégié que l'on a avec lui. Chaque nouveau film est une aventure et recommencer pratiquement à zéro, ça m'amuse. Je pense que tout le monde ici dira qu'il n'y a pas de recette absolue. Par exemple, je travaille avec des moyens très modernes pour le cinéma, mais comme peut travailler un peintre. C'est-à-dire qu'il y a les fonds, les choses que l'on voit de très près devant, d'autres que l'on voit moins. En plus, j'ai la chance de pouvoir aussi faire les costumes. Pour les costumes il y a les gros plans, les gens qui sont au fond, lorsque l'on a 5 000 figurants ce n'est pas du tout pareil au fond ou devant, c'est comme de la peinture.

CHARLES TESSON – modérateur : À quel stade commence réellement la collaboration d'un décorateur sur un film ? Est-ce que le premier interlocuteur est le cinéaste ou bien est-ce le producteur ? Par quoi commence vraiment la collaboration, est-ce autour du scénario ? Quel est le rôle du scénario par rapport à ce que sera le décor ? Je voudrais savoir comment les choses se mettent en place. Peut-être Denis Renault, dont on a vu un extrait de *Femme fatale* de Brian De Palma, peut nous en parler....

DENIS RENAULT : *Femme fatale* est un exemple un peu particulier, la directrice artistique était canadienne. Pour

revenir à la question, la première chose que l'on a en main, c'est un scénario. On y travaille et ensuite l'interlocuteur principal est bien sur le metteur en scène. En tout cas, notre génération travaille avant tout pour un metteur en scène. C'est ça le projet et chacun a ses outils pour établir le rapport de confiance avec ce metteur en scène. La production, c'est autre chose. Cela intervient après, dans le cadre de la réalisation du décor.

MICHEL BARTHÉLÉMY : Je vais aller dans le sens de Denis car je pense qu'en France dans pas mal de cas, le réalisateur est le directeur artistique avec la maîtrise du scénario, le choix des comédiens, la constitution de l'équipe. Quand le réalisateur a son équipe, il donne déjà un premier ton à son film. Le travail de préparation qui peut être très varié selon les projets commence par la lecture du scénario mais s'établit vraiment dans le plan de repérages. C'est là où l'on prend le temps de s'expliquer comment on peut faire le film et de quoi il sera constitué. C'est à ce moment-là que l'on définit l'espace filmique et qui permet après de se déterminer pour savoir comment on va le réaliser. Parallèlement, on a quand même des relations avec la production puisque le département-décor est un département qui embauche beaucoup. Les films ont différents budgets mais globalement dans les productions de film, on représente une masse relativement importante. Nous sommes un département très inquiétant pour la production car il est difficile de définir au moment des repérages et du temps de préparation ce qui concerne le décorateur, le chef opérateur, le metteur en scène, l'assistant de mise en scène et l'ingénieur du son. Les costumiers ont généralement une relation directe avec le réalisateur et on les voit un peu moins mais cela dépend effectivement des projets. Au cours des repérages et des moments où l'on définit le film, c'est vraiment à ce moment-là qu'il y a une énergie qui se crée, que le terrain artistique intervient et après les choix de matières. Quels atouts avons-nous pour préparer, transmettre et montrer les décors au moment de la conception, je pense que cela dépend vraiment des films car il y en a qui ont besoin d'être davantage dessinés que d'autres. Ce sont des choses qui sont très difficiles à restituer en dessin, on peut employer d'autres armes pour les expliquer.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous êtes intervenu comme décorateur sur Harry, un ami qui vous veut du bien de Dominik Moll dont on a vu un extrait. On vous retrouve avec Jacques Audiard pour Sur mes lèvres et avec Olivier Dahan sur Le petit poucet. En quoi ces trois projets se distinguent ?

MICHEL BARTHÉLÉMY : Effectivement Harry... ou Sur mes lèvres ne sont pas des films où j'ai vraiment dessiné les décors. C'est plus de la direction artistique dans la mesure où l'on définit l'univers et l'on s'occupe jusqu'aux accessoires, ce dont parlait Françoise Benoît-Fresco. Tout doit concourir à l'homogénéité du film, le son, la musique, le maquillage. Pour Le Petit Poucet qui était un film plus théâtral, avec une convention de décor peint, un travail entièrement réalisé en studio, nous avons fait appel à un bureau de dessin composé d'une part de dessinateurs illustreurs artistiques et d'autre part des dessinateurs techniques de façon à pouvoir avancer dans toutes les étapes de construction de décor. Olivier Dahan fait des aquarelles, donc on avait comme des jeux, une espèce de ping-pong avec du dessin et les maquettes en couleur. Le temps de préparation le permettait mais c'est aussi parce que la production avait décidé de mettre les moyens qu'il fallait. Avec Jacques Audiard, c'est un autre matériau. On est sur la vie, sur la lumière, cela demande une acuité, de la précision, c'est difficile de dessiner la lumière qui glisse sur du métal...donc je pouvais travailler en faisant des recherches; je faisais des planches avec des photos, des ambiances de films, différentes choses qui permettaient de définir l'univers que le réalisateur s'était constitué petit à petit au film des repérages. Je pense aussi que Jacques Audiard est le directeur artistique du film. Il y a un travail photographique du chef opérateur, de l'ingénieur du son, mais je pense que la paternité artistique revient à Jacques Audiard.

DAN WEIL : Je suis tout à fait d'accord avec toi, je crois que chaque film écrit sa propre histoire. Lorsque je parlais du dessin tout à l'heure, je parlais d'outil mais comme l'est aujourd'hui la photographie. Moi aussi, je fais beaucoup de planches de références. C'est important de créer une iconographie, qu'elle soit faite de dessins, de photos ou de matériaux. Chaque film est une ligne poétique que le décorateur établit avec le metteur en scène, la personne la plus importante pour nous. Les gens de la production restent des collaborateurs, avec qui l'on travaille beaucoup mais dans la partie technique et non pas artistique. Je ne ferais pas d'opposition production/artistique, on a deux

travaux; l'artistique avec le metteur en scène; l'autre est la gestion de la production, des coûts car souvent un film peut s'arrêter pour un problème de coût, donc on est aussi responsable.

MICHEL BARTHÉLÉMY : La partie communication dans notre métier, c'est la relation à la production et c'est aussi la transmission. On utilise évidemment les outils actuels - pour certains décors, c'est intéressant de faire des simulations en 3D, de connaître toutes les techniques d'incrustations de maquettes - mais ce n'est pas le coeur, le noyau dur du cinéma. Ce sont des choses dont on a besoin. Maintenant, il est quand même rare qu'il n'y ait pas des films sans effets spéciaux, que ce soit des scènes oniriques ou des petits trucages, nous avons besoin de ces choses sur lesquelles il faut communiquer. Dans les outils de communication, une simulation 3D d'un décor peut convaincre un producteur d'aller investir, un réalisateur de mettre en scène. Souvent, c'est bien de cumuler plusieurs techniques, d'avoir la maquette en carton comme l'architecte car c'est quand même extrêmement pratique lorsque l'on discute autour d'une table. La maquette en 3D, il y a une simulation et on peut déjà donner des intentions de mouvements et voir ce qu'il faut faire ou ne pas faire. Je l'ai fait une fois sur Le Petit Poucet où j'avais développé la forêt en studio et cela m'a permis définir ce qu'il ne fallait pas faire.

JULIETTE CERF – modératrice : Christian Guillon, un mot peut-être ?

CHRISTIAN GUILLON : Je pense que l'utilisation des nouvelles technologies dans la décoration est beaucoup plus vaste que les effets spéciaux. Je ne vais parler que de la partie effets spéciaux. C'est vrai que tous, je crois, vous utilisez les effets visuels, mais à des titres divers parce que chaque décorateur est particulier comme chaque film. Il n'y a pas de standard ni de méthode unique. Vous utilisez tous aujourd'hui le numérique de manière générique. C'est un outil et encore une fois pour chaque film c'est différent. Ce dont je peux témoigner, c'est le fait que les effets spéciaux ont été le canal par lequel le numérique est arrivé dans le cinéma, il y a une quinzaine d'années. J'ai été témoin des résistances que cela a suscitées. Je crois très honnêtement que les décorateurs ont été les premiers de tous les techniciens du cinéma à intégrer le numérique dans leur travail. Ils ont été les premiers à comprendre que le numérique n'était pas la chose qui allait leur prendre leur travail, mais au contraire un nouvel outil qu'il fallait qu'ils intègrent, dont ils se rendent maîtres. Je pense que la décoration a été, après le son et après les effets spéciaux, le troisième poste du cinéma où le numérique est entré de façon simple, sans traumatisme et qu'il y est aujourd'hui largement utilisé. Après, si vous le voulez, je pourrai montrer la partie purement effets spéciaux et comment elle est en relation très étroite avec la déco. C'est vrai pour tous les autres postes du cinéma, mais là je vous ai amené une bande qui montre uniquement les relations avec la déco, et notamment évidemment le principe du « Matte painting », qui a évolué depuis 70 ans, depuis la glace peinte jusqu'à la 3D aujourd'hui.

JULIETTE CERF – modératrice : Peut-être pouvez-vous expliquer ce qu'est le « Matte Painting » ?

CHRISTIAN GUILLON : Le « Matte Painting » est simplement une méthode qui permet de mélanger dans une image réelle une image peinte, une peinture, une illustration, l'image de quelque chose qui n'existe pas. Normalement pour donner à voir un décor, il faut le construire et le filmer. Le « Matte Painting » permet de donner à voir un décor sans le construire mais en le dessinant ou en le créant à partir de rien, notamment grâce à l'image de synthèse. En résumé, c'est mélanger à une prise de vue réelle une illustration qui complète ou constitue même carrément tout ou partie du décor.

CATHERINE LETERRIER : Il y a quelque chose dont on n'a pas assez parlé à mon avis, c'est de l'argent. Dans le cinéma, du début à la fin du film, on a à gérer de l'argent et savoir où on le met. Tous les choix dépendent de cela et je pense que c'est important de l'expliquer.

MICHEL BARTHÉLÉMY : Je vais en reparler. L'économie d'un film nous laisse ou pas les moyens de faire quelque chose. Donc être conscient des coûts et des moyens nous permet d'offrir à un metteur en scène ce qu'il recherche ou si on n'a pas les moyens de trouver d'autres idées. C'est vrai que l'on est très lié à l'argent qui ne nous laisse pas

forcément les moyens de la création. Les effets spéciaux en font partie dans le sens où aujourd'hui l'outil « effets spéciaux » permet de construire la moitié d'un décor. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec toi Christian, ce n'est pas le fait de construire un décor, c'est le fait d'en rajouter, de modifier, de l'agrandir. L'un des problèmes que pose les nouvelles technologies, c'est que les décorateurs les réintègrent comme un outil. Je fais une grande comparaison entre les toiles vertes et les toiles bleues, les fonds d'incrustations et les toiles peintes. Ce qui effectivement a changé, c'est la profession puisqu'aujourd'hui ce sont des peintres décorateurs qui travaillent sur informatique sur des écrans type Photoshop. On dessine un décor, on le pense et on veut mettre derrière la Tour Eiffel mais on n'a pas les moyens de le faire. Cela nous arrive tout le temps de dire « Est-ce que c'est mieux de faire une toile peinte ou de faire une découpe ou de le rajouter en incrustation » ? C'est vrai que les problèmes sont d'ordre économique et à partir de là, nous décorateurs, devons le gérer aussi artistiquement. La plupart des films que j'ai fait, j'ai envie que l'équipe déco fournisse la documentation, les références, les dessins pour que les « matte artistes », les peintres qui vont travailler plus tard sur la 3D ou la 2D, aient des références correspondant à celles du film, c'est-à-dire les patines. Beaucoup de peintres aujourd'hui commencent à travailler en tant que peintres de plateau et se dirigent de plus en plus vers les techniques de 3D car leur travail passe davantage par les effets spéciaux.

DENIS RENAULT : Je rajouterai qu'on se retrouve à faire du décor une fois que le film est tourné. En post-production, on continue à ajouter des effets, on finit l'image. Effectivement, les nouvelles technologies permettent de continuer le décor lorsque c'est possible.

CHRISTIAN GUILLON : Je peux témoigner du fait qu'aujourd'hui, la plupart du temps, dès que les effets spéciaux touchent le domaine du décor, les chefs décorateurs viennent chez nous et on travaille sous leurs instructions ou grâce aux éléments qu'ils nous fournissent. Nous sommes demandeurs et eux aussi. On est un petit peu comme un membre de l'équipe déco, on travaille sous la direction du chef décorateur et du metteur en scène bien sûr. J'ajouterai aussi que la difficulté que rencontrait un peintre-déco à faire une découverte qui soit réaliste, crédible par rapport à un décor, les difficultés liées à la lumière par exemple, sont exactement les mêmes en post-production aujourd'hui. On a les mêmes problèmes, c'est tout aussi compliqué de faire une découverte fond vert/fond bleu, c'est-à-dire d'incruster en post-production une découverte derrière une fenêtre et rendre le tout crédible visuellement en fonction du décor intérieur et surtout de la lumière. C'est tout aussi difficile qu'autrefois sur le cyclo !

CATHERINE LETERRIER : Je vais vous donner un exemple concret car vous avez vu un extrait de Bon voyage de Jean-Paul Rappeneau où les gens passent sur le pont de Bordeaux. Nous avons tourné sur le pont de Bordeaux vide à 6h00 du matin. Ensuite, nous sommes allés dans un aéroport et nous avons filmé les gens serrés entre les files. Ensuite en post-production, nous avons mis les gens sur le pont.

JULIETTE CERF – modératrice : C'est que l'on appelle une multiplication de foule ?

CATHERINE LETERRIER : Non, la foule était réelle, mais elle n'était pas sur le pont. On aurait pu multiplier mais on ne l'a pas fait.

Public : La décision est-elle prise de concert avec le chef opérateur, le chef décorateur, le metteur en scène, sur la façon dont vont être montés les décors et intervenez-vous sur l'enveloppe financière ? Est-elle établie au départ lorsque vous faites un film ?

CATHERINE LETERRIER : Non. On établit un budget et on le défend. Mais on sait que le budget n'est pas extensible. Lorsque l'on lit un scénario, on a une vague idée si cela va être un film à très gros budget. Après, on doit préparer un budget et donc il faut déjà que l'on ait une petite idée de là où on mettra plus d'argent, moins d'argent... on n'a jamais l'argent qu'il faut de toute façon, même pour un film à très gros budget. Il faut que le film se fasse comme le disait Dan Weil. C'est vrai que l'on a une grosse responsabilité, si la production ne suit pas, le film ne se fait pas.

DAN WEIL : Quant au choix entre décors et effets spéciaux, je crois que, c'est ce que disait Michel Barthélémy toute à l'heure, la première discussion est avec le metteur en scène à la lecture du script et aux repérages. À ces moments-là, on commence à définir dans quel univers on va travailler, dans quel est environnement on va être, du studio, du décor naturel. Si c'est du décor naturel, est-ce que l'on ne peut pas tourner dans un autre pays ? Si on n'a pas les moyens d'y aller, ajoute-t-on des images ? Toute cette discussion est assez organique, l'opérateur en fait partie. Lorsque c'est un film où il y a beaucoup d'effets spéciaux, le directeur des effets spéciaux appartient à l'équipe de départ, dans un film plus traditionnel, c'est quelqu'un qui vient se rajouter après. Il n'y a pas une seule façon de faire, c'est souvent les décorateurs qui mettent le point sur une difficulté technique, par exemple tourner sur un pétrolier ou arriver avec un hélicoptère au dessus de la Tour Eiffel, ce qui est interdit à Paris...

À la lecture du scénario, on trouve tout de suite des problèmes techniques, des impossibilités ou un manque d'argent. On trouve d'autres solutions. À ce moment-là on intervient et on discute. C'est une discussion ouverte, l'opérateur est quand même très concerné et la production aussi car, une toile peinte ou un fond vert ce sont des choses qui prennent peu de temps mais il y a des choses beaucoup plus chères, des enjeux plus importants et cela concerne l'ensemble de l'équipe de tournage.

Public : Combien de temps cela vous prend-t-il pour réaliser un film moyen ou un gros film, deux jours, un mois ? Comment cela se passe-t-il ? Est-ce le chef décorateur qui chiffre tout ?

DAN WEIL : Il y a la partie construction que je domine à peu près aujourd'hui, c'est un problème d'expérience. Je suis informatisé depuis des années donc j'ai un peu des références anciennes, c'est-à-dire que je regarde les budgets des 10 derniers films que j'ai faits et je me dis ça coûtera à peu près ça... Il y a divers devis, on vous demande une idée approximative, par moment il faut être très précis et vous passez 3 jours, 1 mois à faire un devis. Cela dépend du film. Un film comme Le Cinquième élément de Luc Besson, j'ai passé 3 semaines à faire un devis avec un 1er assistant décorateur et un ensemblier. En plus il y a des endroits où vous ne savez pas très bien comment vous allez faire ; et il y a des films plus conventionnels où l'on sait à peu près avant de commencer en lisant le scénario dans quelle fourchette il se situera. Je crois que c'est un peu comme tous les architectes, entrepreneurs, comme tous ceux qui font de la construction.

DENIS BARBIER : En tant qu'ensemblier, je discute avec le chef déco qui donne une direction artistique et qui m'explique où il veut aller. Il est vrai que je fais un budget aussi décor par décor et on en discute ensemble. Après, on voit si cela tient et même si l'on n'est pas d'accord, on essaie de faire le lien.

FRANÇOISE BENOÎT-FRESCO : Moi aussi je fais décor par décor car je pense que c'est plus simple. En plus, on sait que si on a mis tant d'argent sur un décor et que l'on a économisé un peu, on peut transférer sur un autre. Mais cela dépend aussi du film comme les films dits d'époque. Du temps, où je travaillais sur Vatel de Roland Joffé, honnêtement j'aurais pu passer 6 mois à faire un devis. Par contre, à la lecture du scénario, je peux savoir ce que je peux ou non trouver suivant la période du film. Dans ce cas précis, il y avait plein de choses que l'on ne trouvait pas, à louer ou acheter. C'était impossible. J'ai passé beaucoup de temps à faire faire des devis différents par des entreprises variées à la demande du metteur en scène qui me demandait quelque chose qu'on ne trouverait pas. Par expérience, je sais qu'il y a des choses introuvables. En revanche, faire réaliser, comment, par qui et ce que ça va coûter, j'y allais un peu au feeling... Après, je discute avec le metteur en scène puis avec la production car vous arrivez vite à des sommes faramineuses pour des films de cet ordre-là.

Public : Est-ce que l'on vous demande le prix de la location d'un studio, car je ne pense pas qu'un décorateur soit capable de donner le temps de tournage...

MICHEL BARTHÉLÉMY : Lorsque l'on établit les devis, nous donnons des durées de temps de fabrication qui permettent au directeur de production de les intégrer dans son devis global en plus du temps de tournage. Il y a différentes tailles de films et sur un petit film la gestion n'est quand même pas trop complexe. Sur de très gros

films, en règle générale il y a une personne qui est administrateur ou directeur de production spécifique pour la décoration qui gère le budget semaine par semaine. C'est un avantage pour la production qui s'assure ainsi que le budget ne dérape pas. C'est quelque chose qui est faite assez systématiquement dans les productions anglo-saxonnes où l'administrateur qui fait partie de l'équipe déco s'occupe à la fois des embauches, des relations aux entreprises et de la production. En France, cela commence à se faire d'embaucher un coordinateur au décor.

Public : Par rapport à ce que vous dite, est-ce que, dans l'équipe décoration, une personne tient ce rôle de liaison avec la production, la comptabilité, tout ce qui relève de la gestion ?

MICHEL BARTHÉLÉMY : C'est ce que j'étais en train de dire. Une personne a ce poste lorsqu'il y a de gros budgets à gérer. Les productions le font car c'est salutaire pour elles. Cela peut nous arriver de le proposer car cela permet de nous décharger. Sinon c'est le premier assistant déco - organisateur de l'équipe déco - qui va gérer toute l'équipe au quotidien et les relations aux fournisseurs. Sur toutes les grosses productions, l'intérêt est de pouvoir faire un bilan semaine par semaine pour savoir où l'on se situe par rapport aux estimations. Lorsque l'on fait un devis prévisionnel, le réalisateur donne son accord pour travailler e semble. À ce moment-là, le directeur de production va chercher à avoir un devis précis assez vite car il a déjà mis une enveloppe pour la déco. Ainsi, il va vouloir comparer rapidement l'estimation faite par décorateur. Il y a donc a une partie estimative, c'est-à-dire qu'on imagine à partir de notre l'expérience combien cela va coûter. Et après, lors de la construction du décor, on voit combien cela coûte. Si on est en phase d'inflation, on cherche à se calmer un peu, si nous voyons que l'on a un petit peu de marge, cela nous permet éventuellement d'aller plus loin.

Public : Je me demandais comment se faisait le travail pour la lumière. Y réfléchissez-vous au moment où vous faites les maquettes ou alors est-ce au moment du tournage que cela s'élabore ?

DAN WEIL : Chaque film raconte son histoire. Certains metteurs en scène posent comme conditions de travail à l'opérateur et au décorateur que la lumière soit intégrée avant le tournage. Les raisons peuvent être pour tourner plus vite, pour que les acteurs aient plus de temps, que l'on puisse tourner à 360°... En décor naturel, c'est un peu plus compliqué car c'est difficile d'intégrer la lumière. Très souvent, notre travail n'est pas de changer le décor naturel mais de permettre à la lumière de se camoufler et de donner un coup de main technique à l'opérateur. Cela fait partie des discussions et des accords pris au départ entre les différentes personnes. Il arrive que sur certains films, on travaille la lumière très rapidement. Idéalement ou théoriquement, on devrait travailler la lumière et le décor ensemble le plus possible. Parfois, une magie s'opère, parfois, non. Il n'existe pas de lois et une seule façon de travailler.

MICHEL BARTHÉLÉMY : Je voudrais rajouter qu'il est impératif de connaître la technique de la lumière. Savoir comment éclairer une découverte en studio est capital car quand on commence un décor en studio, car il faut d'abord installer les passerelles au-dessus du décor pour l'éclairer. L'implantation de ces passerelles se décide de façon commune avec le chef opérateur. C'est essentiel pour un décorateur de connaître l'utilisation de la lumière car c'est elle qui révèle un décor. Comme il est important de savoir comment les matières réagissent par rapport à la lumière. Les matières absorbantes, réfléchissantes peuvent intervenir sur l'émotion ou sur l'environnement d'une séquence. Même dans un décor invisible, la lumière se promène, tombe sur le comédien. Il faut toujours intégrer la technique à l'objet esthétique.

CHARLES TESSON – modérateur : J'aimerais, pour rebondir sur ce qui a été dit, revenir sur plusieurs points:
1/ Y a-t-il une évolution significative des matériaux de construction pour le décor ? Autrefois, on travaillait avec du plâtre, il y avait des staffeurs qui étaient chargés de donner une patine au décor. Ensuite, on est passé au polystyrène et autres matériaux. Quelles sont les conséquences de l'évolution des matériaux sur la perception des décors, par rapport à l'évolution de l'éclairage, de la lumière et de la pellicule ?

2/ En tant que décorateur ou ensemblier, que préférez-vous ? Construire un décor fabuleux que l'on verra dans un

seul plan de cinq secondes ou construire un décor normal que l'on verra dans des séquences ou dans 40 minutes de film ?

3/ Vous arrive-il de construire des décors que vous estimez sous utilisés par le cinéaste, voire pas du tout utilisés ? Dans l'histoire du cinéma, il y a le cas célèbre des décors construits par Hermann Warm pour la scène du bûcher de La passion de Jeanne d'Arc de Carl Th. Dreyer, qu'on ne voit plus, le cinéaste ayant choisi de ne pas les montrer à l'image alors qu'il avaient été construits. Cela vous est-il arrivé ?

MICHEL BARTHÉLÉMY : Des métiers comme ceux des staffeurs ont quasi disparu. Nous sommes passé d'un monde du début du 19e siècle jusqu'aux années 1870 où il existait de nombreuses ornementsations. Au début du 20e siècle, les formes ont été épurées, les façades lissées jusqu'à arriver au cube complètement poli. Petit à petit, tout ce qui était ornemental s'est amenuisé dans les films contemporains. Aujourd'hui, l'ornemental est dans le design. Evidemment, les staffeurs faisaient des choses extraordinaires. À Cinecittà, il y avait un atelier formidable de staff et il est presque fermé. En France, heureusement, il reste encore quelques staffeurs.

DAN WEIL : Il existe une différence entre la France et les pays anglo-saxons. En France, les staffeurs ne faisaient que du staff, du plâtre mélangé avec de la sciure et de la filasse. Les Anglais, quant à eux, ont intégré les matériaux dits modernes, le polystyrène, les résines. En Angleterre, les staffeurs font le plâtre, mais aussi le plexiglas, la résine alors qu'en France ce sont des ateliers qui ont commencé à fabriquer les objets en résine dans les années 70. Nous avons perdu alors beaucoup de staffeurs. Par rapport à l'évolution des matériaux, je crois que cela n'a pas changé grand-chose. Les matériaux sont plus légers et nous suivons les évolutions de l'architecture et de la décoration d'intérieur. Il existe des moments d'évolutions techniques comme dans les années 1930 avec les plastiques, la soudure, les tubes. Puis, une nouvelle grande période dans les années 1980 a été l'arrivée des résines et de plastiques spéciaux. Faire un objet en plâtre ou en polystyrène relève d'une autre technique, mais ce que l'on cherche à l'arrivée est la même chose. Comme nous sommes des « tricheurs », on continue de tricher autrement avec toutes les nouvelles techniques. Ce qui change réellement, c'est l'évolution de la pensée, des goûts, du bagage visuel et culturel. Je ne pense pas que la transformation de la technique ait changé les décors, l'évolution artistique et culturelle de la société par contre oui.

DAN WEIL : Je crois que tu as raison. Il y a eu aussi une méfiance vis-à-vis du décor qui perdure encore. Pendant longtemps, le décor a été assimilé au film d'après guerre, «le film carton-pâte». Souvent, des gens ont une certaine réserve vis-à-vis du décor car ils ont peur que cela fasse faux. J'ai eu une discussion avec les élèves de la nouvelle promotion de la Fémis. Nous parlions du décor et je sentais bien dans leurs questions que ce n'était pas encore leur problème. Pour eux, le vrai cinéma, c'est quand même le comédien, le réalisateur et la caméra. Nous parlions aussi de la frustration du décor non exploité. Je n'ai pas de problème d'ego ou d'état d'âme mais chacun de nous doit pouvoir se targuer d'avoir quelques décors qui sont passés au panier. Cela peut arriver après les premiers montages qu'un décor passe à la trappe. Cela fait toujours un peu mal au coeur surtout quand on s'est battu, que l'on a défendu son budget mais en même temps comme cela arrive après coup, généralement ça ne fait pas tellement mal.

Public : On constate ces dernières années que beaucoup de décors se font à l'étranger. La production vous l'impose t-elle ou est-ce vous qui décidez de les réaliser à l'étranger par rapport aux budgets alloués?

DAN WEIL : Actuellement, la loi économique qui règne est celle de la délocalisation. Comme les charges patronales sont très élevées ici, nous ne sommes jamais concurrentiels en France pour réaliser un décor lourd avec de grosses équipes. La production doit faire un effort pour tourner en France. Il y a eu tout un débat autour de Jean-Pierre Jeunet et Un long dimanche de fiançailles sur l'argent de la Warner, est-ce que c'était un film français... En réalité, Jean-Pierre Jeunet a dû se battre pour faire le film en France. Dès qu'il y a beaucoup de figuration, des décors lourds, la production choisit systématiquement des pays où la main d'oeuvre est moins chère. C'est comme les entreprises qui fabriquent des vêtements, on subit cette même loi. Nous n'avons généralement pas trop notre mot à dire sur

l'endroit où se fait le film. Très souvent la faisabilité du film dépend du puzzle de repérages quand la réalité financière dit qu'il faut aller tourner en Tchéquie, en Hongrie, au Portugal. Il y a des films qui au départ doivent se faire à tel endroit puis les études de co-production font que le film est étudié au Canada et finalement tourné au Portugal. Ce sont des raisons économiques l'endroit où la main d'oeuvre est à moins de 50 Å par jour, là où un technicien français coûtait 200 ou 250.

Public : Par rapport à cela, qui emmenez-vous de votre équipe à l'étranger ? Vous avez une équipe habituelle qui travaille avec vous en France mais qui travaille avec vous à l'étranger ?

DAN WEIL : Pour moi, le point sensible est toujours la peinture car chaque pays a sa sensibilité. Dans certains pays, il n'y a pas forcément des gens formés et personnellement il m'est capital d'avoir un assistant et un peintre sur lesquels on peut vraiment compter.

JULIETTE CERF – modératrice : Et sur la peinture en toile peinte par rapport aux autres pays européens ?

DENIS RENAULT : Je me rappelle à Babelsberg où il y avait vraiment beaucoup de peintres. Ils ont fait tellement de films et de peintures que d'une certaine manière ils se sont lassés. Le résultat était totalement dépersonnalisé, routinier. C'est un peu un mystère mais il s'avère qu'il existe un savoir-faire français.

MICHEL BARTHÉLÉMY : Je dirais que cela dépend du pays où vous allez tourner. Je crois qu'il y a des pays de culture cinématographique comme l'Angleterre, les Etats-Unis ou l'Italie où il est difficile d'emmener un peintre. Par contre, il est nécessaire d'emmener un peintre en Tchéquie car il n'y en a pas aujourd'hui. Dans les trois grands pays de cinéma européens que sont la France, l'Italie et l'Angleterre, nous avons de brillants techniciens. Pour les autres pays, il n'y a pas vraiment de techniciens ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'individus talentueux. Puis intervient le problème de la langue. J'essaie de partir avec le plus de monde possible. Ces derniers temps, je n'ai pas fait des films délocalisés mais des films produits par des étrangers, donc on m'emmenait là où on le voulait. Je tente de me battre pour avoir des assistants français, des peintres, un constructeur et surtout l'ensemblier car il m'est très difficile de partir sans un ensemblier. Je crois que pour chaque pays, c'est impossible d'emmener quelqu'un aux Etats-Unis car les syndicats américains sont très forts. Par ailleurs, vous ne pouvez quand même pas leur dire qu'ils ne savent pas faire des films. C'est pareil en Angleterre où j'ai réussi à y emmener des assistants. Je viens de faire un film où l'équipe était moitié anglaise, moitié française ; les constructeurs étaient anglais et les peintres français. Sur la peinture, les traditions culturelles sont différentes et la Nouvelle Vague fait partie de notre culture. En France, pendant des années, on a tourné en dehors des studios et la plupart des jeunes metteurs en scène sont habitués à une patine et une peinture extrêmement réalistes. Les peintres américains sont plus hollywoodiens, les peintres anglais ont un côté plus décoratifs et les peintres italiens sont plus théâtraux. Dans une équipe, vous avez des peintres avec lesquels vous travaillez depuis des années et avec qui vous avez des références et des habitudes communes. Quand vous devez expliquer la peinture que vous souhaitez à quelqu'un dont vous ne parlez pas la langue, avec qui vous ne partagez pas les mêmes concepts, les mêmes sources culturelles, c'est très difficile car la peinture est sensuelle. C'est une notion difficile à expliquer.

Public : Actuellement en France j'ai entendu dire qu'il y avait beaucoup de castings de chefs décorateurs? Comment vous préparez-vous à la rencontre avec le réalisateur puisque vous êtes en concurrence avec des collègues ?

DENIS RENAULT : Lorsque l'on m'appelle pour un film, je sais que je vais rencontrer tous les décorateurs de ma génération, Michel Barthélémy, Jean Rabasse ou Carlos Conti. C'est normal, cela fait partie du jeu. Même si vous êtes attaché à un réalisateur car vous avez travaillé avec lui et pour x raisons vous n'êtes pas libre, le metteur en scène rencontre quelqu'un d'autre. C'est un métier où il y a d'autres gens interchangeables. Et puis parfois des décorateurs correspondent davantage à un film.

DAN WEIL : Je n'ai jamais vraiment eu l'impression de passer un casting. Évidemment lorsqu'un réalisateur cherche un décorateur, qu'il n'a pas d'idée ou que celui qu'il convoite n'est pas libre, il va chercher à rencontrer plusieurs personnes. Son intérêt est de voir comment ces personnes réagissent par rapport à son projet. Il faut savoir qu'en ce moment, les temps sont troublés et la période est moyennement porteuse. Un comédien peut être booké sur plusieurs films. Aux Etats-Unis, cela ne pourrait pas se passer. En France, nous les décorateurs nous sommes sur plusieurs projets qui se déroulent en même temps. Ces périodes d'attentes et de choix ne sont toujours évidentes à gérer car l'on ne sait pas quel film va vraiment se concrétiser. Il y a comme ça des périodes d'attentes où tout le monde dit oui et à un moment donné ça se fige, l'affaire démarre.

CHARLES TESSON – modérateur : On va voir maintenant des extraits du Cinquième élément de Luc Besson, sur lequel a travaillé Dan Weil, puis un montage d'images préparé par Christian Guillon et un extrait de La Cité des enfants perdus de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, dont le décorateur est Jean Rabasse.

JULIETTE CERF – modératrice : Pour une fois, on ne dit pas le nom du réalisateur mais celui du décorateur.

CHRISTIAN GUILLON : On voit ici un plan truqué des Daltons dans lequel le décor a été entièrement refait en 2D et demi, puisqu'il y a un mouvement de caméra. Mais comme les éléments de décor sont au loin, c'était un « matte painting » 2D qui a été mappé sur des volumes 3D sommaires avec un travail de Tracking, c'est-à-dire de détection du mouvement de la caméra. La même chose pour ici. On voit à gauche de l'image il y a une espèce de tente, un barnum, qu'il a fallu supprimer. Il y a également beaucoup d'éléments modernes dans l'image comme une autoroute en arrière plan, des pylônes téléphoniques. Le plan truqué a éliminé tous les éléments modernes et a remplacé la tente par une petite maison. Voilà, c'est le genre de trucages qui sont transparents dans le film et qui sont des utilisations de la post-production dans un problème de décor. C'est-à-dire que l'on n'a pas pu construire ou on n'a pas voulu construire le décor ici. Alors c'est un « Matte painting ». Dans le film de Julien Seri, Les fils du vent, on voit à droite le tournage avec un fond vert et à gauche plein cadre le plan qui est dans le film, avec un décor entièrement reconstitué, en 3D cette fois, y compris la pluie. Le décor étant celui d'Hong Kong vu depuis le sommet d'une tour. À nouveau dans Les Daltons, on voit d'abord la préfiguration d'un plan. C'est ce que l'on nomme un « animatique » c'est-à-dire une prévisualisation comme vous le disais toute à l'heure Michel Barthélémy. C'est un document qui est destiné à convaincre la production de l'intérêt de faire le plan. Ici, le principal problème, c'était le mouvement de la caméra. C'est-à-dire que le décor existe, le village existe, il est souvent filmé dans le film sous pleins d'autres points de vue, mais le mouvement qu'on veut sur ce plan est tel qu'on ne peut pas le faire dans le vrai décor. Donc, on a choisi de reconstituer le décor en 3D, pour pouvoir opérer un mouvement d'appareil de cette nature-là et de cette rapidité-là dans le film. Il nous arrive donc d'utiliser les effets spéciaux en reconstituant des décors en 3D, non pas pour des raisons de pur décor mais pour des raisons de mise en scène. C'est le mouvement de la caméra qui nous incite à reconstruire le décor en 3D pour le donner à voir dans une mise en scène que l'on n'aurait pas pu faire avec le vrai décor. Nous sommes dans la même problématique dans le film de Julien Séri, Les fils du vent où on veut un plan qui démarre en bas d'un immeuble, la caméra lève en quelque sorte la tête pour regarder le haut de l'immeuble et puis on voit que sur la façade de l'immeuble sont accrochés deux petits personnages qui sont en train de grimper. C'est un immeuble de plusieurs dizaines d'étages et la caméra toujours dans le même plan se déplace dans un mouvement de grue impossible vers les personnages, les suit dans leur progression sur la façade, et les dépasse pour les voir dans le détail. Ici, on voit toute la procédure de relation de travail entre la déco et les effets spéciaux puisque à la suite de beaucoup de réunions, on convient d'un processus. On voit ici le plan original tel qu'il a été tourné, la caméra s'arrête en bas de l'immeuble. Alors on fait un « animatique », une maquette pour définir le mouvement exact de la caméra que l'on veut avoir. Dans des rendus 3D extrêmement sommaires, on accroche deux petits bonshommes immobiles au sommet d'une façade 3D et on essaye des mouvements. Évidemment, c'est le résultat de plusieurs essais. On finit par se mettre d'accord sur ce mouvement de caméra. On sait désormais que l'on veut faire ce mouvement de caméra là. C'est à partir de cette « animatique » que l'on commence à concevoir les éléments qui vont nous servir à fabriquer le trucage. Évidemment, c'est un travail qui se fait en collaboration avec la déco. On réfléchit avec elle dans quelles conditions on va tourner, on dessine les plans de construction. En

l'occurrence on décide de construire une façade verte sur laquelle les personnages vont grimper, et cette façade, on compte bien qu'elle sera inclinée à 45°, ce qui permettra aux personnages d'avoir une sorte d'habileté dans leurs gestes qu'ils n'auraient pas évidemment si la façade était complètement verticale. La définition du nombre d'étages de la façade, de la taille, tout est défini à l'avance, indiqué sur plans avec les équipes image et déco. Ensuite le décorateur du film a construit l'élément de décor qui servira de support. On voit ici le plan tel qu'il a été tourné en studio en Thaïlande avec les personnages qui grimpent sur la façade verte. Évidemment la structure de la façade est homothétique à celle du véritable immeuble et, comme on peut le voir ici, la façade est à 45° : les personnages peuvent réellement grimper sans assistance, sans câbles. Là c'est le trucage final, tel qu'il est dans le film. À la fin du mouvement réel au sol, la caméra « tilt up », on découvre l'immeuble, et la caméra virtuelle prend le relais pour aller va vers les deux personnages qui grimpent. La façade verte a été remplacée par une façade texturée en 3D, ainsi que l'arrière plan et les reflets, que l'on voit maintenant, entièrement produits en 3D. On a respecté l'objectif du metteur en scène qui était de faire ce mouvement de caméra, mais pour cela on a été obligé de reconstituer un immeuble qui pourtant existait. Il n'est pas compliqué, mais on a été obligé de le reconstituer en 3D simplement pour pouvoir faire le mouvement. Maintenant, vous allez voir un autre exemple de collaboration très étroite entre la déco et les effets spéciaux dans le film Podium de Yann Moix, la séquence où Benoît Poelvoorde chante avec Claude François. On est parti d'une archive de Claude François chantant avec Petula Clark. Là, dans cette partie du plan Petula Clark était assise au piano. Déjà il s'agissait d'effacer Petula Clark et de la remplacer par Benoît Poelvoorde. Le travail avec la déco était énorme et très étroit. Il fallait tourner Benoît Poelvoorde aujourd'hui, alors que Claude François est une image de 30 ans. On ne savait pas dans quel studio cela avait été tourné ni avec quels outils, quelles caméras, quels formats, quelles focales, etc. On a décidé de tourner Benoît Poelvoorde en partie sur fond vert, en partie dans un décor reconstitué. La reconstitution du décor a demandé un travail d'analyse de l'image que l'on a fait de concert avec Arnaud de Moleron, le chef décorateur. On part d'éléments traités nus, ceux que l'on voit dans l'image d'archive. On se sert de tous les artifices possibles pour reconstituer le décor : la taille des éléments, des arbres, la profondeur du studio. On a retrouvé le modèle du piano et on a été mesurer en douce dans un magasin tous les petits éléments du piano. Cela nous a permis de retrouver la géométrie du plan d'abord, et du décor ensuite. Il y a donc un travail en étroite collaboration avec la déco, dans le détail, avec un objectif commun qui était de reconstituer le décor sans aucune autre information que les images d'archive. C'est le même travail d'analyse de l'image qui nous a permis ensuite de placer la caméra aux bons endroits avec les bonnes focales (raccord avec l'archive) pour filmer Benoît soit sur fond vert soit dans le décor reconstitué. Par ailleurs dans la séquence, il y a aussi beaucoup de 3D. Par exemple, on a refait l'épaule gauche de Claude François parce que Petula Clark était beaucoup plus près de lui et on ne pouvait pas mettre Benoît Poelvoorde aussi près, des tas de choses comme ça. Le travail de Benoît Delhomme était aussi de ce point de vue là très compliqué à opérer. Je pense honnêtement qu'on ne voit pas la différence entre le décor d'archive, celui tourné en vidéo il y a 30 ans dans un studio de la télé et le décor reconstitué, il y a 2 ans à Paris. C'était quelques exemples de la façon dont les effets spéciaux travaillent en relation assez étroite avec la déco.

CHARLES TESSON – modérateur : Après ce sujet très éclairant, je vais laisser la parole à Franck Beau, pour parler du décor au cinéma, en relation avec les jeux vidéo et le numérique.

FRANCK BEAU : Je vais essayer de ne pas faire une intervention trop extraterrestre, car le jeu vidéo semble être un peu en marge de tout ce qui vient d'être dit. Et il est vrai que lorsqu'on essaye de se poser la question du décor dans le jeu vidéo, les choses ne sont pas évidentes tout de suite. Mais en vous écoutant il me semble en réalité qu'il y a pas mal de choses à dire et des parallèles à faire assez parlants quand on y regarde bien. En un sens, le jeu vidéo peut même être perçu comme une extension du travail de décor et de l'architecture, c'est ce que je vais essayer d'expliquer en quelques mots.

La première idée est celle des analogies entre les métiers. Il faut savoir qu'il n'y a pas un seul mode de production de jeux vidéo aujourd'hui. Même s'il y a une standardisation manifeste dans cette industrie, c'est une industrie qui est encore jeune et continue d'inventer, du moins à s'adapter à un contexte permanent de mutations techniques et formelles. Les équipes de production d'un jeu sont constituées de diverses personnes travaillant autour d'un game

designer par exemple, que certains présentent comme le réalisateur du jeu, même si les choses sont un peu plus complexes en réalité. Les graphistes ont en général une formation classique. Ils vont dessiner sur des planches les différents éléments de l'univers du jeu. Ensuite vont venir des infographistes qui vont créer un modèle 3D, des décors, des personnages. Puis des animateurs dont le travail consistera à donner du mouvement aux modèles. On retrouve dans les grosses équipes de jeu des petits métiers qui ne sont pas sans rappeler les équipes de décor dans le cinéma. Les textureurs par exemple, qui donnent des couleurs et de la matière au modèle, que l'on pourrait tout à fait comparer au peintre, au staffeur. Evidemment la production d'un jeu ne s'arrête pas aux aspects visuels. Il y a aussi la programmation des intelligences artificielles, le level-design c'est-à-dire la programmation des différentes étapes dans le jeu, le design sonore enfin. Lorsqu'on essaye de parler du jeu vidéo en le comparant au cinéma, il y a souvent un piège important, et des écueils. Le jeu vidéo en un sens n'a rien avoir avec le cinéma, du point de vue de l'usage qui en est fait. Je considère pour ma part qu'il s'agit d'un art ou d'une forme d'expression instrumentale. Cette forme instrumentale reste très complexe à décrire, car il s'agit d'une instrumentalisation symbolique, c'est-à-dire que l'on manipule des modèles visuels, audiovisuels, et non seulement des sons si l'on suit le parallèle avec la musique. Comme je l'ai dit, il y a des logiques très standardisées avec des majors dont le mode de production sera fondé principalement sur la recherche de l'innovation technique. Mais en quelque sorte cela nous renvoie à des époques du cinéma, où ce dernier était déterminé par les conditions de la lumière, de l'image, ou bien encore du son au moment où le parlant émergea dans les années trente. Aujourd'hui ce sont les capacités graphiques des consoles qui détermineront les types de jeu, les types de règle et d'esthétiques. Aussi la marge de manœuvre des développeurs et créateurs est souvent assez réduite par rapport à ce que l'on pourrait imaginer autour de ces dispositifs. La seconde idée que j'aimerais évoquer concernant les rapports entre décor et jeu est un peu complexe mais elle découle de ces premiers constats. Ces décors de jeu ont des propriétés concrètes. Ils introduisent ce que j'appellerais ici : une physique de l'imaginaire. Pour faire un jeu, vous avez donc un moteur graphique, un moteur d'intelligence artificielle, un moteur son, et un moteur physique. La physique c'est ce qui permet de régler les distances et les relations entre les choses. Si vous foncez sur un mur, il faut que vous puissiez vous arrêter. Un algorithme va alors calculer la façon dont le véhicule va rebondir dessus, etc. Dans le décor de cinéma, le décorateur va partir d'un postulat de physique entre les choses pour le spectateur, alors que dans le jeu paradoxalement cette physique est réelle, elle est opératoire à tout moment. Si une porte est là, elle doit pouvoir être ouverte par le joueur, si le joueur se rend compte qu'il ne peut pas l'ouvrir, le jeu perdra en intérêt. Dans un film, si l'on voit une porte, on a pas à se soucier du fait que le spectateur puisse l'ouvrir à tout moment. Dans les jeux vidéo, il est nécessaire de recréer cette physique et les limites réelles de l'environnement virtuel, ce qui suppose un autre travail sur les formes du point de vue graphique, qui n'est pas nécessairement le même que dans le cinéma. Ce qui est amusant c'est qu'avec les effets spéciaux numériques dans le cinéma, les choses sont tout à l'inverse, puisque l'acteur plongé dans un univers ou décor qui n'existe pas, va lui, simuler une interaction physique avec cet environnement, alors que le joueur l'éprouvera. Si l'on se résume, dans le jeu le travail consiste à recréer une physique opératoire des signes, les signes étant ici des modèles que l'on peut instancier à tout moment, et qui feront émerger du sens ou des sensations particulières dans leurs instanciations synchronisées. Ce qui est intéressant finalement, c'est ce qu'il s'élabore dans ces univers dits « virtuels » une grammaire qui est comparable à la musique par rapport à la cohésion des sons et en même temps qui est complètement héritée des arts graphiques. Cela ouvre des pistes de réflexion sur une nouvelle spatialisation du sens, lorsque l'on doit créer un univers, et imaginer la manière dont le personnage va évoluer dans un espace aux limites et potentialités opératoires. Pour évoquer un dernier lien possible entre le décor et le jeu, je voudrais parler d'un phénomène qui vous apparaîtra peut-être prospectif, à savoir des jeux en ligne dits aussi jeux de rôle massivement multijoueur. Ici, le joueur va interpréter un personnage dans un univers 3D, connecté à l'Internet parmi des milliers d'autres joueurs connectés au même univers. Il y a aujourd'hui, si l'on prend en compte l'Asie avec la Corée du sud et la Chine, entre dix et vingt millions de personnes qui passent quotidiennement plusieurs heures dans ces mondes, souvent des jeux de rôle basés sur des l'heroïc fantasy (univers du Seigneur des anneaux de Tolkien). Ce sont des jeux de rôle en ligne où le but est de monter en expérience, en éliminant des monstres, en résolvant des quêtes, et en se liant avec d'autres joueurs pour aller plus loin dans le jeu. On constate en général deux types de comportements. D'un côté des comportements compétitifs et guerriers, et de l'autre des comportements d'amusement, de fabrication d'événements, de recherche plaisir de l'exploration de

ces univers. Certains joueurs préfèrent arpenter les univers à pieds, d'autres à cheval, ou en empruntant la voie des airs lorsque cela est possible. D'autres joueurs dans ces environnements, vont fabriquer diverses choses, leur maison, leur véhicule, leurs vêtements. Dans un jeu comme Second Life où ces productions sont permises et encouragées, si vous faites voler votre personnage dans ces paysages, que voyiez-vous ? Des architectures de toutes natures conçues par des gens qui viennent de divers endroits du monde, qui peuvent être japonais, américain, coréen, français, et qui ont juxtaposé de façon plus ou moins hasardeuse ces morceaux de ville ou lieux de vie. Il n'existe pas d'autre dispositif à ma connaissance où un environnement partagé fonctionne comme une palette géante, sur laquelle vont être déposées des créations et des formes de design issues de toutes les cultures. Dans certains jeux, qui ressemblent à systèmes de communication 3D plus qu'à des jeux de rôle, comme Second Life, There, ou encore The Sims, des commerces et des artisanats vont émerger. Vous verrez des joueurs revendre ou échanger leurs créations à d'autres joueurs dans le jeu ou sur Internet. Ce commerce n'a le plus souvent pas été prévu par les éditeurs de ces jeux et pose de gros problèmes, car personne n'a encore statué sur la propriété des choses produites dans ces univers. Mais pour conclure sur ce que je disais au début, à savoir que les jeux vidéo peuvent être considérés comme un prolongement du travail de décor et de l'architecture, c'est en ce sens qu'ils offrent peu à peu des outils communs de production d'artefacts visuels, de modèles, et étendent la culture du design et de production de décors. Si une costumière dans un univers 3D ne fait pas le même métier qu'une costumière de cinéma, que penser néanmoins du fait que lorsque ces jeux toucheront plusieurs dizaines de millions de personnes dans le monde, les costumières, les architectes et designers d'environnements simulés se compteront alors par centaines de milliers. Comment les arts reposant sur la fabrication de modèles, d'objets et de décors vivront alors cette élargissement de la culture du décor et du design au métier lui-même, et non plus simplement à la consommation du produit de ce métier. Ce constat vaudra pour tous les autres métiers du cinéma, et en particulier la réalisation des films, puisque de ces univers commencent à voir émerger des fictions, qui sans aucun doute introduisent une nouvelle éducation à l'image, et un nouveau vivier de production de films d'animations.

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES

DÉCORATEURS ET CINÉASTES : LA GENÈSE D'UN FILM ET LE DÉROULEMENT D'UNE COLLABORATION, DU SCÉNARIO AU TOURNAGE.

Intervenants

François Renaud-Labarthe (à propos de *Demonlover*), Benoît Jacquot et Antoine Platteau (à propos d'*À tout de suite*), François Emmanuelli à propos de sa collaboration avec Cédric Klapisch, Yvan Maussion à propos de sa collaboration avec Patrice Leconte, Otar Iosseliani et Manu de Chauvigny.

CHARLES TESSON – modérateur : Cette table ronde est consacrée aux tandems entre décorateurs et cinéastes. Je vous présente les invités : François Renault-Labarthe qui est le décorateur de tous les films d'Olivier Assayas depuis *désordre* sauf *Les Destinées sentimentales* et qui nous parlera de sa collaboration avec le cinéaste. Benoît Jacquot, dont le film *À tout de suite* est sorti hier sur les écrans, avec à ses côtés Antoine Platteau qui a travaillé avec lui sur ce film ainsi que sur les premiers films d'Arnaud Desplechin (*La sentinelle* et *La vie des morts*). Un autre tandem, formé par Otar Iosseliani et son décorateur attiré depuis son arrivée en France, Manu de Chauvigny. Tandem qui travaille lui-même en tandem avec Martine Maignac & Pierre Grise Production, à l'origine de nombreux films de Jacques Rivette. Aux côtés de Manu de Chauvigny, François Emmanuelli décorateur de plusieurs films de Cédric Klapisch notamment *Un air de famille* et de *Peut-être*. À mes côtés Yvan Maussion, qui a fait quasiment tous les films de Patrice Leconte. Nous allons commencer par le film de Benoît Jacquot, *À tout de suite*, puis on passera un ensemble d'extraits liés aux diverses collaborations, c'est-à-dire *Irma Vep*, *Demonlover* d'Olivier Assayas, *La fille du pont* de Patrice Leconte, et *Adieu, plancher des vaches* d'Otar Iosseliani.

Benoît Jacquot, Antoine Platteau, est-ce votre première collaboration ensemble ?

ANTOINE PLATTEAU : C'est vrai que c'est notre première collaboration.

CHARLES TESSON – modérateur : Comment et pourquoi cela s'est-il fait ? Benoît Jacquot : Je connaissais le travail d'Antoine, je l'admirais et il me semblait que c'était la bonne personne à qui demander de s'occuper des décors et des costumes du film que j'allais faire. C'est un peu comme les comédiens. Lorsque l'on cherche à réunir un ensemble de comédiens pour faire un film, on en rencontre qu'on ne connaît pas et d'autres que l'on connaît ne serait-ce que par les films. Antoine est une sorte de comédien/décorateur que j'ai connu en voyant un certain nombre de films qu'il a fait.

CHARLES TESSON – modérateur : Tout a été tourné en décor naturel aménagé ou y a-t-il eu du studio ?

ANTOINE PLATTEAU : Tout a été tourné en décor naturel. Il y avait un peu de construction hormis pour la banque et la façade car pour des raisons pratiques on ne peut pas tourner dans une banque.

JULIETTE CERF – modératrice : Par rapport aux repérages dont on a parlé tout à l'heure, comment cela s'est-il passé ? Avez-vous repéré tous les deux ?

ANTOINE PLATTEAU : Oui, souvent.

BENOÎT JACQUOT : En général, la recherche des lieux se fait entre mon assistant et l'équipe chargée des décors. Ils me font un certain nombre de propositions à partir de recherches. Je vais voir ces décors en compagnie du décorateur et nous imaginons ce que l'on pourra faire dedans. À moins qu'on les prenne tels qu'ils sont sans rien changer, ce qui est quand même le cas le plus heureux pour moi. Ce choix est un geste de décoration même si il y a des aménagements après. Le décor entièrement imaginé et construit est quelque chose que j'ai assez peu pratiqué. Je ne suis certainement pas le mieux à même pour parler du côté traunerisme.

CHARLES TESSON – modérateur : Et Tosca ?

BENOÎT JACQUOT : En effet, La Tosca était un film opéra, tourné en studio. Les décors ont été entièrement fabriqués selon une sorte de «songerie» très précise qui est la mienne.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous avez mis en scène un opéra récemment.

BENOÎT JACQUOT : Oui, mais ce n'est plus du cinéma, même si c'est un cinéaste qui le met en scène.

CHARLES TESSON – modérateur : Dans À tout de suite, le choix du noir et blanc est-il lié au souci de reconstituer l'époque, le milieu des années 1970, en le datant par l'image ? Comment la reconstitution de l'époque s'est-elle posée par rapport aux costumes et aux décors ?

BENOÎT JACQUOT : Le choix du noir et blanc s'est fait assez tard, mais je ne me rappelle plus, Antoine, si cela s'est fait pendant le travail ou avant ?

ANTOINE PLATTEAU : Avant.

BENOÎT JACQUOT : J'ai fait le choix du noir et blanc car je voulais faire le film dans des conditions économiques les plus modestes pour que l'on soit le plus libre possible. Pour moi, c'est une sorte de loi : plus on est pauvre, plus on est affranchi quand on fait des films. Je voulais absolument que le film garde cette situation des années 1970.

Je me suis vite rendu compte qu'une reconstitution un peu maniaque ou en tout cas sourcilleuse des années 1970 serait sans doute très coûteuse contrairement à ce que l'on peut imaginer. Nous avons l'impression que les années 70 sont assez proches de nos jours mais en fait il y a un ton, une gamme de couleurs à retrouver. J'ai compris que de faire le film en noir et blanc réglait à peu près la moitié des problèmes à cet égard-là. Voilà, c'est comme cela que je l'ai décidé. Alors là, soyons honnête, tous les arguments artistiques, cinéphiliques viennent se greffer sur la première des raisons : la commodité pratique du noir et blanc d'un film qui se passe dans les années 1970.

OTAR IOSSELIANI : Depuis que la télévision nous a imposés de faire des films en couleur, nous avons perdu la culture du noir et blanc, des gris, du contraste, des ombres. Nous ne savons plus bien dessiner le fond, faire ressortir les visages, utiliser tous les filtres possibles et inimaginables, faire les voiles. Les opérateurs d'aujourd'hui utilisent la couleur car c'est beaucoup plus simple et évident. La couleur sauve le métier de l'opérateur car la couleur fait ressortir le relief. Les opérateurs d'aujourd'hui et surtout les jeunes n'ont aucune culture du noir et blanc. Comment osez-vous de faire un film noir et blanc ? C'est ça qui m'intéresse.

BENOÎT JACQUOT : D'abord, mon imaginaire cinématographique est constitué de beaucoup de films en noir et blanc dont une grande part m'ont donné le désir de faire du cinéma. Alors toi, Otar, tu as fait plusieurs films en noir et blanc.

OTAR IOSSELIANI : Ce n'est pas moi qui les ai faits mais mes opérateurs.

BENOÎT JACQUOT : Oui, mais enfin les films tu les as faits et ils sont en noir et blanc.

OTAR IOSSELIANI : Ils étaient fondés sur une culture existante.

BENOÎT JACQUOT : En tout cas, moi je n'avais jamais fait de films en noir et blanc puisque mon premier film était en couleur. Profondément, je devais avoir envie besoin de le faire. Il est vrai que cela pose des problèmes à tous égards, artistiques et techniques.

OTAR IOSSELIANI : Si tu prends comme exemple le travail de Gregg Toland dans Citizen Kane d'Orson Welles, voilà un opérateur de cinéma en noir et blanc. Si tu prends Andrei Moskvine qui était l'opérateur d'Eisenstein, c'était aussi un opérateur de noir et blanc remarquable comme ceux qui ont collaboré avec Abel Gance. Le système était élaboré, il existait une école, des règles et une vraie photographie. Malheureusement, nous avons perdu ces collaborateurs. Ils ne sont plus « éduqués » dans aucune école. À la Fémis ou à Louis Lumière, ils ne les élèvent pas dans le noir et blanc. Ils travaillent tous avec les caméras DV vidéo.

CHARLES TESSON – modérateur : Quel était votre opérateur ?

Benoît Jacquot : Caroline Champetier. Je vois très bien ce que veux dire Otar, mais je ne suis pas d'accord car les opérateurs aussi frais et jeunes soient-ils sont souvent extrêmement cinéphiles. Ils connaissent très bien la cinématographie noir et blanc et je pense que depuis qu'il existe la couleur, les grands opérateurs font la même lumière en noir et blanc. Différemment évidemment et selon d'autres perspectives. Je ne me souviens pas de photos couleur de Gregg Toland. En a-t-il fait ? Non. Mais il y en a d'autres comme Ted McCord, de très grands opérateurs américains, Joseph Lashelle qui ont fait aussi bien de la couleur que du noir et blanc.

OTAR IOSSELIANI : Et Gabriel Figueroa !

BENOÎT JACQUOT : Oui, alors ceux qui n'ont fait que du noir et blanc ! Mais s'ils avaient vécu assez longtemps ou s'ils avaient continué à faire de la photo, je suppose qu'ils auraient continué leur œuvre en couleur. D'ailleurs, lorsque je fais des films en couleur, ce qui est donc à peu près toujours le cas, je ne m'appuie pas sur d'autres

principes que ceux du noir et blanc.

OTAR IOSELLIANI : Comme il s'agit de parler de décor, les Straub ont fait un opéra. Le noir et blanc a été fait dans le décor qui remplissait entièrement et servait à faire la lumière. C'était le fond noir et blanc, passage de coupes des murs de noir et blanc sur le gris. Tout était calculé pour le noir et blanc. L'opérateur William Lubtchansky était incroyable car il éclairait le premier plan. Mais le reste, le fond était en décor car toutes les surfaces derrière étaient calculées. Et lorsqu'il nous sera permis de revenir au noir et blanc, je regrette de vous le dire, ce sera un peu tard car nous aurons perdu la main. Il y a de graves problèmes avec la couleur...

JULIETTE CERF – modératrice : Nous allons passer un extrait de Peut-être, de La fille sur le pont de Patrice Leconte décoré par Yvan Maussion qui nous en parlera après, puis un extrait de Adieu, plachers des vaches d'Otar Iosseliani, décoré par Manu de Chauvigny.

PROJECTION

JULIETTE CERF – modératrice : Nous allons commenter les extraits en commençant par la fin, donc par Manu de Chauvigny.

MANU DE CHAUVIGNY : C'était tout un programme pour ce plan séquence qui allait de la locomotive au monsieur qui était sur le lit. Enfin, il n'y a pas grand-chose à dire en soi, si ce n'est que c'est drôle. Il faut quand même dire que c'est un métier très amusant si on le fait avec des gens que l'on essaie de servir au mieux pour arriver à transposer cet imaginaire qui est écrit. Ou dessiné dans le cas de Otar puisque tout est storyboardé. C'est un travail où l'on suit une méthode et où tout réside dans le détail, la petite invention.

OTAR IOSELLIANI : Il ne s'agit pas de décors de films importants car vous savez qu'avant dans le cinéma français, on tournait presque tout dans le même décor. Si vous prenez Sous les toits de Paris de René Clair, tous les toits étaient construits dans l'atelier. Manu de Chauvigny a construit un palais en Géorgie, car en Géorgie tout coûte très peu cher et il pouvait se permettre de construire un palais. Mais pour cette petite séquence où le train coure, tout a été construit, même le chemin de fer. Lui, il a inventé un truc. Il a mis un papier journal sur la table et là-dessus il a mis le chemin de fer, car si c'était un train vendu dans un rayon pour enfant, cela n'aurait pas marché. Mais personne ne l'a jamais remarqué comme personne n'a remarqué combien de sueur a coulé durant la préparation. Nous-mêmes, nous réfléchissons chaque fois et nous commençons chaque acte comme si c'était le dernier de notre vie. J'ai travaillé avec un autre décorateur, c'était Yves Brover- Rabinovici sur un film en Afrique. On a entièrement construit un village dans le coin où l'on tournait car ce type de village n'existait pas. Alors on a construit et inventé, le principe était de ne jamais faire un film fondé sur le folklore ou sur les traditions existantes pour ne pas devenir esclave des règles. Nous avons fait un film sérieux mais fondé sur le rêve, comme si ce film se passait dans notre pays, dans mon pays qui est la Géorgie, puis en France... Ce qui était le plus important était la perte des traditions et la disparition d'une culture, c'était ce qu'il fallait filmer. Auparavant, j'ai fait un film Le favori de la lune. J'ai dessiné le découpage exactement comme je dois le tourner et je suis tombé sur un ensablé qui m'a décoré, le couloir, le salon, deux pièces et un étage au cas où. En même temps il me fallait un bout de couloir, et un bout de salon, il a apporté les tableaux, les rideaux...Et tout décoré. Je lui ai dit « Mais pourquoi vous faites cette dépense, avez-vous vu mes découpages, je veux ce petit bout de couloir et le salon et c'est tout. » Mais comme ils étaient habitués aux caprices des metteurs en scène français, ils voulaient se garantir que tout irait bien. Avec Manu de Chauvigny, ce n'est pas pour rien que l'on est devenu amis à vie car c'est plutôt lui qui invente mes films que moi. Il fait tout ce qu'il peut faire et me dit si on fait comme ci, comme ça. Il va aux Puces, il apporte des objets et selon ce qu'il a ramené, il invente un décor. Le décor n'est pas simplement un mur. Le vrai décor donne une « gueule » qui raconte beaucoup plus sur les personnages, sur leurs vies, habitudes, le drame qui va se passer. Parfois, c'est tellement parlant que je préfère tourner tout simplement le décor vidé des personnages.

MANU DE CHAUVIGNY : Merci Otar.

CHARLES TESSON – modérateur : Dans l'extrait qu'on vient de voir de Adieu, planchers des vaches, il y a ce panoramique, avant de découvrir le personnage d'Otar, qui présente de nombreux objets et accessoire qui sont en fait le portrait du personnage. On y voit une bouteille d'alcool, des images de femmes nues, le train miniature. Avant de la voir, grâce la présentation de son univers domestique, on sait déjà qui il est. Leur choix, c'est une idée de Manu de Chauvigny ou de vous, Otar Iosseliani ?

OTAR IOSELLIANI : C'est une idée de Manu.

MANU DE CHAUVIGNY : Non, c'est une idée d'Otar, une idée de metteur en scène. Nous sommes plutôt des fabricants que des penseurs. Otar nous dit « Voilà, il faut qu'il y ait partout des photos de femmes nues ». Là, il faut chercher des clichés qui soient dans un style pas vulgaire, qu'on puisse les filmer, que les images ne s'entrechoquent pas les unes avec les autres, qu'elles se mélangent dans ce décor qui doit garder une unité. Quand les femmes nues vont avec le train électrique et avec le lit, cela devient une composition picturale, comme un petit tableau mais en grand.

OTAR IOSELLIANI : Manu est un manuel. Avec ses mains, il peut peindre, dessiner. Je suis aussi bricoleur. C'est le fardeau que l'on porte sur nos épaules tous deux mais nous construisons le cinéma avec nos mains. Les chaises Chippendales ou les chaises Jacob ne se font plus aujourd'hui. Quand on réalise une œuvre, il ne faut pas imaginer que l'on peut négliger, même une seconde, l'image sur l'écran. Tout se fait à la main. Si aujourd'hui, on nous pousse vers le virtuel, c'est un drame pour notre métier. La vente de tableaux coûte des millions de dollars, car aujourd'hui les peintres travaillent de moins en moins avec les mains. Dans le décor de cinéma, c'est facile de prendre un décor naturel et d'y mettre une table, une chaise... On voudrait bien construire le décor du début à la fin, faire un plan de décor futur, mais nous n'en avons plus de moyens.

CHARLES TESSON – modérateur : Max Douy en a fait un.

OTAR IOSELLIANI : Pas du tout. Il ne voudrait pas.

CHARLES TESSON – modérateur : Max Douy a fait Moonraker de Lewis Gilbert et aussi participé à la série des Fantômes d'André Hunebelle avec Louis de Funès et Jean Marais, où il y a des très beaux décors. Je vais passer la parole à Yvan Maussion qui, en tant que chef décorateur, totalise 70 films, dont 18 avec Patrice Leconte. Vous avez également beaucoup travaillé avec lui sur des films publicitaires. Vous avez aussi la particularité d'avoir un studio.

YVAN MAUSSION : Je vais parler de studio car j'adore y travailler. Pour me simplifier la vie, je me suis créé mon studio à côté de chez moi. Cela me permet quelquefois de faire moins cher qu'à Bucarest. Et c'est sympa de travailler en France. J'évoquerai Patrice Leconte avec qui j'ai eu le plaisir de faire beaucoup de films.

CHARLES TESSON – modérateur : Depuis quand l'avez-vous ce studio ?

YVAN MAUSSION : Depuis quatre ans, ouvert depuis trois ans, homologué CNC depuis deux ans. Il y a surtout beaucoup de films publicitaires et des longs métrages de temps en temps. J'en suis le principal client malheureusement. (Rires)

CHARLES TESSON – modérateur : Patrice Leconte également.

Yvan Maussion : Patrice aime bien venir là-bas. Mais je ne suis pas venu ici pour faire de la pub pour mon business.

Cela s'appelle Map Studio à 28 minutes de la Porte d'Auteuil, à contresens des embouteillages, en lisière de forêt et la lumière est belle le soir !

CHARLES TESSON – modérateur : Comment vous êtes-vous rencontré avec Patrice Leconte ? Sur un premier long-métrage ou sur des films publicitaires ?

YVAN MAUSSION : J'ai fait un film qui s'appelle Rien ne va plus de Jean-Michel Ribes dont le premier assistant était Régis Wargnier. Après ce film, il préparait un film de Patrice Leconte, avec qui il avait fait Les Bronzés et Viens chez moi, j'habite chez une copine. Patrice formait l'équipe et Régis Wargnier lui a dit « Tiens, tu devrais essayer Yvan Maussion ». Depuis, on ne s'est pas quitté.

CHARLES TESSON – modérateur : Pourquoi ?

YVAN MAUSSION : C'est lui qui choisit. Moi j'aime bien travailler avec lui mais en général c'est le metteur en scène qui choisit son décorateur.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous tournez tout le temps en studio ? Est-ce l'amour du studio qui vous a réunis autour du décor ?

YVAN MAUSSION : À l'époque de la sortie des Bronzés ou de films comme Viens chez moi, j'habite chez une copine, Patrice n'était pas encore passé au cadre. Il a commencé à faire son cadre sur Tandem. À partir de là, il a eu envie de faire ses films en studio, dans la mesure du possible. Et c'est vrai que 4/5 des films de Patrice depuis une vingtaine d'années, sont tournés en studio ou en usine désaffectée transformée en studio.

CHARLES TESSON – modérateur : Quel en est l'avantage ?

YVAN MAUSSION : En studio, on fabrique entièrement un produit. C'est d'ailleurs le sujet du colloque de L'industrie du Rêve. Nous réalisons mieux le rêve en studio que dans des endroits où nous sommes soumis à des impératifs de volumes, d'espaces, de lumière, de temps, de bruits, d'argent et d'heures. En studio, nous pouvons faire beaucoup de choses et les faire bien. Pour le tournage et pour l'équipe, quand on arrive devant un studio et que l'on passe la porte où il y a la lumière rouge au-dessus, que l'on sait qu'on est ensemble pour faire du cinéma toute une journée, ce n'est pas la même chose que négocier avec un syndicat l'autorisation de tourner dans un appartement au 3e étage dans le 18e arrondissement. J'ai l'impression qu'en studio, nous fabriquons vraiment du cinéma. Quand j'étais enfant et que je voyais Satyricon de Federico Fellini, je pensais que le décor naturel n'existait pas.

CHARLES TESSON – modérateur : Quel est le film de Patrice Leconte qui vous a donné le plus de travail ? Est-ce La Veuve de Saint-Pierre ?

YVAN MAUSSION : Pour La Veuve de Saint-Pierre, il y a eu trois mois de tournage à Arpajon sur six plateaux avec une vingtaine de décor. C'est amusant car à cette époque-là, nous étions les seuls au studio d'Arpajon. C'est un complexe où il y a neuf plateaux, le plus gros complexe de cinéma en France avant Bry-sur-Marne. Nous avons seulement tourné deux fois 15 jours au Canada. Le mari de la coiffeuse était aussi un grand beau décor à Arpajon. Enfin, je n'aime pas dire ça, mais c'était sympa, une belle rue, 200 mètres de rue, 27 immeubles. Quelques fois, nous n'avons pas d'argent pour faire des décors en France. Nous avons préparé un film qui s'appelle Rue des plaisirs. On m'avait demandé de faire un devis, pour une fois j'ai pris mon courage à deux mains et j'ai fait un vrai devis. J'arrivais à 16 800 000 francs à l'époque. On m'a répondu « Si c'est comme ça on est obligé d'aller faire le film en Allemagne, à Babelsberg avec des co-productions et un système de subventions étrangères ». Patrice m'a dit « Je n'ai vraiment pas envie de faire ce film là-bas, il faut trouver une solution pour le faire en France. » Alors la production a rétorqué « Si on ne dépasse pas les 3 800 000 francs, on peut le faire en France ». Il fallait faire pour

3 800 000 francs des décors que l'on avait prévu pour 17 000 000. C'était une parenthèse sur l'envie de faire du cinéma en studio, le résultat est souvent réconfortant.

JULIETTE CERF – modératrice : Le film que l'on a vu, *La fille sur le pont* ?

YVAN MAUSSION : C'était sympa ! J'ai bien aimé revoir ces images. Vanessa Paradis était très bien, Daniel Auteuil aussi, Patrice Leconte génial et sa monteuse Joëlle Hache a fait un très bon travail. Ce que l'on a vu là était tourné dans une usine abandonnée près d'Arpajon sauf les plans où le public applaudit dans la salle. Cette scène a été tournée au théâtre des Champs-Élysées. Sinon ce sont des bouts de guirlande et de plastique, des rideaux accrochés par un décorateur pour un metteur en scène qui fait le cadre ! Il me suffit d'avoir un micro pour dire quelque chose. Lorsque je suis arrivé toute à l'heure, on parlait de noir et blanc.

J'ai appris à faire des décors en noir et blanc, en enlevant la couleur sur la télévision et regardant différentes choses, pour voir comment l'œil réagit à l'absence de couleur.

CHARLES TESSON – modérateur : Une question à Benoît Jacquot. Comment on enchaîne *Adolphe*, film historique à costumes, dont le décor a été conçu par Katia Wyszokp, et *À tout de suite* ? Comment bascule-t-on de l'un à l'autre ?

BENOÎT JACQUOT : D'abord, entre les deux films, j'ai fait un téléfilm avec Catherine Deneuve, qui m'a beaucoup mobilisé. Comment fait-on pour passer d'un film où il y a beaucoup de monde et d'enjeu ?

CHARLES TESSON – modérateur : Je voulais savoir si la nature du décor conditionne un certain style de mise en scène, car la mise en scène de *Adolphe* n'a rien à voir avec celle de *À tout de suite*.

BENOÎT JACQUOT : Ce n'est pas à cause des décors. J'essaie de travailler avec les décorateurs en fonction de principes de mise en scène. Mon penchant, c'est de tout mettre en scène, les décors, la lumière, la production. Lorsque je fais un film comme ceux dont vous avez parlé, ce sont des principes de mise en scène différents et tout s'en suit. Et le fait est, que je n'aime pas faire le même film de film en film. En effet, je tente de passer d'un dispositif à un autre le plus différent possible, ne serait-ce que pour voir si ce à quoi je tiens vraiment est toujours présent.

JULIETTE CERF – modératrice : Le public a-t-il des questions sur l'extrait de *Peut-être* ou sur d'autres sujets.

Public : Comment avez-vous conçu le décor avec le sable, les fresques, les éléments peints derrière ?

FRANÇOIS EMMANUELLI : Le problème du film est qu'il fallait fabriquer Paris dans le désert, c'était une partie numérique et l'autre partie, en studio reconstituer Paris. Parfois dans une même séquence, cela se mêlait. Nous avons discuté entre les différents corps de métiers et la production pour pouvoir mettre tout en marche. Pour le plus gros du décor, il a été construit en Tunisie dans un village qui s'appelle Douz. Nous avons tourné 3 semaines pour 14 semaines de fabrication. Nous avons amené aux Tunisiens des matériaux qu'ils n'avaient pas, j'y allais tous les weekends. Je passais la semaine au studio à Saint-Ouen, puis ensuite je partais. Dans l'extrait que vous avez vu, c'est d'un seul tenant en Tunisie, mais plus au moment où il passe par l'oeil-de-boeuf du numérique. Tout n'est pas fait à la main. Au départ, je ne voulais pas partir à l'étranger, je n'avais pas du tout la même lecture que Klapish sur les décors. Lui pensait que c'était bon de faire sortir le personnage dans un quartier de Paris, alors que moi j'avais imaginé quelque chose de plus simple qui serait une sortie dans une cour du 11^e arrondissement. Cela nous aurait permis de travailler peut-être davantage en studio et de ne faire que quelques plans en Tunisie. Mais la réelle difficulté, c'est la lecture du scénario et la manière dont on peut s'y prendre pour l'analyser et trouver des solutions.

Public : Toute à l'heure, il a été dit que certains metteurs en scène font systématiquement un story-board, d'autres non. Dans ce cas-là, comment cela se passe au niveau de la décoration. Etes-vous obligés de faire plus au cas où, comment imaginez-vous la façon dont le film va être tourné ?

FRANÇOIS EMMANUELLI : Il y a des réalisateurs qui adorent et d'autres pas. Klapish fait des story-boards mais après il ne les utilise pas. Cela lui permet juste de réfléchir sur son film et d'être rassuré car les réalisateurs flippent aussi lorsqu'ils arrivent sur le plateau le matin. Ils ont des séquences à faire, parfois cela ne se passe pas très bien avec certains techniciens ou comédiens. Il s'agit de réagir vite et savoir ce qu'il doit faire. On peut le ressortir en cas de coups durs. Lorsque l'on n'a pas de story-board, on parle, on tente d'imaginer ce qui va être fait ou alors on fait on fait tout quitte à dépenser de l'argent et de l'énergie pour rien. Cela fait partie du jeu.

OTAR IOSSELIANI : Je ne me casse pas la tête chaque soir après le tournage pour inventer la scène du lendemain. Je picole tranquillement, le matin j'ai la gueule de bois et toutes mes feuilles sont prêtes, choisies pas mes copains pour ce que l'on doit faire selon le plan de travail. On les sort, une par une et j'en prends connaissance. C'est un travail qui a duré un 1 mois, voir 2 mois parfois, cela fait à peu près 200 feuilles pour le film. Si je veux inventer quelque chose, je peux mais nous avons la base. Comme cela, je suis toujours tranquille. Je dis « Caméra là », le décor, Manu s'en occupe car on en a déjà parlé et tout est dessiné. Si quelqu'un dépense de l'énergie pour faire un story-board bidon, je ne l'envie pas car c'est de l'énergie perdue pour rien. Pour moi, le story-board est un outil de ma vie quotidienne. Le reste, on peut inventer quand la tête s'éclaircie.

Public : Je ne voulais pas poser une question mais faire une remarque, sur laquelle les uns et les autres rebondiront peut-être. Cela fait quand même très longtemps, voire plusieurs dizaines d'années que des fidélités se construisent entre les metteurs en scène et les décorateurs. Il me semble que c'est difficile de trouver quelqu'un capable de deviner ce que désire le metteur en scène sans avoir besoin de passer pas les mots. Une fois que le metteur en scène a trouvé vraiment le complice idéal, celui qui n'a pas besoin qu'on lui dise les choses, capable finalement d'inventer un espace indescriptible puisqu'il n'existe pas encore, une fois que le metteur en scène l'a trouvé, il essaye de le garder. Si vous regardez Alain Resnais qui continue de travailler avec Jacques Saulnier, je suis toujours ahuri par cette fidélité formidable très belle et émouvante. Il y a de vraies aventures communes qui sont probablement sans autre exemple au cinéma.

FRANÇOIS EMMANUELLI : Il y a bien des couples réalisateurs/chef opérateurs !

YVAN MAUSSION : Je ne vais pas amener de réponse précise par rapport à ce que vous venez de dire mais l'évoquer autrement. Rappelons qu'il n'y a pas deux décors pareils, deux films pareils, deux scénarios pareils, deux productions avec les mêmes moyens... Donc on vit en dent-de-scie avec des milliers de soucis. C'est dur de parler précisément de son travail car tous les jours on fait des choses différentes. Maintenant je vais vous dire une chose à laquelle j'ai pensé plusieurs fois ce soir. Nous sommes décorateur mais vraiment certains jours nous sommes des commandants de bord, d'autres jours des infirmiers aux urgences. Voilà les soucis ou les désirs que l'on a. Merci d'avoir parlé de cette fidélité quelques fois plus fréquente entre les metteurs en scène et les décorateurs qu'avec d'autres corps de métier.

CHARLES TESSON – modérateur : Et vous, Antoine Platteau vous êtes sur un tournage en ce moment ?

ANTOINE PLATTEAU : Demain, je termine le film de Sophie Fillières avec laquelle j'ai collaboré déjà deux fois. J'ai fait ses deux précédents films, Aie et Grande Petite.

JULIETTE CERF – modératrice : Le fait d'assister au tournage et d'être présent, qu'en pensez-vous ?

ANTOINE PLATTEAU : Tout dépend de la conversation que l'on suit avec le metteur en scène. Je pense que cela dépend aussi de la production. Si ce sont des films un peu fragiles, il faut être là jusqu'au dernier moment pour vraiment veiller à tout. Cela demande beaucoup de vigilance. C'est d'abord un métier de regard.

FRANÇOIS EMMANUELLI : Je n'aime pas du tout être sur le plateau, car en fait nous avons un travail assez impor-

tant avant et après. Je me sens dans une situation où je perds mon temps sur place, d'autant plus qu'on ne me demande pas mon avis. Les choses sont faites, je me sens parfois dépossédé lorsque je livre un décor. Quand on travaille dessus pendant 5, 7 ou 8 semaines, comme en Tunisie sur Peut être où on était avec les Tunisiens et l'on connaissait tout le monde... Tout d'un coup arrive l'armada, avec les gens qui ne cherchent pas forcément à connaître les autres. Le rapport est très différent entre la déco et le plateau. Nous sommes très nombreux parfois et on n'est pas du tout dans la même énergie. Sur le plateau, ils sont souvent pris en charge, bien en amont de leur arrivée par la régie. L'état d'esprit est différent.

ANTOINE PLATTEAU : Je suis tout à fait d'accord. Tu l'a dis avec beaucoup d'émotion. On l'impression lorsque l'on a travaillé des semaines ou quelques nuits blanches sur livraison d'un décor et que l'équipe de tournage arrive, cela nous fait tout drôle. Nous sommes vraiment dans un autre monde. Les personnes imaginent qu'un décor doit être invisible et ils arrivent comme si c'était un endroit normal, que l'on n'avait rien fait pour eux. Certains ne disent même pas bonjour sur le plateau, c'est énervant.

JULIETTE CERF – modératrice : C'est François Emmanuelli qui a eu cette expression « l'équipe déco est un état dans l'état », peut-être une bonne façon de conclure ?

FRANÇOIS EMMANUELLI : Ce sont plutôt des propos de production !

JULIETTE CERF – modératrice : C'est votre côté insaisissable, de ne pas pouvoir connaître tout que vous faites précisément !

FRANÇOIS EMMANUELLI : On demande beaucoup d'argent à la production, cela leur faire peur. Nous sommes nombreux, ils ne savent pas où l'on est, cela aussi doit les effrayer. Notre travail n'est pas organisé par la production, on l'organise nous-mêmes. Jour après jour et c'est vrai qu'on échappe à toute tentative de surveillance. Et donc du coup lorsque l'on arrive à la fête de fin de tournage, la production nous dit « Mais vous êtes combien ? »

CHARLES TESSON – modérateur : On va devoir libérer la salle pour une séance. Je remercie chaleureusement tous les intervenants de cette table ronde.

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES

LE STUDIO EN PERSPECTIVE

Intervenants

Alain Besse (CST), Emmanuel Schlumberger (producteur), Frédéric Bazin (TSF), Than At Haong (décorateur), François Emmanuelli (décorateur)

CHARLES TESSON – modérateur : Après la journée d'hier consacrée aux enjeux esthétiques du décor, ainsi qu'aux métiers du décor, d'hier à aujourd'hui, la journée d'aujourd'hui va s'attacher plus particulièrement aux enjeux économiques et esthétiques du décor. À travers la question du studio ce matin et du problème des délocalisations et des politiques régionales en matière de tournage cet après midi. Nous ne partons pas du décor mais nous y arriverons car ce dont nous allons parler des incidences sur ses conditions d'existence, en bout de chaîne, tout comme la délocalisation des tournages à l'étranger, en Roumanie ou ailleurs, où il y a des studios. Non seulement les régions investissent dans les films, incitent les tournages dans les régions en extérieurs naturels mais certaines se mettent aussi à construire des studios pour élargir l'offre de tournage. La dimension artistique du décor, dont on a parlé hier, va se confronter à l'économique et aux politiques en matière de cinéma. Il y va de l'avenir d'une profession et d'une pratique artistique. Je vous présente les invités à cette table ronde. Tout d'abord, Alain Besse, ingénieur à la CST, qui ouvrira la matinée avec un état des lieux des studios en France aujourd'hui. À ses côtés, Frédéric Bazin de TSF, une société à plusieurs facettes, d'une part la location de matériels, d'autre part le studio. Ceux d'Aubervilliers et également d'autres studios qui viennent de s'ouvrir à Marseille, les studios Belle de Mai. Ensuite, Than At Haong, un grand décorateur, qui a commencé dans le métier en 1968. Il a travaillé tout d'abord à la télévision, puis le film qui l'a vraiment fait connaître est Rue cases nègres de Euzhan Palcy. Il a fait peu de films mais s'est investi sur des projets qui lui ont prit beaucoup de temps et d'énergie. Il a collaboré

régulièrement avec Jean-Jacques Annaud, et a participé en tant que décorateur à *L'Amant*, Sept ans au Tibet, qui a été tourné en Argentine et lui a pris 2 ans de sa vie. Toujours avec Jean-Jacques Annaud, on le retrouve sur son film tourné en procédé Onimax. Il avait commencé sur ce procédé avec le film de Pierre Etaix, *J'écris dans l'espace* ou *Vite et loin* qui a été projeté à la Géode, dont il avait fait les décors et dont Henri Alékan avait fait la photo. Il n'a pas fait *Stalingrad* puisque c'est un film de guerre et qu'il ne veut pas en faire pour raisons personnelles, pour l'avoir connue dans sa vie. Il a signé les décors de *Germinal* de Claude Berri et, autre production très importante, ceux de *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* d'Alain Chabat. Je continue la présentation avec, aux côtés de Juliette Cerf, François Emmanuelli. Il était présent avec nous hier, lors de la table ronde entre décorateurs et cinéastes, où il a surtout parlé de sa collaboration avec Cédric Klapisch, dont il a fait beaucoup de films. Il vient de signer le décor du film *À boire* de Marion Vernoux avec Emmanuelle Béart, qui va sortir prochainement. Il a également fait les décors de plusieurs films de Philippe Harel, dont le très attachant *Le vélo* de Ghislain Lambert ainsi que les décors de *Morsures de l'aube* d'Antoine de Caunes. À ses côtés, Emmanuel Schlumberger, producteur, qui a produit beaucoup de films, en particulier ceux de Christine Pascal comme *Zanzibar*, *Le Petit Prince a dit*, de Catherine Breillat *36 fillette*. Il a été également le producteur associé sur le film de Maurice Pialat *À nos amours*, *Loulou* dont on a vu un extrait hier avec la fameuse boîte aux lettres et la petite dame qui demande qu'on la répare, et aussi Michel Deville *Péril en la demeure*, *La lune dans le caniveau* de Jean-Jacques Beineix et plus récemment *La vie nouvelle* de Philippe Grandrieux. Je vous recommande la lecture de l'entretien avec Emmanuel Schlumberger dans le catalogue du festival. Nous allons commencer avec l'intervention d'Alain Besse sur l'état des lieux et l'inventaire des studios en France.

ALAIN BESSE : Je vais vous faire un petit inventaire de ce que l'on peut recenser comme plateaux en France et à l'étranger. Les quelques informations que je vais vous donner ce matin sont issues de deux études. Une première a été réalisée il y a une dizaine d'années par Michel Baptiste, à l'époque directeur général de la CST. Il avait fait une étude complète avec toutes les données techniques sur les plateaux qui existaient en France. J'ai complété ces informations à la demande du CNC qui m'avait demandé de préciser où l'on en était 10 ans après. Pour situer ce qu'est un plateau, il existe une spécification technique qui définit le plateau issue d'une norme datant de 1964. Cela fait déjà 40 ans. La CST édite une spécification technique sur les plateaux qui est un document que nous utilisons dans le cadre des autorisations d'exercice du CNC. Pour ce genre de choses, la CST est appelée à donner un quitus sur les prestataires ou sur les sites pour que le CNC puisse délivrer une autorisation d'exercice. Ces spécifications sont des documents de référence que nous utilisons pour valider si le plateau est ou non de type cinéma. Donc, la définition technique des plateaux est une recommandation CST

1/ pour qu'un plateau puisse être appelé plateau cinéma, il faut qu'il fasse au moins 200 m², c'est la surface minimale pour que l'on puisse envisager une autorisation d'exercice. Il y a trois tailles de plateaux définis, petit plateau, plateau moyen et grand plateau.

Les petits plateaux vont jusqu'à des surfaces de 400 m², les plateaux moyens entre 400 et 800 m² et les grands plateaux au-delà de 800 m². Par conséquent, il y a des hauteurs sous grille nécessaires pour avoir de quoi travailler. Pour les plateaux de 400 m² il faut que la hauteur sous grille soit au moins de 6m, plateau de 800 m² une hauteur minimale de 8 m, plateau de 1500 m² une hauteur minimale de 10 m et ainsi de suite, plateau de 3000 m² de mémoire c'est dans les 16 m ou 17 m de hauteur minimale. Il faut des volumes assez importants. Et une hauteur libre au dessus de la grille minimum de 2 m pour pouvoir circuler tranquillement et que les techniciens puissent travailler correctement. Il faut aussi qu'il existe une fosse, pas obligatoire mais très recommandée avec une profondeur optimisée aux alentours de 3m, mais c'est pareil, la fosse est fonction de la surface du plateau. Il faut qu'il y ait un cyclo qui couvre au moins 2 faces, si possible 3. Et il faut qu'il y ait un grille système monorail perché tout en haut qu'il puisse porter au grand minimum 100kg par 100 m² voir plus, plutôt 200kg aujourd'hui. Il existe une disposition particulière des puissances électriques, une puissance moyenne de 800watt par m². Plus le plateau est grand, moins il y a besoin de puissance par m². Sur des très grands plateaux, on peut descendre à 400, 300 watts par m², mais la moyenne est aux alentours de 800. Et dernière chose dans les données techniques définissant un plateau de cinéma, c'est le niveau de bruits de fond. Il doit correspondre aux critères de bruit, en fonction de la fréquence grave ou aigue, donc NR25 qui correspond grosso modo à 30 DBR. Ce qui est quand même

assez silencieux. En accessoire, il n'y a pas de recommandation spécifique sur tout ce qui est autour du plateau, les aires de pré montage ou les ateliers de construction. Mais il est recommandé qu'il y en ait, alors les surfaces doivent représenter grosso modo au moins les 2/5 de la surface des plateaux pour pouvoir travailler correctement pour la construction des décors. Nous avons défini techniquement la base d'un plateau de tournage cinéma en France. Alors, parlons de ce qui existe aujourd'hui en France. Dans notre petite enquête, nous avons recensé au moins 150 plateaux, qui vont de 60 à 5 000 m². Je ne compte pas les plateaux de France 3 qui sont pour la plupart de petits plateaux télé mais il en existe un certain nombre qui sont utilisés. Ces 150 plateaux recensés avec une surface technique permettent de faire des tournages. Ceux ayant une autorisation d'exercice, donc plus de 200m² et avec les données techniques que j'ai données précédemment, sont environ 70. Les grands noms de plateaux en France, les plus connus et utilisés sont les studios d'Arpajon, d'Aubervilliers, les studios de Groupe Image et de Long Courrier, les plateaux de la SFP, Eclair, les nouveaux plateaux de Marseille du Pôle de La Belle de Mai, la Victorine studios Riviera à Nice, les studios de France à St Denis et un petit nouveau le studio 24 à Villeurbanne de M. Planchon. Nous avons d'autres plateaux cinéma moins connus comme les studios de Stains, Set studio, Map studio un petit plateau ouvert il y a peu de temps longtemps, la Plaine Saint-Denis, les studios VCF, qui ont les autorisations pour faire du cinéma. Et puis il existe des plateaux spécialisés dans lesquels on fait du cinéma ou de l'animation comme avec la Motion Capture, chez Attitude ou Silicone, 3D clics. Il y a un plateau à Lille qui s'est ouvert pour faire de la Motion Capture, il y a aussi Angoulême avec des plateaux spécialisés sur l'animation et la Motion Capture. Nous avons des plateaux peut faire des tournages ciblés sur les animaux ou sur les prises de vues marine. Et puis des plateaux sont plus destinés au court métrage ou la publicité comme le plateau d'Arcueil. Depuis dix ans, nous avons eu quelques restructurations, regroupements et créations comme les studios de Marseille ouverts il y a un peu moins d'un an. Il y a le studio 24 datant d'un an et demi à Villeurbanne géré par M. Planchon, le petit studio Map Studio à Grosrouvres dans les Yvelines, les deux plateaux de Motion Capture et d'Attitude et de Lille. L'utilisation de tous ces plateaux se situe aux environs de 70%, ce qui n'est quand même pas négligeable. On passe aux plateaux télévision très rapidement, il en existe une multitude, plus de 100 adresses sur ce type de plateaux, cela va la SFP à AB production... sans parler de France 3. Les conditions de tournage ne sont pas toujours idéales et pas toujours référencées et répertoriées. Hormis la rue de Bry-sur-Marne à la SFP, il n'y a pas vraiment de site spécifique dédié au tournage en extérieur où on a vraiment une structure établie de tournage. Ce que l'ensemble des gens de la production regrette, c'est l'éclatement de l'ensemble de ces plateaux. Qu'il n'existe pas un lieu vraiment bien ciblé où l'on puisse trouver des plateaux bien évidemment mais des structures autour desquelles gravitent un ensemble de corps de métiers. Une sorte de cité du cinéma comme on peut en avoir en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Espagne. Les pays de l'Est commencent à très bien s'équiper, la Russie, la République Tchèque, la Roumanie. Ce sont des endroits où il y a vraiment une envie de rassembler toutes les professions du cinéma, que cela soit vraiment une cité du cinéma davantage qu'un lieu de tournage. 450 téléfilms sont tournés en France; ils ont donc besoin de plateaux et de surfaces. 200 films voire plus sont produits pas des sociétés françaises. Il existe un vrai besoin de surface. Comme je l'ai évoqué toute à l'heure, 70% d'utilisation des plateaux prouve bien cette nécessité d'avoir de la surface.

Quant aux délocalisations, elles se font pour des raisons économiques évidemment mais on peut y trouver quelques arguments techniques aussi. Notamment à cause des moyens et dispositions techniques qui existent autour des plateaux. Ce qui se monte actuellement dans les pays de l'Est donne envie d'aller y travailler car on va tout trouver sur place de façon fonctionnelle, ce qui n'est pas le cas forcément partout sur les plateaux français. Sur les besoins, nous avons deux approches en particulier vis à vis des lieux les plus récents. Par exemple, le studio 24 à Villeurbanne, une structure multi fonctions est un plateau assez grand de 1900 m². Il est utilisé nécessairement pour les tournages cinéma – le prochain Deville vient d'y être terminé – mais c'est aussi un plateau servant pour du spectacle, des représentations de théâtre, des répétitions. C'est un plateau multi fonction simple en soit mais vraiment ouvert à tous les types de spectacles pas uniquement de cinéma. Cela en fait sa richesse son succès, car depuis qu'il a ouvert il y a un an et demi, il ne désemplit pas. Et puis il y a l'autre approche, comme ce qui se fait à Marseille : la création d'un pôle multi studio avec trois plateaux et autour les outils nécessaires à l'utilisation de ces plateaux. Nous nous dirigeons donc vers ce type de grande structure qui permet de développer plus de travail autour de la production des films en intégrant tous les métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Nous avons égale-

ment besoin de plateaux pour faire de la Motion Picture qui se développe de plus en plus. « Le pôle express » a beaucoup utilisé cette technologie, les insertions de trucages. Autour des plateaux, les professions - décorateurs, menuisiers, maquettistes, éclairagistes – se diversifient avec un savoir faire français. Le festival fait référence à Max Douy qui était l'un des grands de la décoration en France. Max Douy avait un savoir faire comme les autres personnes de son époque. Si l'on ne fait pas évoluer de façon efficace, l'ensemble des moyens techniques dont on peut disposer en France et si on laisse se développer tous ces problèmes de délocalisation, que va-t-il advenir de ce savoir faire, de la formation des personnes pour exercer ces métiers-là. Voilà une question intéressante, pouvoir conserver nos techniciens expérimentés et utiliser cette expérience pour bien utiliser les plateaux.

CHARLES TESSON – modérateur : Où se situe t-il le plus grand plateau en France?

ALAIN BESSE : À Arpajon, le 4000. Le complément d'enquête effectuée au printemps a été demandé par l'administration au regard de l'annonce du projet de Luc Besson. Ce dernier annonce qu'il veut ouvrir en 2007, or, à ma connaissance la demande des permis de construire vient juste d'être déposée. Le projet Europacorp existe, Luc Besson y travaille. Il y aurait une dizaine de plateaux et l'intégration de prestataires de post-production proches du site. En revanche, il n'y aurait pas de partie laboratoire.

CHARLES TESSON – modérateur : Le film Banlieue 13, produit par Europacorp, a été tourné en Roumanie, car les immeubles de l'époque de Ceausescu correspondaient à l'ambiance banlieue.

ALAIN BESSE : On peut parler d'un autre projet qui pour l'instant malheureusement ne voit pas le jour. Il s'agit des Studio de L'Abbaye, en forêt d'Ermenonville. Ce projet est en suspend depuis deux ans alors qu'il était apparemment bien parti fortement aidé par le Conseil Régional de la région Picardie et par le Ministère de la culture. C'est un site où étaient prévus deux plateaux et une grande surface libre extérieure de 5 ou 6 hectares sur laquelle on pouvait monter à volonté des décors extérieurs à la demande avec des ateliers. Je n'ai pas de nouvelles depuis le printemps de son évolution. En revanche, je sais que tous les nivellements ont été faits. Je suppose qu'il existe un blocage au niveau des permis de construction mais c'est en cours. Beaucoup de collectivités locales se sont regroupées autour de ce projet et il existe manifestement une volonté politique autour de ce projet. C'est un projet intéressant qui semble répondre à une partie des demandes qu'il peut y avoir en France.

CHARLES TESSON – modérateur : Avant de passer la parole à Than At Haong, je vous propose de voir quelques images du making off de Mission Cléopâtre dont il a été le décorateur.

PROJECTION

CHARLES TESSON – modérateur : Than At Haong, avez-vous envie de commenter ou de réagir aux images que l'on vient de voir. Vous n'étiez pas très d'accord pour que l'on montre ce document car la première image laisse croire à du numérique alors qu'en fait c'est du construit.

THAN AT HAONG : Oui, la plupart des décors d'Astérix sont construits. L'image où l'on voit Cléopâtre et Alain Chabat s'embrasser, derrière il y a une incrustation, une image en 2D. Sinon tout le reste, le palais, le chantier est construit à l'échelle. Ce qui était plus facile car le film a duré presque un an. S'il avait fallu tout faire en numérique et en 3D, je crois que cela aurait duré plus longtemps en postproduction. Donc du point de vue du coût, le faire en décor naturel était beaucoup plus économique. En plus, lorsque l'on était au Maroc il existait déjà des bases de décor d'un film qui s'appelaient Cléopâtre que les Anglais avaient fait. Il restait quelques éléments que j'ai conservé pour construire par-dessus. Les extérieurs, quelques intérieurs ont été fabriqués au Maroc. Le palais de Cléopâtre a été construit à Epinay dans les studios Eclair.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous suggérez que la construction de décor a encore de beaux jours devant elle

car elle est encore plus avantageuse et plus maîtrisable que les images numériques en post-production.

THAN AT HAONG : Cela dépend de quel genre de film. Des films aux images de synthèse comme Matrix de A. & L. Wachowski, ne peuvent être réalisés physiquement. Nous ne pouvons en faire qu'une partie pour ensuite la recomposer. Mais pour des films comme Astérix, on a besoin de mélanger les gens. Avec 2000 figurants, nous pouvons faire de l'animation. En plus, le décor est un des personnages du film, sans lui le récit n'existe pas. J'ai quand même été aidé par l'histoire, car je n'avais pas besoin d'inventer quoi que se soit. Sinon vous pouvez faire des films comme Vidocq de Pitof où il y a beaucoup d'images de synthèse. C'était impossible de faire cela en réel. C'est une ville énorme, donc c'est obligatoire de la construire en maquette et en 3D. C'est la raison pour laquelle dans le métier de décorateur, il faut connaître tous les métiers techniques, qu'ils soient manuels et maîtriser aussi tous les outils informatiques, savoir les utiliser. C'est la tendance de l'évolution du travail, l'image cinéma changeant complètement à cause des films américains qui nous balancent des images spectaculaires; un film où l'histoire n'est pas réaliste et les images pas spectaculaires ne marchera pas. Ou il faut vraiment que l'histoire soit extraordinaire pour que les décors passent. Donc le décor est utile et en même temps inutile. C'est utile dans le cas d'Astérix où le décor doit représenter quelque chose. Sinon vous avez heureusement dans le cinéma des films qui existent en dehors du décor par le biais de la parole, de l'expression des comédiens et de la photo.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous avez travaillé sur des projets très importants, avec des constructions de décor en extérieur, comme pour Astérix et pour Sept ans au Tibet de Jean-Jacques Annaud, ainsi qu'en studio. Quelle est la différence entre construire un décor en extérieurs et tourner L'Amant de Jean- Jacques Annaud en studio ? Est-ce que le travail en studio pour un décor change vraiment la donne par rapport à ce que l'on a vu sur Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre ? Y a-t-il en France une évolution de ce que peut offrir un studio pour un décorateur aujourd'hui ?

THAN AT HAONG : Nous, les décorateurs lorsque l'on fait un travail en studio, cela représente une grande somme d'heures et d'études. Mais pour moi studio ou extérieur, ce n'est pas le plus important. La chose essentielle est de trouver le décor qui ressemble au film, qui colle bien au désir du metteur en scène. C'est vrai que si on fait des intérieurs en studio, cela nous permet de bouger beaucoup plus et offre la possibilité au metteur en scène de faire des images comme il l'entend. Dans une petite pièce d'un décor naturel, tous les plans ne sont pas faisables. Le décor en studio doit être utilisé en fonction de comment doit être raconté le film. Dans un film d'époque, beaucoup de choses n'existent pas. Germinal de Claude Berri est un film où à peu près 85% du décor est construit en extérieur dans un champ. Si on avait fait Germinal dans les mines du nord, je n'aurais pas eu besoin de tout construire. Le choix du studio est un point de vue économique et esthétique car cela nous permet de créer ce que l'on veut. En même temps pour l'image et la lumière, c'est beaucoup plus souple.

CHARLES TESSON – modérateur : Un décorateur a-t-il ses habitudes avec certains studios ? Par exemple, pour vous, il s'agit peut-être d'Eclair, même si vous avez tourné également des scènes de L'Amant aux studios Francoeur, un des derniers décors de ce studio. Tout à l'heure, Emmanuel Schlumberger va nous parler de celui de Boulogne. Qui choisit le studio ? Est-ce la production ? Avez-vous des habitudes avec certains studios ou équipes.

THAN AT HAONG : Non, je n'ai pas d'habitudes. C'est la production qui choisit en fonction des studios libres ou non. Et puis tous les studios sont différents de par les tailles comme on l'a dit. Suivant les décors, suivant les films, on a besoin de hauteur ou de surface. On me demande de lire le scénario et à partir de ce scénario quel est mon idée pour que cela fonctionne bien, que ce soit pratique pour la production et le tournage. J'ai mon mot à dire là-dessus aussi. Mais je n'ai pas de studio attitré. Je fais un film tous les deux ans donc je ne peux pas signer un contrat avec tel ou tel studio. La seule chose à laquelle je suis fidèle, c'est l'équipe qui m'entoure, que se soit les peintres, les sculpteurs, les constructeurs, les assistants. Le même groupe me suit sur tous les films. Mais le lieu non.

CHARLES TESSON – modérateur : Les peintures sur verre pour Germinal, vous les avez fait faire en Angleterre au

studio Shepperton. Pourquoi en Angleterre et pas en France ?

THAN AT HAONG : Parce que à l'époque où j'ai préparé *Germinal*, tout le monde était occupé comme le peintre sur glace Jean-Marie Bibesse. J'ai fait travailler les gens de Magic Camera car ils avaient déjà fait des glaces pour *L'Amant*. Maintenant ça n'existe plus, tout est créé à l'ordinateur. Les dernières que j'ai fait faire, c'était pour *Sept ans au Tibet*.

CHARLES TESSON – modérateur : Les décors de *Mission Cléopâtre*, que sont-ils devenus après le tournage ? Vous les avez vus ? Avez-vous un rapport sentimental aux décors que vous construisez et à ce qu'ils deviennent après le film ?

THAN AT HAONG : Je commence à avoir l'habitude que l'on casse tous ces décors. C'est vrai que lorsque l'on voit la dépense et l'énergie, de ne pas pouvoir les conserver, cela fait un peu mal au cœur. Malheureusement, on ne réalise les décors que pour le film mais jamais, que se soit *Germinal* ou un autre, la production a pensé à pouvoir les conserver. Ça coûte cher de faire un décor qui se monte et se démonte pour être conservé. Pour *Astérix*, nous étions au Maroc dans le studio d'Atlas. Ils ont l'habitude de laisser le décor pour les autres, il n'est pas démonté. Mais s'il n'est pas été entretenu, au bout d'un an il se détériore. À Bry-sur-Marne, il existe cette rue parisienne. C'est dommage que le studio de Bry ne la conserve pas, c'est-à-dire qu'on la laisse comme ça. Et à chaque fois qu'on y tourne, dernièrement c'est moi, un coup de vent et on a peur que tout s'écroule. Cela coûte assez cher de tout vérifier et c'est un peu dommage que cet endroit ne soit pas utilisé comme un outil. La SFP ou un autre studio devrait l'entretenir pour que chaque production à la recherche d'un quartier de Paris ou d'une rue de village français puisse y venir et le transformer en toute sécurité. Il y a quand même pas mal de choses à faire. Nous avons des studios mais peu de décors extérieurs. C'est vrai que c'est compliqué. Vous faites un décor du 18e, allez trouver un décor du 18e sans qu'il y ait des poteaux électriques, des vitrines ou des néons ! Vous êtes alors obligés de le construire ou de tout masquer dans une ville. Le problème dans une vraie ville, c'est qu'il faut bloquer le quartier, faire la préparation des montages. C'est pour cela que d'avoir une unité en extérieur pour qu'on puisse y faire ce qu'on veut, du Moyen-âge, du 18e ou du 20e, où l'on puisse être complètement libre dedans, c'est un outil que nous attendons tous.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous pensez que ça manque vraiment en France ? Vous croyez que les studios comme Bry auraient les moyens d'entretenir en permanence des décors pour que ce ne soit pas les équipes de décor et la production qui à chaque fois prennent en charge les frais pour les remettre en état ?

THAN AT HAONG : Je ne suis pas financier, mais c'est vrai que ça coûte très cher. Il faudrait une surface et des structures qui puissent se modeler, assez simples, très standardisées pour qu'un décorateur arrive, un peu comme en Angleterre où il y a des décors de différentes dimensions, des structures métalliques. Il suffit d'avoir le plan et de dire j'ai besoin de tant de surface, de mètres, de fenêtres ou de portes et on change vite. Cela serait plus économique. Chaque film louerait ce décor et le matériel, ce qui permettrait de faire l'entretien.

JULIETTE CERF – modératrice : Avant que Frédéric Bazin et Emmanuel Schlumberger ne prennent la parole, François Emmanuelli pourrait nous faire part, à son tour, de son expérience du studio. Vous avez assisté à la totalité du tournage d'*Un air de famille* qui a été tourné à Stains, c'est bien cela ?

FRANÇOIS EMMANUELLI : La première expérience que j'ai eu était *Un air de famille* à Stains. Je n'avais jamais fait de studio, c'était mon troisième film, ou quatrième, une expérience unique, extraordinaire. De plus, je suis resté durant tout le tournage et j'ai appris beaucoup sur le décor en studio. Après, je suis revenu à Stains pour d'autres décors, À si j'étais riche, ou *Cravate Club* ou *Le vélo de Ghislain Lambert*. Tous les décors intérieurs de *Ghislain Lambert* ont été fait en studio pour des raisons économiques car on tournait les extérieurs en Belgique. Pour ce qui est du décor de *Peut-être*, ce que vous avez vu est quasiment un plan séquence. Dans le désert en Tunisie, on avait

fait l'extérieur du bâtiment pour les extérieurs, l'intérieur était creux et il était plus simple de le remplir de jarres. La fabrication était déjà si complexe entre ce qui était fait à Paris en numérique et en Tunisie, que l'on ne pouvait pas continuellement hacher.

JULIETTE CERF – modératrice : Partagez-vous l'avis de Than At Haong ? Quel avantage représente le fait de tourner en studio pour un décorateur ? Quels inconvénients cela peut-il engendrer ?

FRANÇOIS EMMANUELLI : Je ne vois pas les inconvénients, c'est surtout la production qui les voit. Au départ d'un film, on se pose la question fréquemment de savoir si tel ou tel décor doit être fait en studio. Des gens commencent parfois un film en cherchant un décor, mais je sais qu'il va se terminer en studio car ce n'est pas possible de faire autrement. Faire un décor en studio, c'est assez extraordinaire car nous faisons connaissance plus en profondeur avec le film et aussi avec le réalisateur. On passe de la déco à la scénographie, nous sommes obligés de prévoir une sorte de découpage qui va être remanié après par le chef opérateur et le réalisateur. Je l'ai constaté avec les deux pièces de théâtre que j'ai du adapter *Un air de famille* et *Cravate Club*. C'est beaucoup plus riche pour nous, non seulement dans la conception mais aussi dans la fabrication puisque tout à coup on se retrouve avec une équipe plus forte. Plastiquement, le champ est libre et en plus il y a le plaisir de participer pleinement. Par rapport à un décor naturel, les choses sont dites, les entrées, les sorties. Je trouve que nous avons une intervention plus riche en studio. Pour ce qui est du décor que l'on jette, je suis soulagé de savoir que ça disparaît. Sur *Un air de Famille* c'était la première fois que je faisais du studio, on s'attache énormément au décor, on y fait très attention pendant tout le temps de tournage. Mais c'est un poids que l'on a sur les épaules et au moment où c'est fini, que le décor est dans la benne, je trouve que c'est bien. Cela fait quand même quelque chose. Pour *Un air de Famille* nous avons mis 6 semaines à monter le décor. Le lundi matin pour le démontage, en trois heures cinq personnes ont tout viré dans une benne énorme dans la cour. Il ne restait plus que le sol. J'étais choqué. Peut-être, je n'ai pas vu la destruction. Mais cela a du être assez étonnant car les Tunisiens ont travaillé dans une ville très pauvre, nous avons amené beaucoup de choses de Paris, des balcons, des volets, des fenêtres et cela a du être détruit. Quel autre sujet a été abordé ?

CHARLES TESSON – modérateur : La rue.

FRANÇOIS EMMANUELLI : Je l'ai visité cette fameuse rue car j'ai failli y tourner. La difficulté du décor permanent, c'est que cela ne convient jamais. Quand on rachète des baignoires, des robinets, des meubles, il y a un moment où l'on se dit que l'on pourrait les stocker, puis d'un film sur l'autre, les ressortir. En réalité, ce n'est pas possible. Les stockages coûtent de l'argent. Puis ensuite il faut convaincre le réalisateur que ce robinet n'est quand même pas si mal même si ce n'est pas celui-là qu'il voulait. Pour les studios, il est forcément lourd d'entretenir la rue. Si c'est pour l'entretenir et qu'un réalisateur, une production ou un décorateur arrivent pour la refaire, le coût de restauration permanente, il faudra aussi le payer. Il me semble que c'est pratiquement impossible, ingérable. Peut-être est-ce possible pour des productions de type télévision où les contraintes vis-à-vis des scénarios, des réalisateurs sont plus fortes.

THAN AT HAONG : Je ne voulais pas dire que pour la rue de Bry, il fallait garder un décor permanent. Je voulais juste signifier qu'avoir une surface comme à Bry, disposer de structures, du matériel, que ce soit des structures métalliques, des feuilles décor, des fenêtres ou des portes, permettrait de transformer les façades à la demande selon les formes que l'on souhaite. Même la rue pourrait changer si les structures étaient modulables. Bien sûr, garder la rue de Bry telle qu'elle, cela a déjà été fait dans des films.

CHARLES TESSON – modérateur : Lesquels ?

THAN AT HAONG : Le dernier film de Jeunet et d'autres encore. Á un moment, comme avec les meubles, quand on va les chercher chez un loueur, ce sont les mêmes qui reviennent. Maintenant, nous allons de plus en plus chez

des antiquaires ou certains collectionneurs pour que ce soit un peu exceptionnel. Avoir une rue permanente comme Bry, ce n'est pas intéressant en soi. Ce qui l'est, c'est la structure, une surface stabilisée, où l'on puisse construire des immeubles de trente étages ou un quartier d'un village. L'outil ce sont les bouts de ferraille que l'on monte et les feuilles de décor qui se démonte.

CHARLES TESSON – modérateur : C'est quoi une feuille de décor ?

THAN AT HAONG : C'est un cadre en bois avec une feuille de bois d'une surface de 3m x 1.25m.

CHARLES TESSON – modérateur : Et on peut les changer, les enlever ?

THAN AT HAONG : À Londres, il existe des systèmes de crics qui se montent sur des échafaudages. Vous pouvez faire de très grandes surfaces en peu de temps. C'est de ça dont je parlais.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous pouvez faire un immeuble haussmannien ou une tour de la Défense en changeant les feuilles de décor, c'est ça ?

THAN AT HAONG : Oui, c'est ça le décor. Du bois et du plâtre mais ce n'est pas aussi fragile que ça. J'ai réalisé des décors qui devaient tenir un an et demi. Donc, il faut que ça tienne car des gens tournent en dessous et si ça s'écroule... Juste un parenthèse : le métier de décorateur est un métier de technicien où l'on doit connaître la technique de construction, la charpente, le staff, les techniques modernes en 3D. Ce n'est pas un métier où l'on va chercher trois meubles qu'on pose dans une pièce où l'on change la couleur. Il faut qu'il y ait un principe derrière et travailler avec l'histoire. Comme le disait François Emmanuelli, rien n'est gratuit.

CHARLES TESSON – modérateur : Avant de passer la parole à Frédéric Bazin de TSF, je voudrais juste rappeler quelques informations issues du CNC et du Film Français. Après une période de creux dans les studios vers 1993/1994, il semblerait qu'il y ait une sorte de retour au studio, puisque d'après des chiffres que l'on a, on dénombre 10 films tournés en studio en 1999, 18 en 2000. Je voudrais savoir tout d'abord si il y a vraiment un retour au studio en terme de construction et d'implantation. D'autre part, est-ce que les nouveaux studios doivent se diversifier pour exister, c'est-à-dire faire de la pub, de la télévision et du multimédia ou est-ce qu'ils sont viables économiquement seulement avec le cinéma ?

FRÉDÉRIC BAZIN : C'est une bonne question. J'ai une approche plus économique car une fois que les créateurs ont soumis leurs besoins, les conditions et le cadre dans lesquels ils veulent travailler, nous le groupe TSF nous sommes plutôt axés sur le développement de l'activité de studio et des moyens de tournage. Nous avons repris le marché des plateaux Long Courrier à Aubervilliers. Cela nous donne la possibilité d'essayer de mieux comprendre comment fonctionne ce marché. Tout cela est un problème strictement économique et purement de moyens. Toute à l'heure, nous parlions du regret de la satellisation des plateaux en France à l'opposé de ce que l'on peut voir en Angleterre, en Allemagne ou en Italie. Pinewood, Sheperton, Babelsberg, comme les studios à Cologne ou Cinecittà, ce sont les productions américaines qui les ont fait vivre durant des décennies pour des raisons d'attractivité fiscale, de langages, d'habitudes. Si les productions américaines ne s'étaient pas installées depuis 20 ou 30 ans en Angleterre, il n'y aurait plus les plateaux tels qu'on les connaît. La production locale ne suffit pas, pas plus que la production nationale. En Allemagne c'est pareil. Babelsberg était au bord du gouffre plusieurs fois mais il y a eu un apport là aussi par une politique d'attraction fiscale. Le marché est la seule chose qui puisse permettre de développer un outil. En France, nous sommes face à un paradoxe. Historiquement producteur depuis fort longtemps, en revanche nous n'avons pas de structure de production suffisante en terme de gros budget pour pouvoir autoriser l'émergence de ce rêve que l'on a tous : créer une cité du cinéma avec les plateaux, la postproduction, les laboratoires, du tournage en extérieur, des cyclos en extérieur. Cela ne tombera pas du ciel, cela viendra si nous arrivons à structurer une production qui développe d'importants moyens de tournages. On essaie de sauver les meubles pour certains

de mes camarades qui sont exploitants de plateaux depuis longtemps et qui sont très légitimes dans ce métier. Le cinéma ne suffit pas, peut-être plus de films se sont tournés par rapport à 1908/1999, c'est possible, tout cela est cyclique. Il est certain pour un certain nombre d'industriels du cinéma et en particulier les post-producteurs, que l'année où vous faites, Vidocq, Astérix, Amélie Poulain, c'est magnifique. Cela fait tourner tout le monde et on peut démontrer qu'à ce moment-là les talents peuvent exister. Mais durant les 18 mois qui suivent, si les tournages sont moins nombreux ou moins importants, que fait-on ? Or, les structures ne peuvent pas se monter à échelle variable, répondre à une demande ponctuelle et puis après retourner dans leur coin. Il faut développer du cinéma, de la télévision, de la pub. Les plateaux de la Belle de Mai bénéficient d'un un facteur chance pour le moment. J'en ai est pris la responsabilité il y a quelques mois mais un contrat était déjà signé pour une grosse série France 3 installée là-bas. Ils occupent les trois plateaux car ils tournent 26 minutes par jour, qu'ils ont à peu près 3 semaines de stock avant la diffusion, voir 4 semaines. Sur le plateau 1 000, il y a une construction d'un décor extérieur : deux rues, une petite place et un bistrot. Ils ne sont pas tributaires de la météo, ils font l'éclairage tel qu'ils le souhaitent. Le résultat peut m'importe, le propos n'est pas se savoir si c'est bien ou pas. Le propos c'est de se dire que le plateau est justifié, ce décor est là au moins pour un an selon les résultats d'audimat. Les plateaux pour le moment existent, ils tournent, ils sont lancés grâce à cette série. Si beaucoup de films vont se tourner à l'étranger, ce sont surtout pour des raisons de scénario, de localisations de lieux, des décors nécessaires. Cela a toujours existé. En revanche, de plus en plus souvent les co-productions, l'attraction fiscale, la main d'oeuvre moins chère, créent une autre forme de délocalisation purement économique. Nous essayons de travailler avec toutes nos autorités de tutelles.

Quelques résultats commencent à se voir. Nous tentons de garder une grande partie des productions avec la mise en place du crédit impôt, de fonds d'aides développés par les régions. Une autre chose récurrente et fréquente nous a frappé. Des films de longs métrages ou de télévision assez ambitieux ne vont pas à l'étranger et se tournent dans des friches industrielles. C'est-à-dire que le besoin d'être sur un plateau existe, la justification de ne pas être dans un décor naturel aussi. Il y a une adéquation sans doute défavorable pour les industries du cinéma entre la capacité de dépense de la production et le coût de la prestation en studio. Donc, on fait du faux studio en s'installant dans une usine ni insonorisée ni sécurisée. Je ne jette pas la pierre, je pense que cela correspond à une réalité qu'il s'agit de prendre en compte. Ce n'est pas par plaisir qu'une production décide d'aller s'installer dans une situation un peu précaire et complexe dans une friche industrielle, c'est sans doute pas nécessité. Il y a un manque de moyens et à la limite, il vaut mieux que quelques personnes restent France et fasse travailler des techniciens français dans une friche industrielle plutôt que de partir tourner en Roumanie. La réflexion que tout exploitant de plateau se doit de mener est de savoir si l'avenir pour nos entreprises est plutôt une adaptation du plateau avec quelque chose d'intermédiaire entre la friche industrielle et le plateau grand luxe. Nous sommes dans une période où la demande est plus forte mais celle-ci va-t-elle se diriger vers des plateaux constitués comme le décrivait Alain Besse en fonction d'un certain nombre de normes ou vers la friche industrielle ? On est un peu dans cette expectative de savoir si les structures existantes vont pouvoir continuer de tourner économiquement de manière viable. Pendant des années; j'ai entendu dire que les plateaux ne gagnent pas d'argent, qu'ils en gagnaient en revendant l'électricité, du bois, des vis. On ne va pas révolutionner les choses, mais cela fait un peu pitié que de se dire qu'on développe un outil dont on peut être fier mais que ce n'est pas sur sa performance que l'on va gagner de l'argent. C'est comme ça, une habitude de se débrouiller comme on peut. Les économies sont de toute façon précaires dans ces métiers. Pourquoi les studios de Marseille sont nés : c'est par qu'il y a eu l'émergence d'une volonté de la région de dynamiser une activité locale et un tissu de production national. Les conseillers régionaux et les élus sont de plus en plus sensibles partout à ce genre de choses. Dans le cadre du développement du sud de la France, la ville de Marseille a rénové un immense bâtiment qui était une ancienne manufacture de tabac pour le dédier à tout ce qui pouvait être activité audiovisuelle au sens large, audiovisuel et multimédia. Ils l'appellent le pôle média, eux n'avaient dans l'idée de faire uniquement du cinéma ou de la télévision. À l'intérieur de ce pôle média, il y avait de quoi faire 3 plateaux de cinéma, la structure du bâtiment s'y prêtant totalement ; donc ils l'ont intégré à un appel d'offre et l'on mit sur le marché en demandant qui serait preneur. Nous l'avons été et à partir de là, nous avons eu la charge de finaliser techniquement la destinée de ces plateaux au départ sans très grands volumes. Mais ils avaient le mérite d'exister dans un bâtiment dont on espère qu'il va devenir le lieu de convergence à Marseille pour les talents de production et de création. Le véritable propos est de savoir comment adapter l'offre technique que l'on peut déve-

opper à la réalité du marché. Nous sommes à peu près sûr qu'elle ne va pas s'améliorer de manière considérable dans les prochaines années. Si nous arrivons à développer une attraction fiscale suffisante, que l'on arrive à traiter en tournage 4 ou 5 films de gros budget américain, la donne est différente. À mon avis, ce n'est pas pour demain.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous n'avez pas beaucoup parlé d'Aubervilliers.

Public : Mais peut-on envisager un mariage de raison avec les Américains sur une conception de plateau telle que eux la voient ?

FRÉDÉRIC BAZIN : La structure des plateaux anglais en particulier, allemands dans une moindre mesure, mais surtout des endroits comme Pinewood sont les outils nécessaires et indispensables pour une production américaine afin qu'elle se sente dans des conditions normales de travail. Il faut des plateaux et autour une adjonction d'énormément de choses. Cela leur convient très bien de pouvoir mettre de la post-production à côté, de pouvoir faire des effets spéciaux à volonté et en fonction des demandes du film. En revanche, ce n'est pas à demeure toute l'année dans ces structures. Ils bénéficient d'une énorme place de stockage. Je me souviens d'avoir visiter plusieurs studios américains. Ils ont une telle production que, de manière récurrente, ils ont toujours besoin de réutiliser les choses. Les surfaces de stockages sont hallucinantes. Ils sont capables de vous ressortir une feuille décor d'une série que vous avez oublié mais que vous regardiez à la télévision quand vous étiez petit; tout est stocké et remanié. Ils sont dans un autre rapport d'économie, ils ont un besoin permanent, du coup cela tient la route économiquement. Alors pour le mariage de raison, il a été prouvé que l'on pouvait traiter de très gros films et que cela pouvait fonctionner. Mais la tendance naturelle des Américains est plutôt d'aller dans des lieux où ils se sentent davantage chez eux. En France, ils ne se sentent pas tout à fait chez eux, indépendamment de la conjoncture actuelle, Les créateurs sont toujours plus respectueux de ce qui s'est passé dans les années passées en France qui est pour eux une référence en matière de cinématographie. Mais, il ne faut pas se leurrer depuis fort longtemps tout cela n'est que du gros business. Je me souviens d'avoir rencontré des responsables américains chez eux dans leur bâtiment magnifique d'Hollywood. Ils sont très sympas, vous reçoivent très bien mais vous disent clairement qu'il s'agit d'une question d'argent. Lorsqu'ils ont préparé Moulin Rouge de Baz Luhrmann et que je discutais avec un des producteurs, « C'est bien vous allez faire quelques plans à Paris ». Ils m'ont répondu « Vous rigolez, mon pauvre ami, le Moulin rouge est déjà reconstruit en Australie mais si demain ça coûte moins cher à Vancouver, on ira à Vancouver et si un jour d'aller tourner en extérieur à Paris pour faire trois plans du Moulin rouge ne nous coûte pas grand chose, on viendra à Paris». Quelques projets de films américains devraient se tourner à Paris, fondamentalement pour des raisons de décor naturel, pas parce que on est moins cher ou plus performant. Sofia Coppola a un projet important. Quant au mariage technique, il n'y a pas de raison qu'il se produise. Nous n'avons pas les structures qui puissent totalement les rassurer. Le projet de Luc Besson est le rêve qu'aurait tout industriel sur la planète de développer un outil magnifique maintenant il existe un marché en face. Je pense que si Luc Besson pense pouvoir lui-même générer suffisamment de productions pour faire tourner son propre outil, c'est très bien. Je constate tout simplement que les derniers films sont tournés à l'étranger, mais il pourra peut-être en ramener vers ses plateaux. Son outil n'absorbera rien venant du marché français, ce sera en dehors de toute réalité économique. C'est purement factuel, on sait combien on peut arriver à louer 1 m2 de plateau, 1 heure d'auditorium. Je dis simplement que je ne comprends pas encore très bien l'adéquation que l'on pourra trouver par rapport au marché français. Je ne suis pas convaincu.

CHARLES TESSON – modérateur : Emmanuel Schlumberger, le studio est-il un choix de producteur ou est-ce une volonté de cinéaste ? Si vous rencontrez un cinéaste qui vous dit qu'il veut tourner en studio, dans ce cas vous l'évitez poliment, par contre, s'il vous dit qu'il veut bien tourner en décor naturel aménagé, vous êtes bienveillant avec lui ? Comme ça se passe ?

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Je crois qu'il faut revenir à la dimension du film, car chaque film à ses propres besoins. Je prends un exemple que je connais bien c'est Les palmes de Mr Schutz de Claude Pinoteau. Le problème

s'est assez vite posé de savoir à quel point on allait respecter la dimension historique de la vie de Pierre et Marie Curie. Les informations fiables et nombreuses existaient puisque de nombreuses photos avaient été prises et le matériel sur lequel ils faisaient leurs expériences avait été précieusement conservé. On a décidé de reconstituer fidèlement le laboratoire et le hangar où ils avaient travaillé. Évidemment, ces lieux à l'École de physique chimie avaient été détruits et la seule solution était de les reconstituer en studio. C'était facile à faire mais très coûteux. Le problème de l'économie du studio est là : tourner en studio en France est une formule luxueuse.

CHARLES TESSON – modérateur : Réservé aux grosses productions. Il faut un certain budget pour se le permettre...

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Parmi les avantages que l'on a de tourner en studio en France, c'est de satisfaire les acteurs : c'est très facile d'aller à Boulogne le matin et de rentrer chez soi le soir. Pour certains acteurs très sollicités, cela peut être un élément favorable pour les décider à faire tel film plutôt que tel autre. Pour le réalisateur, tourner en studio est aussi très confortable, car on supprime tout ce qui est nuisance extérieure et il peut évoluer dans un environnement totalement contrôlé.

CHARLES TESSON – modérateur : Vous évoquez dans l'entretien publié dans le catalogue de la manifestation les mesures du CNC, les majorations de 5 % de fond de soutien. Trouvez-vous cela maigrichon ou incitatif?

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Je crois qu'il faut faire référence à l'intervention de Claude de Givray: la réglementation française mise en place par le CNC dans les années 50/60 obligeait les films à être tournés en studio sauf pour les extérieurs et, cette politique, sous la pression artistique des réalisateurs de la nouvelle vague et les pressions économiques des producteurs, a été abandonnée ce qui a entraîné la crise des studios que l'on sait. Un certain nombre de mesures ont été prises pour soutenir de nouveau les studios comme de majorer le fonds de soutien investi en fonction du tournage en studio. Ceci permet de compenser le coût du tournage car comme le rappelait Frédéric Bazin, le studio s'est d'abord la location d'un espace mais aussi payer les prestations qui vont avec au prix fort.

FRÉDÉRIC BAZIN : Si tout est payant, c'est parce que à la base le prix de la prestation n'est pas valorisé. Le studio correspond à une règle économique simple : vous avez un bâtiment, vous avez des m², des charges d'entretien, de personnel, fiscales. Ces charges vont se retrouver dans le compte d'exploitation, on va le diviser par le nombre de m² et vendre la prestation à un prix donné. Ce prix est soumis à des variations et des fluctuations en fonction des besoins et de la capacité d'investissement que peut avoir une société de production. Il y a donc des moments où par le passé les studios se vendaient à perte, puis à des moments d'embellie lorsqu'il y avait 120 % d'occupation, ils vendaient un peu plus cher. Il serait bien préférable de vendre un auditorium à un prix de base puis rajoutez trois fois le prix de l'auditorium en matériel. C'est donc un vrai problème d'économie pour les prestataires, le studio n'y échappe pas. C'est quelque chose qui n'est sûrement pas très logique mais c'est une réalité. Après, c'est quelque chose qui s'équilibre à peu près. Dans le pire des cas certains de nos confrères en font un produit d'appel pour d'autres prestations. Nous essayons d'équilibrer avec ce que l'on peut fournir autour mais fondamentalement un studio sans rien, tout nu, n'a pas d'équilibre économique.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Surtout quand on considère l'exemple du studio de Boulogne qui est au milieu de la ville ou les anciens studios de Billancourt qui étaient aux portes de Paris sur des terrains facilement valorisables. C'est évident que les différents propriétaires de studio ont été sollicités pour réaliser des opérations immobilières : vu l'emplacement des mètres carrés, la transformation des bâtiments en appartements était certainement une opération financière rentable.

FRÉDÉRIC BAZIN : Je me permets de rajouter une chose par rapport à ce que tu dis Emmanuel, c'est qu'effectivement nous sommes face à un paradoxe. Tu parlais toute à l'heure des acteurs qui ont besoin d'un certain confort,

on a cette particularité quand même en France et surtout à Paris, d'avoir quasiment toutes les industries du cinéma localisées dans des zones urbaines avec le poids du foncier qui est monumental. Légitimement, les propriétaires du terrain peuvent se poser la question de savoir s'il est plus intéressant de faire de l'immobilier que de l'industrie. Et en revanche lorsque l'on parle des structures anglaises, allemandes, Babelsberg qui est une ancienne structure, la vie s'est développée autour, mais quand les gens vont travailler à Pinewood, ils vont travailler à 70km de Londres. Je me souviens des débuts à Arpajon, c'était la croix et la bannière pour la gestion de la production de se dire que c'était à 1 d'heure de Paris. On continue de vouloir du plateau, du studio, de la post-production, du laboratoire mais à un jet de pierre de Paris et si possible d'une station de métro. Ce n'est pas raisonnable.

Public : En tant que décorateur, on est souvent confronté pour l'achat des matériaux à notre budget limité. Si vraiment on payait le studio au vrai prix qu'il devrait être vendu, ce serait une moins value sur nos budgets et je trouve qu'il y a quelque chose qui fonctionne mal. Les productions savent très bien le jeu de chat et de souris que nous sommes obligés de jouer pour éviter d'avoir des surcoûts. Il faudrait que les choses soient claires dans le marché car à un moment le budget n'est pas dans les mêmes poches. Peut-on imaginer à terme il y ait d'autres façon de se rémunérer qu'en prenant des marges sur des matériaux qui sont moins chers à l'extérieur ?

FRÉDÉRIC BAZIN : On va dire que c'est plutôt à moi de répondre car je mesure tout le poids de ce que vous dites. Quelque chose coûtant 100, en général est plutôt financé à 90 et il faut essayer de faire avec. J'ai passé 15 ans dans la postproduction avant d'intégrer le groupe TSF et pendant quasiment 15 ans, j'ai entendu tous les techniciens de la post-production, que se soit l'image, le son, se plaindre du rapport à un besoin donné. Les moyens ne correspondaient pas, le montage image mangeait trop par rapport au montage son, le montage son était bien évidemment un poste beaucoup trop important par rapport au mixage et le mixeur lui-même pouvait se plaindre d'autre chose. Bien sûr, c'est un problème de répartition. Effectivement, le studio est une économie trop précaire pour être viable en soi et il faut faire d'autres choses autour pour arriver à s'en sortir. C'est un constat. Maintenant que ça mange sur le budget de l'un, que l'on a le sentiment d'être défavorisé par rapport à un autre peut-être, mais cela relève davantage de la construction de nos films en France. Nous avons 200 films qui passent à l'agrément, on en met en chantier 160 et je peux vous assurer que sur 160 à peu près, 30 ou 40 sont bien financés. Les producteurs se disent «Oui, il y a une prise de risque mais sinon je ne fais pas le film ». Des fois, on a été content que le film aboutisse et d'autres où cela s'est soldé par des désastres financiers. Malheureusement, on ne fait pas Astérix régulièrement tous les ans. Si nous avions cela 4 ou 5 fois dans l'année de manière récurrente avec tout le reste de la production derrière, je pense que le paysage industriel changerait un peu et se structurerait de manière différente. Il ne faut pas grand-chose pour que l'on puisse basculer vers quelque chose de plus pérenne pour les industries techniques. Aujourd'hui, c'est « border » sans arrêt. Il suffit de regarder les restructurations qui s'opèrent actuellement, les rachats de sociétés que l'on imaginait à l'abri de tout, il n'y a qu'à voir la valse des nouveaux entrants qui reprennent les labos, les post-productions, les boîtes d'effets spéciaux. Tout cela est trop fragile.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : C'est vrai que pour un studio, l'idéal c'est d'avoir un décor récurrent : d'avoir une série télé qui fonctionne : on a fait un décor qui s'amortit sur 15 épisodes et puis il y en a 50 pour un coût qui se réduit à la location du plateau. Pour un film ce n'est pas possible : on est dans le prototype et les exemples de réutilisation des décors sont extrêmement rares.

Public : C'était plutôt un commentaire poursuivant votre argument. Précisément, dans une mutation à envisager telle qu'elle s'est faite à Villeurbanne. Le studio au sein de l'économie très fragile qu'est le cinéma doit se tourner vers d'autres activités compatibles. Pour le Studio 24 à Villeurbanne, ce qui a été justement intéressant, c'est l'activité de plateau de cinéma même tant que de salle de spectacle. Or, c'était un petit peu compliqué d'un point de vue technique car on passait d'un lieu accueillant des travailleurs à un établissement recevant du public. D'autres difficultés techniques aussi, notamment pour la répartition des lumières, ne serait-ce même que sur le type de prise, il y avait quand même des difficultés économiques d'envisager une cage de scène théâtre avec des porteuses contre balancées en même temps que de faire fonctionner un grille technique sur 900 m₂. Je pense que

ce concept est une pierre dans votre jardin, mais c'est tout simplement essayer de faire muter précisément le type de programmation architecturale et d'équipement par rapport au studio. Et effectivement, on voit bien que pour ce qui concerne les studios, qu'on ne peut pas se passer de la puissance publique. Studio 24 a été financé à 100% par des deniers publics, l'initiateur effectivement est Roger Planchon, mais il n'a pas mis un centime évidemment dans cette opération. Le maître d'ouvrage a été la ville de Villeurbanne qui a supporté la conduite de l'opération, mais c'est ensuite par le jeu de la concession que l'exploitation a pu être confiée à une association. C'est lié au passage de la commission régionale du film qui en Rhône-Alpes a été la première là à exister aussi à l'initiative de Roger Planchon. Essayons de faire muter le statut même du studio pour des raisons économiques.

ALAIN BESSE : Ce n'est effectif que lorsque vous faites un spectacle sur ce plateau, que vous programmez la date du spectacle et des répétitions. Si vous aviez planifié un tournage et que vous ne prévoyez pas une période creuse suffisante entre la fin du tournage et le spectacle, vous risquez des désagréments. Ça se gère et s'inclut dans des coûts.

CHARLES TESSON – modérateur : Est-ce que les studios sont compatibles avec le syndrome Bercy, où on peut faire du tennis, du patin à glace, où on donne des concerts...ou le stade de France, animé sur le même modèle. On sait que l'équipe de France de football ou celle de rugby ne suffisent pas amortir à le stade de France sur une saison. On va donc dire que l'équipe de France c'est le cinéma et que, par conséquent, il faut faire autre chose des studios pour qu'ils soient rentables. C'est peut-être le problème des studios aujourd'hui ! On va rester sur le syndrome Bercy avant de reprendre la discussion sur la région et la délocalisation.

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES

RÉGIONS ET DÉLOCALISATIONS : CHANGEMENT DE DÉCOR

Intervenants

Joël Augros (professeur d'économie du cinéma), Yann Marchet (Commission du Film d'Ile-de-France), Régine Hatchondo (Ville de Paris), Christophe Cervoni (Fidélité), Grégory Faes (Rhône-Alpes Cinéma), Olivier Aknin (Backupfilms), Thierry de Segonzac (FICAM)

CHARLES TESSON – modérateur : Le dernier volet de cette seconde journée du colloque « Le décor au cinéma », est intitulé : « Régions, délocalisations : changement de décor ». Contrairement aux précédentes discussions, il n'y aura pas de décorateurs assis autour de cette table. Le thème de ce matin était axé sur les studios. On a parlé de ceux qui ont fermé mais aussi de leur relance aujourd'hui en France, de plusieurs créations de studios comme celui à Aubervilliers, celui de la Belle de Mai à Marseille, le Studio 24 à Villeurbanne. On va prolonger cela autrement. Le double maître mot de cet après-midi pourrait être, accueillir et retenir. Retenir les tournages en France par rapport à la délocalisation qui concerne à la fois les petites et grandes productions. Que peut-on faire pour les retenir économiquement, financièrement, en termes d'incitation fiscale. D'autre part, comment accueillir les tournages en France ? Comme si la France voulait tout : profiter au mieux de la délocalisation des autres (accueillir) et retenir au maximum les productions françaises en France. Le premier terme vaut aussi pour l'accueil en région des productions françaises. On va évoquer cela à partir du point de vue des producteurs et des responsables régionaux. À travers des questions plus particulières, comme celle de la région Ile-de-France, ou bien de la ville de Paris pour ce qui est de l'accueil des tournages, compte tenu de la singularité de cette ville qui dispose de sites extrêmement attractifs. Tout d'abord, la présentation des invités autour de cette table. Pour commencer, Joël Augros professeur d'économie du cinéma à Paris VIII, auteur de plusieurs ouvrages dont l'un aux

éditions de L'Harmattan, L'argent d'Hollywood. Il va nous offrir un exposé d'ouverture autour de la notion de délocalisation dans le cinéma, afin de synthétiser tous les problèmes qu'elle soulève, d'hier à aujourd'hui. À ses côtés, Yann Marchet, de la Commission Ile-de-France, puis Olivier Aknin de Back up film, une société qui a pour fonction de coordonner un financement européen pour des films venus du monde entier. Il est intervenu récemment sur le montage financier de Tropical Malady d'Apitchatpong Weerasethakul et sur Pas de repos pour les braves d'Alain Guiraudie. À ses côtés, Christophe Cervoni de Fidélité production, producteur notamment des films de François Ozon, de Podium de Yann Moix dont on a vu un extrait hier pour les effets spéciaux, et qui prépare en ce moment le film de Cédric Kahn qui va se tourner en Allemagne. À mes côtés, Régine Hatchondo, déléguée de la mission cinéma de la ville de Paris et accompagnée dans la salle de Catherine Walrafen, également de la ville de Paris, affectée aux tournages. Aux côtés de Régine Hatchondo, je poursuis avec Grégory Faes, de Région Rhône-Alpes, qui est président avec Roger Planchon des Studios 24 à Villeurbanne, dont nous avons parlé ce matin. Pour finir, Thierry de Segonzac, qui est là surtout en tant que président de la FICAM, la Fédération des Industries du Cinéma de l'Audiovisuel et du Multimédia, même s'il est par ailleurs président de TSF, dont il a été question ce matin dans l'intervention de Frédéric Bazin de ce matin. Encore une fois, les deux thèmes abordés (retenir, accueillir), sont en partie la conséquence de la crise de Canal+ et de la baisse des financements des télévisions. Est-ce que les régions sont aujourd'hui capables, en investissant dans le cinéma, d'apporter une nouvelle source de financement qui compense la diminution des autres ? Est-ce aussi une nouvelle manière de capter et de retenir des productions par rapport au risque de la délocalisation, déjà effectif ? Dernier aspect aussi, par rapport au thème du colloque qui est le décor, en liaison avec cette nouvelle politique de production et de tournage en France. D'un côté, on devine que les tournages en France, en régions, avec des décors construits et aménagés, mais aussi avec des studios implantés en régions, vont permettre de maintenir le tissu collectif de ce métier. D'un autre côté, quelles sont les conséquences de la délocalisation des tournages des films français à l'étranger par rapport au métier du décor, notamment sur le plan de la formation, puisque ce sont généralement les chefs ou ceux qui encadrent des équipes qui vont dans les studios roumains, en Tchèque, au Maroc. Pour ouvrir sur toutes ces questions, je laisse la parole à Joël Augros.

JOËL AUGROS : Vaste débat et vaste sujet. Je n'aurais évidemment pas le temps d'exposer tout ça. Parler de la délocalisation, il m'a semblé intéressant d'essayer d'aller voir dans le temps et aller voir ailleurs ce que cela veut dire. Cela permet de revenir à la situation française et de comprendre peut-être mieux un certain nombre d'enjeux. On peut parler déjà de la première grande délocalisation du cinéma au monde. Avant la guerre de 14, on fait des films aux Etats-Unis près des grandes villes urbaines, New York, Chicago, Philadelphie...et puis on cherche des paysages nouveaux. Alors on va dans les Appalaches, on veut aller au soleil alors on va de plus en plus loin puis on envoie du monde jusqu'en Californie, on cherche aussi en Floride et puis finalement on arrive en Californie. En Californie, on arrive dans un endroit bien joli et on décide de s'y installer. Alors qu'y a-t-il en Californie et à Hollywood, il y a évidemment des paysages, une fameuse carte montre que autour d'Hollywood on peut recréer le désert, les Appalaches, la Nouvelle Angleterre... Il y a des salaires qui sont peu élevés, c'est une région où il n'y a pas de syndicat donc on y tourne pour la moitié moins qu'à New York et c'est une région qui est en fait une immense promotion immobilière. Il ne faut pas oublier que le signe Hollywood sur la colline c'est au départ Hollywood Land et c'est tout simplement le nom de la promotion immobilière, qui dit promotion immobilière dit terrain pas cher, dit réduction d'impôts locaux. Donc, on trouve déjà dans cette première délocalisation tous les ingrédients que l'on va retrouver dans les délocalisations actuelles, les paysages, les climats, les incitations fiscales et le coût du travail. Au cours de l'histoire on trouve constamment des délocalisations, les Américains à partir de 1920 vont déjà tourner en Italie, Ben-Hur, de Fred Niblo par exemple, ils y retournent ans les années 1950, ce que l'on voit dans le film de Vicente Minnelli Quinze jours ailleurs. Ils ont tourné dans les années 1930 en Grande-Bretagne car ils y étaient contraints. S'ils voulaient vendre leur film sur place, les quotas les obligeaient à aussi produire sur place. Ils vont tourner un petit peu partout, par exemple après la guerre en Grande-Bretagne aussi car les avoirs sont gelés, ils ne peuvent pas sortir leurs devises de Grande-Bretagne, donc par exemple Disney va tourner 1949 L'île au trésor en Grande-Bretagne pour pouvoir utiliser ces avoirs. Les délocalisations on les retrouve aussi depuis les débuts de l'histoire du cinéma et à peu près partout. Pas simplement du cinéma américain vers les autres cinémas, on trouve par

exemple des films français qui avant la guerre de 1939/1945 vont être tournés en Allemagne dans les studios de Berlin. C'est une pratique courante, à la fin des années 1960, il y a plus de films américains qui sont tournés hors des Etats-Unis qu'aux Etats-Unis. Tout cela est évidemment rendu possible et un peu obligatoire par une réalité du cinéma : les coûts du travail y sont majoritaires, que se soit en France, aux Etats-Unis, dans n'importe quelle cinématographie, le coût de la main d'oeuvre est toujours plus important. En France, c'est plus de la moitié des coûts des films de fiction et dans la partie des prestations techniques selon les chiffres de la FICAM, c'est 45 à 80% de coûts de main d'oeuvre. Cette délocalisation a ouvert un marché qui est extrêmement volatil. Je prends simplement un exemple. Les américains voulaient tourner un film, adaptation d'une série télé. Le choix était de tourner en Tchéquie, en Grande-Bretagne, en Irlande, au Canada, aux Etats-Unis. Finalement, ils ont choisi le Nouvelle-Zélande. Vous voyez que le choix de la délocalisation porte vraiment sur l'ensemble des pays du monde. Donjon et Dragon de Courtney Solomon se fait en Tchéquie, le numéro deux car c'est moins cher va être tourné en Lituanie, donc même des pays qui accueillent des délocalisations sont eux-mêmes soumis à de la concurrence entre eux. Ce phénomène de délocalisation touche les trois grands pays producteurs, les Etats-Unis, la France et le cinéma Indien. La France, si c'est la télé, 35% de la production française en valeur est délocalisée peut-être un petit peu moins pour le cinéma. Les Etats-Unis, les syndicats américains considèrent que l'économie américaine perd chaque année 10 milliards de dollars à cause de la délocalisation des productions audiovisuelles. Je n'ai pas trouvé de chiffres pour l'Inde, mais par exemple entre 1995 et décembre 2003, 90 films indiens ont été tournés en Nouvelle-Zélande, tout ou en partie. C'est un phénomène qui touche l'ensemble de ces pays-là. Ce qui m'a semblé intéressant c'est de voir en regardant du côté des pays accueillants. C'est une manne extrêmement intéressante, le tournage d'un long métrage peut rapporter énormément d'argent à un lieu donné. On estime que dans la région de Philadelphie - pour un californien tourner à Philadelphie, c'est déjà de la délocalisation - le tournage du Sixième sens de M. Night Shyamalan a rapporté 100 millions de dollars à la région. Un pays comme le Maroc est un pays qui a récupéré 200 millions de dollars de l'accueil des films étrangers entre 1998 et 2001. La Colombie britannique qui est le premier pôle de production des films Hollywoodiens après New York et Los Angeles, 500 millions de dollars en 2000. Même des pays moins gros et accueillant moins de tournages, comme Malte, en 2002 a obtenu un revenu de 40 millions de dollars grâce à ces délocalisations. De là, l'idée d'essayer de pérenniser ces délocalisations en essayant de monter des structures qui continuent d'attirer de façon régulière ces délocalisations, il n'y a évidemment qu'un pas. La région de Cologne en Allemagne a dès 1986/1987 décidé de devenir une région de média car les industries traditionnelles, l'acier et le charbon, sont tombées en décrépitude. Le studio qui est prévu à Alicante, Ciudad de la Luz, est un studio qui devrait créer 2000 à 3000 postes de travail et à peu près 8000 emplois induits. Ce n'est pas étonnant qu'ils se créent partout des commissions du film. Á l'association internationale des commissions de films, il y a à peu près 300 membres avec des commissions de films qui cherchent à présenter les atouts de leur pays. Je vais essayer très rapidement de lister au moins ces atouts : il y a évidemment le taux de change qui par nature fluctue beaucoup, le dollar canadien a beaucoup remonté face au dollar américain. Du coup, en 2004 les Canadiens s'attendent à perdre 25% de journées de tournage. Les coûts moindres, le coût du salaire. Si on regarde les sites des commissions de films, on trouve des choses ahurissantes comme un studio philippin qui annonce que l'on peut venir tourner chez eux, que ça ne va pas coûter cher car c'est une ville sans syndicat avec des salaires bas et que l'on peut y faire tourner les gens 16 h par jour ! Ce n'est pas toujours dit de façon aussi crue mais c'est un argument de poids qui ne repose pas simplement sur les salaires mais aussi sur l'ensemble. Un directeur de production américain racontait qu'il y a quelques années, il était possible d'acheter un train pour 5 000 dollars et d'organiser l'explosion devant la caméra. Contre des coûts comme cela, il est difficile de s'aligner. Alors il y a les paysages, le climat et j'en passe. Les intérêts locaux aussi. Parfois tourner à tel ou tel endroit, Malte par exemple qui à l'intérêt d'avoir des studios très bien équipés pour les prises de vue marines, tout le monde se bat pour dire qu'il a le plus grand studio d'Europe. La question des infrastructures est très intéressante. Une structure comme Ciudad de la Luz à Alicante se construit comme une véritable cité du cinéma avec des plateaux, des espaces de post-production, des terrains extérieurs pour pouvoir tourner des extérieurs, des piscines pour pouvoir tourner en direction de la mer et faire des maquettes de bateaux...on voit très nettement une volonté dans beaucoup de pays d'améliorer l'équipement. Améliorer cet équipement, c'est aussi avoir en même temps une structure d'accueil des tournages par le biais de sociétés de production qui sont à même de s'associer au tournage. Alors, ces sociétés peuvent être nécessaires car

les conditions de tournage dans ou tel ou tel pays demande du «relationnel». En Russie, on négocie un peu avec les mafias locales et il est nécessaire semble-t-il d'avoir une société russe à portée de main, utile pour pouvoir toucher les aides. Au Mexique, il existe un système d'aide de remboursement de la TVA qu'il n'est possible d'utiliser que s'il y a une société mexicaine co-productrice. Cela peut être tout simplement parce que c'est plus facile de comprendre les taxations dans les pays en ayant langue avec une société locale. Cette question des compagnies est importante et l'on voit très nettement que des sociétés se mettent place justement pour assurer l'accueil des tournages. Cet accueil, on le retrouve aussi dans la volonté de monter des équipes techniques qui soient à même de maintenir les tournages. Un film comme *Alexandre* d'Oliver Stone tourné au Maroc est un film certes cher, 150 millions de dollars ou d'euros cela dépend des sources, mais d'après les Marocains c'est un film qui ne laisse que 5% de son budget au Maroc car la production est arrivée avec ses propres techniciens et sa propre nourriture. Donc, on essaie d'avoir des techniciens sur place. Il y a un développement très net, tous les studios qui se construisent comme la Ciudad de la Luz, le projet Debouze à Marrakech, à San Miguel de Aliende, prévoient d'avoir avec le studio, une école de techniciens pour pouvoir créer une base d'accueil des tournages. L'idéal, c'est d'avoir comme la Tchéquie suffisamment de techniciens formés pour pouvoir accueillir cinq grands tournages en même temps. Tous les pays n'ont pas cette capacité. Evidemment à côté de tous ces aspects-là, il y a le côté ouverture des aides. Beaucoup d'aides sont fondées sur des taxations, des remboursements d'impôts, des crédits d'impôts un peu comme en France. En Australie, le rabais d'impôt est de 12.5 % pour les budgets supérieurs à 15 millions de dollars australiens. Cette structuration des aides est de plus en plus régionale. En France, cela a pris une ampleur très importante ces dernières années puisque les aides régionales ont augmentés de 68 % entre 2002 et 2003, et de 271% en 5 ans. Mais le financement régional en 2003 par rapport à l'ensemble du financement du cinéma français reste limité à 1,1 %. Ce financement régional qui prend forme en France sur une vingtaine de régions, quelques départements et trois villes, on le retrouve aussi en Allemagne, dans les pays qui ont une structure fédérale, aux Etats-Unis, au Canada mais aussi dans des pays qui n'ont pas une structure générale comme en France, l'Italie ou l'Espagne. Mais pratiquement tous les pays se mettent à avoir cette structuration locale des aides qui peut entraîner en fait une surenchère sur le produit d'appel. Vancouver se plaignait en 2002 de voir une baisse extrêmement importante des tournages dans la ville, mais la baisse n'était pas due au rapatriement des travaux aux Etats-Unis. Il était la conséquence que d'autres états canadiens proposaient encore mieux. Il existe un double discours de ces grands pays producteurs. D'un côté, un discours qui est de dire « Il faut préserver nos emplois locaux, nos studios et on met en place une série d'aides » mais d'un autre côté une politique des producteurs qui ne va pas du tout dans le même sens. Aux Etats-Unis, le syndicat des producteurs l'AMPA a fait pression en Australie pour qu'il y ait une ouverture encore plus grande du marché australien et que la détaxation se fasse aussi sur les produits télé et pas simplement sur les produits cinéma. Au Mexique, la Fox fait pression sur son quasi homonyme le président Fox pour qu'il y ait une ouverture des systèmes d'aides aux produits américains. En même temps, le gouvernement américain signe en octobre dernier un texte de loi. Dans ce texte, il y a une disposition qui permet en fait de donner des aides aux films qui restent aux Etats-Unis, qui viennent s'ajouter à certaines aides qui existent dans certains états américains et aussi en Californie. En France, il y a le crédit d'impôt, le système d'aide par les régions, le 1 euro pour 2 euros, qui se met en place. Manifestement ce travail sur les aides ne suffit pas car vu le dumping qui se fait pour attirer les films, que reste-t-il ? On voit quand même aux Etats-Unis le re-développement par certains studios de leurs capacités d'attirer les tournages sur place. La fameuse Laramy Street, la rue de Laramy qui est une rue où l'on tournait des westerns a été remplacée par une autre représentant la banlieue lambda des Etats-Unis et qui va permettre de faire des tournages à Hollywood en installant des lieux de tournages extérieurs en place. Il y a donc une volonté, au moins de deux grands studios, Warner et Universal, de remonter leur capacité d'attirer des tournages par la qualité de leurs studios. Pour finir sur la question des aides, c'est que les aides sont à double effet. Des aides présentées comme des aides au cinéma en tant qu'art peuvent être en contradiction avec des aides qui sont des aides purement industrielles. Le meilleur exemple est peut-être la Nouvelle-Zélande. Le système d'aide mis en place en Nouvelle-Zélande est un système qui en fait ne supporte que les films américains qui viennent tourner en Nouvelle-Zélande. Le niveau demandé pour les dépenses sur place est tellement élevé, pas pour les Américains mais pour les cinéastes Néo-Zélandais, que le système d'aides ne sert à rien. Ce système est clairement un système à la localisation des emplois, des capitaux mais pas un système d'aide au cinéma comme on pourrait aussi le croire à première vue.

CHARLES TESSON – modérateur : Je vous remercie beaucoup pour cet exposé très clair, en données chiffrées, et surtout pour le rappel historique sur la notion de délocalisation qui devient, à vous entendre, presque consubstantielle au cinéma d'un point de vue strictement historique. Il est bon aussi d'insister sur la distinction que vous faites entre la localisation des capitaux (donner et dépenser sur place) et l'aide au cinéma, qui sont peut-être deux choses différentes, même si on a tendance de plus en plus à confondre les deux. Pour lancer la discussion avec les financements en régions, on pourrait s'inspirer utilement de votre exemple concernant la ville de Vancouver, qui à moins de tournages actuellement, non parce qu'ils vont à l'étranger mais parce qu'il y a de meilleures offres dans le pays. La concurrence joue aussi entre les régions, à une échelle nationale. Deux aspects donc. Tout d'abord, les aides régionales comme système pour palier en partie à la délocalisation, sur un plan international. Ensuite, avec le développement en flèche du financement régional en France, peut-on parler de surenchère, de concurrence entre les régions, voire de déséquilibre, compte tenu des moyens mis en oeuvre par les régions ? Quelles sont les conséquences de cette nouvelle donne ? Je vais commencer par donner la parole à Grégory Faes, pour la région Rhône Alpes, ensuite Yann Marchet, pour la commission Ile-de-France, puis à Régine Hatchondo pour la ville de Paris.

GREGORY FAES : Parler de concurrence, d'abord sur le premier point. Les régions pallient ou pallieront un jour une baisse des financements notamment des chaînes de télévision. Je vais être un peu contradictoire, c'est un point de vue qu'on a défendu en Rhône-Alpes depuis 14 ans. Quand Rhône-Alpes cinéma s'est créé, c'était justement avec l'idée que les régions pouvaient intervenir, qu'elles pouvaient financer et que 10 régions qui apporteraient 1, 2 ou 3 millions d'euros, tout cela cumulé, ferait quand même un joli financement pour les films mais dans l'idée d'un financement de complément. La région Rhône-Alpes étudie un développement de sa politique notamment vers la télévision, la production locale, mais je sais que l'on atteindra assez vite une extrémité, c'est-à-dire que les capacités aujourd'hui des régions à financer le cinéma et l'audiovisuel sont quand même assez limitées. Même pour des régions assez riches, si on prend les 3 ou 4 grandes régions françaises, on sait que l'on n'est déjà pas loin d'un optimum. On peut attendre des régions qu'elles se professionnalisent, s'organisent, se mutualisent mieux, une certaine progression notamment en région de PACA, en Aquitaine. L'Ile-de-France qui va être à 13 millions d'€ cette année, on peut imaginer va aller jusqu'à 15 millions d'euros.

YANN MARCHET : En 2005, on devrait être à 12 millions d'euros, après pour la suite effectivement c'est une marge un peu prématurée.

GREGORY FAES : J'ajoute le million d'euro qu'il pourrait y avoir avec une répartition entre cinéma et télévision avec le 2 euros pour 1 euro qui va se créer pour la télévision, c'est pour cela que je parle de 13 millions. Je ne peux parler de la région Ile-de-France mais je sais que l'on est à peu près limité. On ne peut pas imaginer arriver à 20, 30, 50 ou 100 millions d'euros dans les collectivités territoriales d'autant que ces collectivités sont de plus en plus plombées par des charges qui ne cessent de croître. Maintenant, elles ont à charge le patrimoine, les transports, comme petit à petit l'Etat décentralise une bonne partie de ses charges et de ses coûts, forcément la marge de progression est faible. On a gagné quand même une chose considérable dans les collectivités au niveau des régions, c'est que jusqu'en 2002 légalement ce n'était pas possible d'intervenir dans le financement des oeuvres puisque c'était du financement pour des sociétés privées. La loi de décentralisation de 1982 n'avait pas prévu cette compétence, ni prévu la compétence culturelle pour les régions, donc elles s'étaient fabriquées une compétence culturelle. La loi « démocratie de proximité » a remédié à cela, le terrain légal est déblayé, c'est un gros acquis. Maintenant sur le plan financier, je ne pense pas que l'on puisse totalement espérer un transfert financier des télévisions sur les régions. Je pense par contre que là où l'on peut énormément progresser, c'est sur la professionnalisation, sur des dispositifs qui s'harmoniseraient. J'en viens au deuxième point qui est la concurrence. Lorsque la région Ile-de-France est arrivée avec 10 millions d'euros, avant c'était nous avec en moyenne de l'ordre de 3 millions d'€ par an et tout d'un coup il y a un fond qui est arrivé à hauteur de 10 millions d'euros, donc évidemment ça fait une progression en flèche. Il faut le dire car c'est important. À l'époque en Rhône-Alpes, on m'a dit, « Mais c'est fini, vous n'aurez plus jamais de films puisque c'est la région Ile-de-France, le cinéma c'est essentiellement Paris, les moyens techniques » et ma réponse a été immédiatement « Non, il n'y a aucun problème puisque l'on n'est plus dans une économie

de pauvreté ou en tout cas de manque de financement ». J'avais pour expérience des Sofica dans lesquelles j'avais travaillé, il n'y a jamais eu de concurrence véritablement entre les Sofica. Il existait des syndications c'est à dire qu'elles ont travaillé ensemble et se sont rarement fait concurrence. Aujourd'hui, on est exactement dans cette situation-là avec les régions, car en fait il y a de la place et des projets pour tout le monde. Nous sommes plutôt sursollicités du fait justement du financement des chaînes et je n'ai jamais eu autant de projets que depuis qu'il y a la région Ile-de-France. Pourquoi, parce qu'à côté, il y a eu des baisses de financement sur les productions indépendantes. Et puis comme on a augmenté le nombre de projets et qu'il y a eu des baisses de financement pour les films indépendants, du coup nous n'avons aucun problème de concurrence. Juste pour compléter, il existe par contre un souci, c'est sur les critères. Là-dessus, je me suis toujours un peu battu y compris lorsque la région Ile-de-France a mis au point son dispositif. Il faut défendre une compatibilité maximum entre les différents dispositifs. Pour rejoindre ce que disais monsieur toute à l'heure, les aides deviennent de plus en plus régionales, moi je dis territoriales, avec des critères territoriaux et si chacun met en place des critères territoriaux spécifiques différents, le producteur devient fou. C'est-à-dire que si pour monter un projet, il a besoin de 5 ou 6 partenaires et que ces 5 ou 6 partenaires sont complètement incompatibles entre eux, il peut avoir 5 ou 10 réponses positives. En fait, il est incapable de les mettre bout à bout pour pouvoir financer ce film. Cela existe déjà dans les télévisions, si vous êtes déjà dans un profil vous ne pouvez pas solliciter indifféremment TF1, ARTE. Et si vous êtes sur un film « TF1/M6 », si vous avez le refus de l'un ou de l'autre, vous ne pouvez plus presque faire votre film. Les télévisions sont déjà pas mal catégorisées ou sectorisées par type de projets. Si les collectivités vont dans ce sens-là avec des critères qui font qu'on ne peut pas allier deux collectivités entre elles, ou une collectivité avec une aide nationale, là cela ne sert à rien de se creuser la tête. Le souci aujourd'hui est d'arriver à penser ces aides ensemble pour qu'elles se mutualisent, qu'elles se complètent et ne soient pas un casse-tête pour les producteurs. C'est exactement la démarche des Allemands. Il y a quelques années, ils s'opposaient, se concurrençaient, les enchères montaient. Il y a 2 ou 3 ans, ils se sont réunis, se sont mis d'accord pour que l'on puisse faire un film qui se tourne dans un Lander allemand avec des systèmes de réciprocité ou de partage. Ils se sont rendus plus compatibles car ils ont vu qu'ils n'étaient plus efficaces. Je pense que notre réflexion doit porter là-dessus.

CHARLES TESSON – modérateur : Effectivement, c'est un souci. Chaque région veut son exclusivité. Le producteur qui voudrait avoir un peu de Pays de la Loire, un peu de PACA, je ne sais pas si c'est possible actuellement. Il y a une chose que j'aimerais demander à Yann Marchet. Les fonds sont-ils réservés uniquement à des films français ou des productions étrangères peuvent-elles y prétendre ? Quelle est l'évolution de la répartition de ces fonds par rapport aux productions justement ?

YANN MARCHET : La région Ile-de-France a mis en place un fonds de soutien, il y a maintenant 3 ans, qui était de 1.5 millions et demi d'euros et qui se monte effectivement à 10 millions cette année. L'objectif de ce fonds était d'éviter les délocalisations croissantes de la fiction qui a tendance à partir dans les pays de l'Est. Ce fonds de soutien est ouvert aux productions étrangères, notamment pour deux films d'initiative anglaise et américaine, Le divorce de James Ivory et The Statment de Norman Jewinson, sachant que les critères sont des critères de nombre de semaines minimum de tournage en région Ile-de-France et des dépenses à effectuer en post-production en Ile-de-France. Les règles actuelles du fond régional et général pour le tournage rendent parfois difficiles pour les producteurs de pouvoir tourner dans différentes régions. Même si la commission du film Ile-de-France n'intervient pas directement sur le fonds régional, nous sommes chargés de la promotion de ce fond et du potentiel régional en matière de tournage et de production. Il y a en tout cas une réflexion qui est menée pour pouvoir assouplir les règles et permettre justement de créer une dynamique régionale entre les différentes régions, que ce soit au niveau français mais également au niveau européen. Puisque l'on peut imaginer également de faciliter un certain nombre de co-productions européennes, la France et la région Ile-de-France en particulier, peut jouer un rôle dans ce sens.

CHARLES TESSON – modérateur : L'Ile-de-France, par rapport aux autres régions, a la particularité de concentrer beaucoup d'industries techniques (laboratoires, postproduction, des studios). C'est un ensemble et vous tenez compte de cet ensemble.

YANN MARCHET : Oui. En fait le premier objectif, c'était de pouvoir soutenir la filière. On a la chance d'avoir l'ensemble de la chaîne de fabrication d'un film dans une même région ce qui est en fait le cas d'assez peu de régions. Donc, c'était vraiment de soutenir en premier lieu la filière des industries techniques et grâce aux critères de ce fond de soutien d'éviter un certain nombre de délocalisations. Bien que se soit effectivement un pôle cinéma fort, il n'y avait pas de commission en région Ile-de-France, ils ont donc créé cette commission d'une part pour promouvoir à l'international ce fond de soutien mais surtout pour mettre en avant tous les atouts de la région en matière cinéma. Atouts qui sont la richesse et la réalité de ses décors, la qualité de ses industries techniques et ses talents. Il s'agit de mieux vendre la région Ile-de-France pour attirer les tournages étrangers.

CHARLES TESSON – modérateur : Vos 10 millions d'euros, à qui les avez-vous donnés pour l'instant ?

YANN MARCHET : Un long dimanche de fiançailles de Jean-Pierre Jeunet, Narco de Tristan Aurouet et Gilles Lelouche, Le rôle de sa vie de François Favrat, 5x2 de François Ozon, Les revenants de Robin Campillo. C'est un fonds qui tient compte d'un certain nombre de critères, qui est sélectif, c'est-à-dire qu'il y a un comité de lecture qui décide des projets. Il y avait aussi au-delà de l'aspect de délocalisation la volonté d'être un partenaire pour maintenir la création en France et sa richesse.

GREGORY FAES : Je voulais ajouter un petit mot sur l'aspect industries techniques. Ce qui distingue les régions françaises, par exemple la région Ile-de-France ou le Lander allemand, c'est qu'en fait la plupart des régions françaises n'ont pas d'industries techniques. On a parlé des studios de Marseille, Nice ou studio 24, il existe quelques industries techniques ailleurs qu'à Paris mais en fait elles sont excessivement concentrées. Du coup, c'est un élément important puisque le seul critère véritable sur lequel peuvent se fonder les collectivités des régions françaises autre que l'Ile-de-France pour intervenir dans le cinéma, c'est le critère de tournage essentiellement en région. Nous, par exemple, ce sont les tournages significatifs dans la région Rhône-Alpes, avec un corollaire qui sont les dépenses, des moyens humains mais peu d'industries techniques. Cela nous distingue des autres types d'interventions soit d'Ile-de-France, soit des Lander. C'est vraiment un distinguo important. Je rajouterais aussi puisque les aspects culturels ont été évoqués ou économiques, il est évident que c'est une double incitation. Naturellement, l'économique prend très facilement le pas, soit vis-à-vis des élus ou sur les discours que l'on peut avoir sur le culturel. C'est un danger permanent, car il est difficile de garder un équilibre entre ce qui peut relever de l'aide économique et de l'aide culturelle. Plus on se tourne vers le culturel, plus c'est difficile de mobiliser des fonds, c'est toujours plus facile d'argumenter auprès des élus, des collectivités pour obtenir des fonds lorsque l'argument économique est très fort. Nous, on a essayé de garder sur 130 ou 140 films un équilibre entre des films « commerciaux » qui dépensent des gros budgets dans la région et des premiers films et des films d'auteur. Quelque soit, les points de vue politiques, idéologiques, l'argument économique ou l'argument promotionnel pèse beaucoup plus que l'argument culturel, surtout dans les collectivités. Ici, à Montreuil, nous sommes dans une salle où la cinéphilie est fortement représentée. Mais il faut savoir que le spectateur ou l'élu de base est en moyenne très peu cinéphile. Nous sur 157 élus, 15 élus connaissent Arnaud Despléchin et savent que l'on est coproducteurs de Rois et Reine. Voilà la réalité.

REGINE HATCHONDO : Tout d'abord, je vous félicite d'être co-producteur de Rois et Reine car c'est un véritable chef d'œuvre français comme on ne l'avait pas vu depuis longtemps. Je suis à la fois le parent pauvre et le parent riche de cette table ronde. Pauvre car nous n'avons aucun fonds de soutien financier pour les producteurs qui décident de choisir Paris comme lieu de tournage alors que la région Ile-de-France a développé comme on vient de vous le dire un fonds de soutien important à la production et à l'audiovisuel. Paris a senti les effets positifs de la création en l'année 2004 par rapport à l'année 2002/2003, où il y a eu un léger fléchissement du nombre de tournages à Paris. Parent pauvre car nous n'avons pas de fonds de soutien au sens financier du terme mais en revanche parent riche puisque malgré les difficultés qui sont largement souvent décrites dans la profession des tournages à Paris, nous concentrons encore quand même aujourd'hui, M. de Segonzac, 50 % de la production cinématographique et audiovisuelle sur Paris intra-muros. C'est une raison qui est de toute évidence liée à la beauté objective de notre

capitale, c'est aussi lié au fait que dans l'imaginaire collectif des cinéastes français certes mais du monde entier, Paris vient dans les 1 ou 2 décors naturels les plus cités. L'histoire du cinéma et l'histoire de la ville sont intimement liés depuis les frères Lumière jusqu'à nos jours. C'est d'ailleurs pourquoi aussi Bertrand Delanoë a décidé de créer une mission cinéma lorsqu'il a été élu maire de Paris. En ce qui concerne les tournages à Paris, nous avons sur l'année 2003 et nous en aurons plus en 2004, 3 200 journées de tournage à Paris, ce qui représente une moyenne de 10 tournage à Paris tous les jours ce qui représentent 700 films environ qui se partagent de manière équitable entre la fiction cinématographique, les séries et les fictions télévisuelles. Le grand gagnant étant le court métrage qui choisit souvent Paris comme lieu d'accueil mais aussi parce que les écoles de cinéma sont pour beaucoup d'entre elles sur Paris. Le bureau parisien des tournages a été rattaché à la mission cinéma lors de sa création. Il a pour vocation de délivrer sur le territoire parisien les autorisations de tournage en relation étroite avec la préfecture de police. C'est une spécificité de la ville de Paris que l'on retrouve peut-être de manière moins complexe à Lyon et à Marseille car il y a moins de tournages. Nous avons réfléchi depuis 2003 à la manière dont on pouvait renouveler nos relations à l'ensemble des acteurs du territoire parisien en matière de tournage. Et en premier lieu, nos relations avec la préfecture de police qui sont aujourd'hui toujours sous la forme de deux guichets, c'est-à-dire que toute personne qui tourne à Paris, tout producteur a besoin d'avoir l'autorisation de la préfecture et de la ville. Mais à défaut d'avoir un guichet unique, il y a un front uni au sens où les relations entre la préfecture de police et la ville de Paris sont quotidiennes et très fluides. Il faut dire que nous avons la chance d'avoir un préfet et un maire de Paris qui rappellent sans cesse à leurs équipes l'attachement profond qu'ils ont au fait que l'activité cinématographique et les tournages soient maintenus à Paris. L'activité du bureau parisien des tournages au sein de la mission cinéma est forcément de réconcilier un peu l'inconciliable parfois puisque Paris étant effectivement la ville en France de loin la plus filmée. Comme je vous le disais, 10 tournages à Paris par jour en moyenne, c'est beaucoup d'autant qu'il y a des lieux récurrents qui attirent systématiquement l'ensemble des productions. Le bureau des tournages est à la fois un lieu d'accueil extrêmement professionnel pour l'ensemble des producteurs et le lieu où se résout les relations d'information auprès des riverains mécontents lorsque un tournage important se déroulant dans leur quartier les prive de places de stationnement durant 1, 2 ou 3 semaines. Nous avons des plaintes de certains riverains extrêmement las de l'activité cinématographique, qui reconnaissent pourtant aimer le cinéma et être très fier que les films puissent se tourner à Paris. Donc, le bureau de tournage au-delà de l'aspect administratif, sécurité, est un lieu qui doit au mieux conseiller les sociétés de productions que l'on invite à venir nous informer en amont pour pouvoir aussi jouer le rôle de rééquilibrage à l'échelle du territoire. Nous allons créer une banque de données importantes de l'ensemble des lieux de tournages à Paris avec des historiens de la ville et des sociologues. Le but est de pouvoir proposer des lieux auxquels spontanément ceux qui ont pour mission de repérer des décors ne pensent pas et qui sont des équivalents historiques et architecturaux. Cela évitera parfois d'enchaîner plusieurs tournages dans une seule et même rue, ce qui nous arrive fréquemment dans le 9e dans la rue Balu, dans la rue René Boulanger dans le 10e arrondissement, sur la place Dauphine. Nous sommes en train de travailler sur une charte de bonne conduite à l'attention, de nous-mêmes et des professionnels, qui pourra labelliser un certain nombre d'entreprises privées qui sur la voie publique remplissent des prestations pour les sociétés de productions. Elles devront les remplir avec un esprit qui nous paraît devoir rester constructif. Les sociétés de productions sont sensibles à nos attentes de ce point de vue là et reconnaissent eux-mêmes la nécessité de travailler de concert avec les riverains. Nous travaillons par ailleurs sur la mise à disposition de l'ensemble des lieux et des musées, tout ce qui dépend de la ville de Paris, les musées de la ville, les églises, les parcs et jardins, les cimetières qui sont extrêmement demandés comme lieux de tournage. Comme nous étudions l'harmonisation et une simplification des tarifs pour les producteurs, non pas dans une recherche de taxation forte pour récupérer de l'argent sur les lieux, au contraire. Nous sommes bien évidemment un bureau de renseignements auprès des étrangers, nous recevons très régulièrement des sociétés de productions étrangères qui d'ailleurs interrogent des contacts qu'ils peuvent avoir en matière de co-production. En fonction de l'identité du film et du cinéaste défendu, on leur donne accès à des producteurs qui nous semble correspondre à leur attente sur le territoire, mais ça je pense que c'est aussi le rôle de la commission nationale France, c'est le rôle de vous-même Rhône Alpes, le rôle de la commission Ile-de-France. Je pense que l'aspect économique et ses retombées pour Paris sont primordiaux. *Sex & the city* qui est venu tourner 5 jours à Paris a dépensé 5,5 millions, *La panthère rose* de Shawn Levy a généré 7 millions, non pas de recettes à la Ville mais de

recettes que l'activité économique de la ville pour juste quelques jours de tournage. Mais il ne faut pas perdre de vue, en tous les cas pour les professionnels, le soutien à apporter au cinéma au sens de l'art cinématographique et non pas uniquement au sens de la retombée économique qu'il peut offrir sur tel ou tel territoire.

JULIETTE CERF – modératrice : Après avoir eu l'avis des différentes commissions régionales ici présentes, qui sont à la fois une source de financement pour les films et un lieu d'accueil des tournages, on pourrait demander son avis à un producteur, Christophe Cervoni, directeur financier de Fidélité. Pourriez-vous revenir sur ce qui a été dit et témoigner de votre expérience de producteur, notamment sur cette question de la délocalisation, autour du dernier film de Cédric Kahn ou des films de François Ozon que vous avez également produits ?

CHRISTOPHE CERVONI : En introduction, j'ai envie de dire que finalement tout ça dépend aussi beaucoup du marché, c'est-à-dire quel film le marché souhaite que nous produisions. Nous nous adaptons au marché et aujourd'hui on s'aperçoit que le marché demande deux types de films : des gros films, principalement des comédies, des films à budget assez élevé et des films à budget beaucoup plus restreint qui sont d'avantage des films d'auteur. Entre les deux types de films un *no man's land* est en train de se créer, c'est-à-dire que les films moyens de 4 à 6 millions d'euros sont en train de devenir beaucoup plus rares. Alors qu'il s'agisse de petits films ou de gros films, on a toujours du mal à les financer pour les raisons suivantes. Les petits films ont peu de financement et donc cherchent à diminuer leurs coûts. Par contre les gros films ont à faire face à une structure de coûts qui évolue beaucoup. C'est-à-dire que dans la structure de coût, on s'aperçoit que les acteurs, les réalisateurs sont de plus en plus gourmands et nous demandent de plus en plus d'argent. Or, c'est à partir de ces acteurs que nous pouvons financer des films à budget un peu plus important que les 5/6 millions d'euros dont je viens de vous parler. Pour financer ces films, nous avons besoin d'acteurs qui coûtent de plus en plus chers, du coup la fabrication du film doit coûter de moins en moins cher. Alors comment procède-t-on ? Généralement quand le film est une comédie française assez hexagonale avec un important casting, on arrive à avoir suffisamment d'argent pour rester en France sans trop de problèmes. Lorsque l'on produit par exemple pour TF1 *Podium* de Yann Moix, l'argent est suffisamment important même si le coût des acteurs est énorme, finalement on arrive à rester en France. En revanche, mais ce sera de moins en moins vrai, lorsque l'on produit des films plus atypiques comme le film de Cédric Kahn que nous produisons actuellement, qui est un film cher mais qui est un film à part dans la mesure où il y a très peu de stars puisque l'acteur principal est un enfant, il ne rentre pas dans une case TF1 prime time de manière facile. À ce moment-là, des problèmes se posent et on est obligé de trouver des financements de toute part. Le socle de financement se réduit finalement à quelques partenaires, c'est-à-dire principalement Canal+ ou TPS pour la chaîne cryptée, ensuite généralement une chaîne en clair, TF1 ou M6, soit les chaînes publiques, évidemment dans les deux cas les prix sont différents et ensuite les distributeurs, salles, vidéos, étranger. Nous travaillons particulièrement avec des groupes qui peuvent être aussi des partenaires indépendants. Une fois, qu'on a convaincu les partenaires sur un projet, à ce moment on cherche les financements complémentaires. Dans le cas de Cédric Kahn, le problème est que le financement complémentaire devait être très important puisque Canal+ a donné assez peu d'argent, TF1 n'est pas venu, France 3 a donné beaucoup mais c'est encore insuffisant pour le film. Seul Pathé nous a suivis sur ce cas-là car il venait juste de produire *Les Choristes*, qui ont très bien marché. Un film pour enfant a évoqué quelque chose pour eux alors que pour les autres distributeurs, ça n'évoquait pas grand-chose. Il a donc fallu trouver des financements complémentaires. À ce moment-là, on s'est dit qu'on pourrait peut-être trouver de l'argent en Allemagne. On est allé voir les studios de Cologne et comme on avait produit François Ozon, très populaire en Allemagne, ils ont accepté de travailler avec un producteur indépendant ce qui n'est pas nécessairement le cas pour tous les producteurs indépendants. On a eu cette chance d'avoir produit Ozon et c'est vrai qu'à ce moment-là les portes se sont ouvertes. Une aide régionale très forte nous a quand même bien aidé. Il existe des aides régionales mais aussi des aides internationales, on a donc réussi à obtenir une aide franco-allemande qui s'appelle « l'aide du mini traité franco-allemand » et aussi par Eurimage qui est une aide européenne. Nous avons tenté de voir au-delà du socle de financement ce que l'on pouvait réunir en France, en Allemagne et d'ailleurs se faisant comme on a travaillé avec l'Allemagne, on aussi pu réunir un financement belge incompatible avec un financement français. Nous avons fait les additions et pour nous, au jour d'aujourd'hui, il est plus avantageux d'aller tourner en Allemagne compte tenu

de cette forte aide régionale qui existe dans la région de Cologne. La France est plutôt pertinente dans sa démarche, c'est-à-dire que des aides se sont développées pour localiser les tournages, c'est le cas du crédit d'impôt mais il en existe d'autres.

GREGORY FAES : Juste une petite question à Christophe parce qu'on avait discuté du film justement pour une option tournage Rhône Alpes ou Rhône Alpes/Allemagne. Combien aurait-il fallu par exemple que la région Rhône-Alpes mettent en cash pour compenser avec l'effet crédit d'impôt ?

CHRISTOPHE CERVONI : C'est-à-dire qu'il y a deux raisons. Une première raison est que l'Allemagne a donné sa réponse avant la France, donc on a pu avoir une réponse en amont et donc être certain d'avoir l'argent en Allemagne alors qu'on était pas sûr tout certain d'avoir l'argent en France. Donc, pour sécuriser le tournage et éviter de prendre un risque inutile, nous avons préféré pour des raisons de timing tourner en Allemagne. Après il y a une raison de coût, que de toute façon même avec un timing idéal pour la France on serait allé en Allemagne pour cette fois-ci. La différence est d'un peu moins d'1 million d'euros, ce qui à l'échelle nationale n'est pas beaucoup mais à notre échelle est énorme.

GREGORY FAES : Il aurait fallu que la région Ile-de-France mette 1 million d'euros sur la table pour compenser l'Allemagne y compris le crédit d'impôt. Ce qui n'est quand même pas rien.

CHRISTOPHE CERVONI : Aujourd'hui, cela a changé puisque le crédit d'impôt a augmenté, donc nous aurions calculé différemment mais à l'époque c'était comme ça.

THIERRY DE SEGONZAC : Je me souviens d'une soirée absolument terrifiante à Cannes avec Christophe et ses deux producteurs où ils parlaient du film de Cédric Kahn et ils m'apprenaient qu'ils partaient en Allemagne. Naturellement avec notre fédération (LA FICAM) et avec toutes les organisations qui nous ont rejoint pour la mise en place de toutes ces aides et incitations pour conserver le maximum de productions en France, c'était décevant. Du coup, on a additionné les aides et après avoir survolé la totalité de ces aides, nous sommes arrivés à quelque chose qui était un peu moins bon que ce que vous obteniez en Allemagne mais avec un avantage sur les défraitements de l'équipe artistique et du corps de l'équipe en se délocalisant générant des frais. Quelques jours plus tard, nous avons eu l'annonce d'un chiffrage tout à fait inattendu de fonds européens et effectivement on s'est rejoint sur le 1 million d'euros. On voulait vraiment essayer d'en faire un cas d'école car cela devenait pour nous un challenge formidable à essayer de relever. Mais surtout, ce que l'on remarque au travers d'un exemple comme celui-ci, c'est qu'il s'est passé quelque chose ces 4 dernières années en France. Il y a véritablement eu une prise de conscience et une mobilisation à tous les niveaux, pouvoirs publics nationaux, collectivités locales, mais également au niveau des professionnels. Aujourd'hui, on commence enfin d'ailleurs aussi par exemple avec les patrons de chaîne. Marc Tessier que je voyais avant-hier et qui devant moi disait à un producteur, « Non ce film-là, tu ne l'envoies pas à l'étranger, tu le garde en France. » On observe qu'il y a cette mobilisation générale et qu'avec l'ensemble de ces fonds, on arrive à une équivalence du compte de soutien investie dans la production. Pas de la totalité du compte de soutien mais la part investie dans la production. Son montant est équivalent au montant engagé et levé depuis 4 ans par l'ensemble de ces dispositifs. Ça ne veut pas dire que l'un peut se substituer à l'autre et pourtant c'est véritablement la question qui se posera dans les 5 ou 10 ans qui viennent puisque nous le savons, le compte de soutien français aussi remarquable soit-il est aujourd'hui euro – incompatible. Un jour ou l'autre, nous finirons par céder à la réglementation européenne, aux commissaires européens, ou à l'OMC. Le cinéma, c'est de la magie, mais c'est aussi un énorme miracle car le cinéma a résisté à l'hégémonie américaine, en particulier la production indépendante dans les années 1950. Ensuite, il y a eu le phénomène des exploitants avec leur concentration en réseau qui ont mis en péril les distributeurs indépendants. Et puis les distributeurs se sont organisés et ont mis en place des systèmes de minimum garanti, après il a fallu remplacer ces MG par les Sofica, puis est intervenu Canal +, TF1 et les systèmes de la réglementation des quotas et des obligations investissements qui sont venus eux aussi conforter la production et production indépendante. On a toujours trouvé de moyens pour résister et aujourd'hui

on est en train de mettre ces nouveaux moyens en place. Nous avons tout juste une petite différence entre les décennies passées et celle que nous vivons, c'est qu'actuellement l'opportunité de la construction européenne est finalement notre première menace. Notre pire menace pour une raison : à la différence de tous les états membres de la communauté européenne, nous avons un cinéma à perdre, nous ne sommes pas partis égaux sur la ligne de départ. On bâti l'Europe avec un cinéma à 200 films par an. Un dernier point concernant les aides. Je fais une grande différence entre les fonds régionaux et nationaux. Le crédit d'impôt cinéma/audiovisuel, ce sont les aides mécaniques, automatiques, normales. Au niveau régional, en dehors de l'Ile-de-France qui est atypique et singulier mais qui néanmoins justifie une commission sélective, je trouve que dans les régions, il y a véritablement matière à être sélectif et d'aller soutenir dans les régions tantôt le développement en terme d'écriture, tantôt le court métrage...dans des niches qui sont absolument indispensables.

JULIETTE CERF : modératrice : Pour développer cette alternative entre offensif et défensif, je vous propose que l'on écoute maintenant Olivier Aknin de Back Up Films. Pourriez-vous d'abord expliquer un peu votre activité qui est plutôt singulière dans l'économie du cinéma car vous n'êtes ni producteur, ni distributeur, ni vendeur international ? Ce que vous faites me semble en effet tout à fait propice à une réflexion sur le dynamisme des co-productions, nationales ou internationales, de la construction européenne et en même temps sur le processus de relocalisation nécessaire.

OLIVIER AKNIN : Une des raisons de Backup Films est d'aider les producteurs à monter leur tour de table financier en ayant recours à des financements internationaux. Pour les films français, c'est leur expliquer pourquoi c'est intéressant d'aller tourner à l'étranger. Cela peut vouloir dire prendre des films étrangers et leur expliquer pourquoi venir tourner en France. La coproduction, ce n'est pas que la délocalisation. Et ce qui est important quand on fait des coproductions internationales, c'est de multiplier les ressources financières qui vont être amenées sur un film, d'avoir accès à d'autres ressources financières comme par exemple Eurimages (Fonds de soutien aux coproductions européennes), les mini traités, mais aussi des à-valoir de distribution sur place. Ça veut donc aussi dire aller voir les télévisions qui peuvent de temps en temps être liées aux fonds régionaux, aller voir les distributeurs en salle. C'est faire la même chose que l'on fait en France mais le multiplier sur les autres territoires. Il y a un effet levier incroyable d'autant plus important si l'on rentre dans le cadre des traités de coproduction. Sur des films d'auteurs compliqués comme le film de Apichatpong (Tropical Malady), nous avons dû assembler différents financements européens alors qu'on était pas du tout régi par ces traités qui existent entre les différents pays pour permettre à chaque film quand il rentre dans le cadre du traité d'être considéré comme national, de générer des aides de soutien par la suite pour les différentes filières de l'activité. Je vais vous parler des traités de co-productions à l'international et de la convention européenne. Il y a des traités bilatéraux qui existent depuis 50 ans maintenant. La France est le pays qui a le plus de traités, il y a depuis une dizaine d'années la convention européenne qui permet justement d'avoir, avec au minimum trois pays européens, des co-productions financières. L'intérêt de la construction européenne, c'est qu'on ait un apport artistique et économique de chaque pays ce qui crée bien entendu des échanges interculturels, mais cela peut aussi se limiter uniquement à des coopérations financières. L'apport économique d'une région peut également être motivé sur d'autres bases que les dépenses immédiates liées au tournage. Je pense aux revenus futurs générés par l'activité touristique qui reviendra dans le pays d'accueil sur les traces du tournage ou sur le territoire mis en valeur. Ce qui a permis à l'Ecosse d'affirmer son image, c'est son investissement important sur Braveheart alors que le film n'a pas été uniquement tourné sur place mais aussi en grande partie en Irlande.

Public : Quand on vous entend, c'est délicat d'entrevoir les interactions entre chaque région de France, les lois très contraignantes pour tout le monde et le temps de réaction pour les producteurs.

OLIVIER AKNIN : Il y a un vrai problème de compatibilité. L'effort à faire est de faire en sorte que toutes les régions puissent travailler ensemble pas seulement à l'échelle d'un pays mais également au niveau international. Quand on dit, et je reprends là le sujet de ce colloque, le financement régional est-il capable de remédier aux problèmes de délocalisations, j'aimerais souligner le fait que c'est précisément les financements régionaux qui ont incité la délocalisation.

REGINE HATCHONDO : Je connais moins bien le fonctionnement comme je vous l'ai dit puisque la ville de Paris ne finance pas mais il est évident que le premier réflexe, cela a été de protéger l'ensemble de l'industrie cinématographique française. Il est évident que ces dispositifs sont très récents et ils auront très probablement l'intelligence de s'adapter notamment dans la dimension européenne et internationale.

CHARLES TESSON – modérateur : Emmanuel Schlumberger souhaite prendre la parole.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Pour reprendre l'histoire des relations franco étrangères, il y a une vingtaine d'années les relations entre la France et l'Italie étaient totalement différentes, puisque les films italiens fonctionnaient en France et les films français marchaient en Italie. Donc toutes les grandes productions étaient faites sur un régime de partenariat et parce qu'il existait à la fois un marché et un échange de prestations. Le Guépard de Visconti était une coproduction franco-italienne tout à fait exemplaire. Le problème est que les films italiens ne marchent plus en France, les films allemands non plus et vice et versa. Il y a donc une perte de réciprocité qui à l'heure actuelle est très problématique sur le fond et sur la notion même européenne de cinéma.

CHARLES TESSON – modérateur : Les interventions d'hier matin, nous ont permis de balayer ou en tout cas de relativiser énormément l'accusation de la Nouvelle Vague par rapport à la mort des studios et celle du métier de décorateur. On pourrait dire que la Nouvelle Vague l'a diversifié, compte tenu des mesures d'assouplissements du CNC, afin de donner la possibilité à des décorateurs d'aménager des décors naturels et de créer la possibilité de tels choix. Ce qui ressort de la journée d'hier, il y avait beaucoup de décorateurs, est ce constat : le métier et l'art du décor est toujours extrêmement important dans la production en France, que ce soit par rapport au studio ou par rapport à la construction en décor naturel. C'est un métier où les gens se parlent peu, se connaissent peu, d'où l'importance d'une telle manifestation sur un volet essentiel du cinéma rarement abordé. Il y a effectivement un aspect important du métier de décor qui a été relancé par la publicité dans les années 80, mais aussi en fonction des nouvelles technologies, dont le numérique. Elargir aujourd'hui au champ économique et politique (politique nouvelles des studios, financements en régions, délocalisations), nous a permis de nous éloigner de fait de l'art du décor pour mieux saisir les enjeux et la situation actuelle dans laquelle s'exerce ce métier, et surtout dans quelle direction (il y a en a plusieurs), il va évoluer. Il est difficile de tirer de conclusions car on voit que c'est un chantier extrêmement important par rapport à la position du cinéma français au sein de l'Europe, par rapport aussi à la position américaine en France, dont on n'a pas parlé, notamment à propos de la production du film de Jeunet. Je me rallierai pour conclure provisoirement à l'hypothèse très optimiste de Christophe Cervoni, lorsqu'il suggère que les tournages de films français l'étranger, pour des coûts moindres, contribuent en même temps à créer de nouveaux marchés, comme si la délocalisation était cette sorte d'utopie généreuse en vue de la constitution des nouveaux pôles de cinémas nationaux. Bref, nous vivons tous avec l'espoir que le décor va durer, pour ce qui est de son art et de sa technique, et que celui du cinéma, confronté à l'éclatement des lieux de tournage, va changer.

ANNE BOURGEOIS – équipe de l'IDR : Au nom de toute l'équipe du festival L'industrie du Rêve, je voudrais remercier tous les intervenants qui depuis 2 jours se sont succédés à Montreuil, Charles et Juliette qui ont modéré ce colloque, et remercier toutes les personnes qui sont venues assister au colloque. Nous espérons que ces débats de fond qui sont importants vous ont intéressés. Comme vous le savez peut-être, tous les ans depuis 5 ans nous organisons un colloque sur un métier du cinéma. J'espère que l'on vous retrouvera l'an prochain sur une autre thématique dédiée à un métier du 7e art.

DE NOUVEAUX DISPOSITIFS TECHNIQUES POUR DE NOUVEAUX BESOINS DANS LE DÉCOR

DE L'APPRENTISSAGE À LA FORMATION CONTINUE,
ÉTAT DES LIEUX DES FORMES D'APPRENTISSAGE
DES MÉTIERS DE L'AUDIOVISUEL

Intervenants

Daniel Cocolle (responsable formation à l'INA), Serge Baudouin (directeur du CFPTS (Bagnole) et directeur du CFA de l'Audiovisuel et du Spectacle Vivant), Serge Cazé (Responsable du Service Académique de l'Inspection de l'Apprentissage du Rectorat de Créteil (SAIA)), Yves Louchez (délégué général de la CST), Guy-Claude François (scénographe)

CHRISTIAN CONIL – équipe IDR : Bonjour et merci au nom de toute l'équipe du festival d'être venu nous rejoindre à Bry-sur-Marne. Nous remercions tout particulièrement l'INA de nous avoir accueillis dans ses locaux et d'avoir été notre partenaire sur l'ensemble de notre manifestation, le festival L'industrie du Rêve. Ce volet sur la formation est le troisième volet du colloque que nous avons commencé la semaine dernière à Montreuil. Nous avons d'abord étudié l'aspect historique des décors du cinéma, puis le volet économique. Aujourd'hui, nous allons aborder l'aspect formation. D'une part, à travers le témoignage des professionnels, notamment Guy-Claude François puis ensuite les nouveaux dispositifs mis en place dans le cadre de cette formation. Je remercie l'ensemble des partenaires du festival, dont le Conseil Général de la Seine Saint Denis, le CNC, le Conseil régional d'Ile-de-France, nos partenaires presse, la ville de Bry-sur- Marne. Je cède la parole à M. Jean-Pierre Spilbauer, maire de Bry-sur-Marne.

JEAN-PIERRE SPILBAUER : Je me présente, Maire de Bry-sur-Marne, délégué général de l'ACTEP, l'Association des Collectivités Territoriales de l'Est Parisien. L'ACTEP, ce sont 20 villes de l'Est Parisien à cheval sur la Seine Saint Denis et le Val de Marne, deux départements ici présents. Dans cette optique et au titre à la fois de Maire de Bry-sur-Marne et de délégué général de l'ACTEP, nous avons un pôle important à développer autour de l'image. On parle toujours de l'image car nous n'avons pas trouvé de terme plus générique pour englober la télévision, le cinéma, le son, et toutes les images au sens très large du terme. Cela fait un sujet de développement très important. Je voudrais profiter de l'occasion qui m'est donné pour dire un certain nombre de choses. La première est que nous sommes ici invités par L'industrie du rêve, ce festival qui existe depuis 5 ans, s'étend depuis Epinay à ses débuts jusqu'à Montreuil aujourd'hui, et ce qui est une grande nouveauté fait une incursion dans le Val de Marne à Bry et dans les locaux de l'INA. La ville de Bry s'est engagée dans l'industrie du Rêve car nous pensons que c'est un festival de grande qualité et que ce festival a vocation à s'étendre sur le territoire de l'ACTEP. Il y a déjà de nombreux festivals en France, dans le département du Val de Marne, et dans la Seine Saint Denis ; Il n'est pas question d'en créer de nouveaux; partons de ce qui se fait de bien pour parler de l'image et du cinéma au sein de L'Industrie du Rêve. C'est pourquoi la ville de Bry s'y est engagée et espère bien que les autres villes, à commencer par Joinville-le-Pont en 2005, vont participer elles aussi au festival L'Industrie du Rêve.

Deuxième point, c'est l'Institut National de l'Audiovisuel qui nous accueille, un centre important sur la ville de Bry et dans le département du Val-de-Marne, un centre reconnu comme le premier centre de formation européen, ayant un grand avenir devant lui puisque tout ce qui fait le savoir faire de l'INA aujourd'hui trouvera dans les années qui viennent une place importante en matière de développement économique. Aujourd'hui, tout le monde a besoin de conserver ses images, depuis les cartes postales jusqu'à la télévision, le cinéma, les films d'entreprises, les grands reporters qui n'ont pas de système de numérisation de leurs images. Actuellement, nous perdons notre patrimoine et c'est fort dommage car nous avons une formidable potentiel économique grâce au savoir faire de l'INA et cela fait quelques temps maintenant que nous travaillions ensemble pour essayer d'aller dans ce sens là. Sans entrer dans des considérations politiques, le budget de l'INA est je crois en augmentation sensible, ce qui nous montre bien qu'il faut aller dans le même sens. Autre sujet de l'image, de la conservation, de la numérisation des images : c'est le domaine de la santé où aujourd'hui, entre les radiographies, les échographies, les IRM on voit qu'il y a un besoin de stockage très important. Une IRM aujourd'hui c'est 500 images par patients en 15 min, 10 000 patients par an, c'est-à-dire 500 000 images par IRM uniquement. Ces 500 000 images il faut ensuite savoir les retrouver, les archiver, les dater et les nommer. C'est dire si en France tout simplement dans le domaine de la santé, j'insiste là-dessus car le département du Val de Marne est très orienté sur la santé, il y a un lien entre la santé et l'image qui reste à faire.

Et puis autre point de développement sur l'image, c'est bien sûr le côté culturel, On voit bien dans l'Est parisien, dans notre association que la culture est le seul sujet qui réunit les 20 villes au-delà de leurs diversités politiques et de leurs centres d'intérêts. L'image ne concerne pas toutes les villes, par contre la culture concerne toutes les villes. Tous les habitants sont demandeurs d'images, de patrimoine, d'histoire et donc nous avons un lien très fort à créer entre les animations culturelles et tout ce qui concerne l'image et le son et notamment ce qui est dans l'archivage et la reprise des images qui sont stockées ou à stocker. Les dernières émissions de télévisions, les anniversaires des grandes chaînes de télévision, les grandes émissions de rétrospectives font les parts de marché les plus importantes. Claude François, 38 % de part de marché avec uniquement une émission faite sur des images d'archives. Nous avons donc un formidable développement en cours. À Bry, nous avons à la fois la chance d'avoir sur notre territoire l'INA et la SFP, bien évidemment je suis très clair là-dessus, ce n'est pas la ville de Bry qui est toute seule engagée mais c'est d'abord un partenariat avec les entreprises, ensuite c'est au sein du département, au sein de l'association de l'Est parisien avec la Seine Saint-Denis, mais c'est évidemment au sein de la région Ile-de-France qu'il faut travailler et là nous avons beaucoup de choses à faire. Autre domaine de réflexion, ce sont les pistes d'actions que nous nous sommes fixées, tant dans la ville de Bry que dans l'association de l'Est parisien. En 2005 nous nous engageons dans 7 directions :

1/ La mise en réseau des entreprises et des territoires car nous avons un besoin réel de relier toutes ces entreprises liées au domaine de l'image et au son. Il y a énormément de très petites entreprises de 2, 3, 4 personnes qui sont disséminées sur notre territoire et qui ne savent pas fonctionner ensemble. Il y a des choses étonnantes, il faut

savoir que la maison Toyota par exemple, au Japon fait appel à une entreprise de Joinville Le Pont pour faire sa publicité. Donc non seulement les Japonais savent qu'à Joinville Le Pont il y a une entreprise qui sait faire leur publicité, mais les gens de Joinville le Pont ont su démarcher une entreprise japonaise.

2/ Le projet d'immobilier d'entreprises sur le territoire dédié spécifiquement à l'image et au son. Il faut maintenant que les deux départements de l'Est parisien se positionnent particulièrement sur le développement économique lié à l'image et au son et que l'on fasse en sorte d'attirer des entreprises. C'est quelque chose pour lequel nous agissons clairement, sur Bry, sur le département et sur l'ensemble de l'Est parisien.

3/ Le savoir faire de l'INA, est tel aujourd'hui et le développement économique qui peut s'en suivre est important dans le domaine de la valorisation, de la numérisation, du stockage, l'archivage et l'indexation. Tout ce savoir faire touche l'image et il faut travailler de façon active. Cela intéresse les entreprises liées à l'informatique, à l'image, au sens large du terme. Non seulement c'est au niveau français que cela agit mais bien sûr au niveau européen et bientôt au niveau mondial où l'INA a un savoir-faire reconnu.

4/ Le cinéma, se fait dans l'Est parisien et nous sommes la seule région de France où nous n'avons pas d'organisation pour accueillir les tournages de film. Nous avons donc signé une convention avec la région Ile-de-France pour une commission régionale du film et pour faire en sorte que les réalisateurs puissent tourner dans les villes de l'Est parisien. Avec des conventions proposées à tous les maires de façon à ce qu'il y ait une uniformité, les villes s'engagent à mettre à disposition des réalisateurs des moyens. En contre partie les réalisateurs qui signent cette convention permettent à la population d'assister au tournage ou à des avant-premières. C'est quelque chose qui a été mis sur pied et qui va fonctionner dans l'Est parisien en 2005.

5/ Lorsque l'on fait cette politique de développement pour l'industrie de l'image et du son il faut intéresser le grand public, c'est ce que sait faire L'Industrie du Rêve, c'est sans doute une excellente chose. C'est pourquoi qu'il faut développer le festival, avoir d'autres moyens de développer cette histoire de valorisation et de numérisation des images et savoir le montrer aux gens.

6/ La télévision locale : dans le domaine de l'image on ne peut plus faire l'économie aujourd'hui d'une télé locale. Il est bien certain que tout le monde s'y intéresse. En France, le temps que l'on ait compris ce qui est mis sur pied en terme de technique, une nouvelle technologie est apparue. Les politiciens étant par définition des gens qui ont besoin de temps pour comprendre les choses, nous sommes déjà à la TNT, puis la haute définition, et le cinéma en relief. On a donc du mal à suivre et toujours tendance à attendre. Sur l'Est Parisien nous avons deux télévisions locales, Rosny-sous-Bois et Montreuil, les deux départements de Seine Saint-Denis et du Val-de-Marne travaillent aussi à une télévision locale. Il est certain qu'il n'y aura pas de la place pour tout le monde et c'est un domaine excessivement compliqué qu'il faut savoir rendre simple.

7/ L'adhésion du gouvernement par la bouche de François Fillon au lycée international implanté dans l'Est parisien avec 3 sites possibles à Noisy Le Sec, Noisy Le Grand et Neuilly Sur Marne. L'accord verbal du président de la Région Ile-de-France, Jean-Paul Huchon, il y a quelques semaines sur ce même dossier avec une prise de position en faveur du site de Noisy Le Grand et hier matin l'annonce par le Préfet de la Région Ile-de-France de l'implantation du site du lycée international sur le site de Noisy Le Grand avec cette facilité d'être à cheval sur les deux départements de Seine Saint Denis et du Val de Marne. Nous avons réfléchi au sein de l'ACTEP sur le domaine de l'image, évidemment sur celui de la formation. Il n'y a pas aujourd'hui de développement économique s'il n'y a pas d'offre en matière de formation. Le lycée international, en accord avec la Région Ile-de-France, n'aura pas de formation aux métiers l'image. Par contre l'implantation entre Noisy-Le-Grand et Bry, aux côtés de la SFP et de l'INA permettra hors du temps scolaire, car ce lycée est prévu pour fonctionner 365 jours par an, d'utiliser les professeurs venant de Chine, du Japon, d'Amérique du Sud pour participer à plusieurs choses. Aujourd'hui, après plusieurs réunions avec le rectorat, les chefs d'entreprises et présidents d'universités, le constat est fait que les étudiants qui arrivent après leur bac ne parlent pas anglais. Ce n'est pas acceptable. Le lycée international doit être un centre de formation pour l'étude des langues pour le domaine de l'image. Deuxièmement, ce sera un centre de formation continue pour les entreprises de l'image et du son et cela nous permettra de créer ce lien avec les entreprises et de proposer des stages, des formations continues. Troisième rôle de ce lycée international, c'est d'accueillir un centre de discussion et de rencontres internationales, ou bien évidemment le thème de la numérisation, de l'archivage sera au centre des propos. Dans les pays asiatiques, les habitants sont friands de cinéma et de cinéma numérique, en

Inde il y a actuellement 500 salles de cinéma numérique, ce qui est bien plus qu'Europe. Nous aurons dans ce lycée l'enseignement de toutes les langues européennes. C'est très important car ce lycée ne dépendra pas du ministère de l'éducation nationale, mais du ministère des affaires étrangères et les professeurs seront payés par les pays. Il y a un engagement des pays et si l'on veut avoir un stage intéressant sur la numérisation des images... avec des professeurs asiatiques, il y a des conventions mais aussi des gens de très haut niveau. Nous avons demandé le lycée international pour 2008, la réponse de la région a été 2010. Il faut donc se préparer à entrer dans le système international en matière de formation. Un dernier mot, l'ACTEP souffre du déficit de développement économique de l'Est de Paris. Il y a deux sujets qui induisent ce déficit de développement économique : les transports et la formation. Un clin d'oeil pour terminer. Pour la première fois, nous allons essayer de faire venir deux classes d'école élémentaires de Bry en classe de découverte pour découvrir les métiers de l'image à l'INA.

PATRICK CONTIGON : Je suis au sein de l'INA, adjoint au directeur de la formation Jean Emmanuel Casalta, qui ne sera pas présent aujourd'hui car il est sur une sélection qui entre dans un de nos futurs projets mais j'en reparlerais après. Tout d'abord au nom de l'INA, bienvenue dans nos locaux pour cette matinée qui sera studieuse et plus ludique, cet après-midi. Quelques mots sur l'INA avant d'aller plus directement vers le thème orienté sur Atelier/Formations. M. Spilbauer a déjà évoqué quelques grands mots qui font partie de notre jargon journalistique, à savoir numérisation, conservation, sauvegarde. Effectivement, l'INA est historiquement tout d'abord le lieu où l'on conserve le patrimoine audiovisuel français et qui s'est engagé depuis quelques années dans une course contre le temps lié au manque de pérennité des supports qui portent justement sur tout ce patrimoine audiovisuel, que se soit le film ou la vidéo. Nous avons engagé une course à la numérisation de façon à sauver ce patrimoine et le mettre sur des supports beaucoup plus pérennes. On raisonne aujourd'hui en centaines de milliers d'heures, en kilomètres de couloirs. Il y a toute une industrie qui s'est mise en place au sein de l'INA pour faire face à ce défi qui selon les catégories devrait voir des phases importantes d'ici une dizaine d'années. Ce patrimoine est bien sûr hérité de toute la production qui avait eu lieu historiquement à l'ORTF mais il a augmenté depuis la scission de l'ORTF et son volume n'arrête pas de croître. À cela, on peut ajouter également dans le cadre d'une mission patrimoniale, une nouvelle mission qui est venue s'adjoindre à celle d'archive. C'est aussi une mission de conservation et de sauvegarde mais qui porte le nom de dépôt légal, l'Inathèque, et qui se situe dans les locaux de la BNF. Cette mission a également pour vocation de sauvegarde ou garder en mémoire tout ce qui est produit sur le plan audiovisuel en France. Comme vous le savez, la multiplication des chaînes qu'elles soient, radio ou télévision, fait que le volume d'échantillons à prélever chaque jour devient colossal. Nous sommes face à des difficultés par rapport au volume à stocker et à la vitesse à laquelle il faut le faire, au nombre d'équipes à mettre en place pour que 24h/24h soient captées toutes ces émissions, diffusées 24h/24h. Nous avons voulu mettre à disposition cette immense mission patrimoniale. Il y a bien sûr les réseaux traditionnels qui sont les chaînes de télévision qui achètent des programmes d'archives mais il y a aussi les manifestations que l'INA organise, dont les 24h de la télé et une exposition qui s'appelle Paris sur les ondes. On évoquait aussi la quantité et les dotations supplémentaires. Le ministère de tutelle donne un petit coup de pouce cette année avec l'augmentation de la redevance, cette aide permettra de continuer cette action de sauvegarde du patrimoine. La mission qui m'amène devant vous aujourd'hui est la mission formation et qui rejoint le thème des ateliers d'aujourd'hui. En terme de formation, au sein de l'institut, historiquement il y a une tradition de formation car c'est une activité que nous pratiquons depuis la création de l'institut en 1975. Une mission qui a beaucoup évolué pour à la fois s'adapter aux besoins des professionnels, aux modifications des règlements, des lois sur la formation professionnelle, et le besoin d'élargissement, s'agissant de faire pénétrer ce secteur de l'audiovisuel par un certain nombre de formations initiales. L'INA est le premier centre de formation aux métiers de l'image et du son en Europe avec une palette de formation unique. Dans le domaine de formation, nous offrons une gamme de stages qui couvre l'ensemble des métiers de l'audiovisuel, point que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Sur un même lieu, on peut former l'ensemble des professionnels et faire se côtoyer des personnes qui généralement travaillent ensemble mais qui, par le morcellement des offres de formation, ne se retrouvent pas systématiquement sur le même site. Quelques points de repère. Une trentaine d'années d'expérience dans le domaine de la formation, un catalogue de formations chaque année renouvelé dans une proportion de l'ordre de 25%. Depuis 2 ans, l'organisation de l'INA a entamé des démarches qualitatives avec l'ob-

tention d'un label OPQF en 2001 et puis une démarche qualité auprès de l'AFNOR dans le chapitre NF formation professionnelle. Nous avons obtenu cette qualification en décembre 2003, nous sortons d'un audit pour l'année 2004 dont on n'a pas encore le résultat définitif mais dont les échos sont plus que favorables sur la façon dont nous avons continué à travailler cette démarche qualité. En termes de filières, nous avons structuré l'ensemble des formations en onze filières dont les métiers techniques, de productions, de l'image et du son, l'écriture et journalisme. Une activité qui se déroule ici à Bry et des opérations qui se déroulent à l'étranger dans le cadre de structures qui elles-mêmes possèdent un plateau technique. Nous avons par-là même la possibilité d'envoyer des missionnaires qui délivrent des contenus théoriques, et pratiques en encadrant des équipes sur place. Cette activité de formation s'est beaucoup enrichie depuis 8 ou 9 ans en y intégrant des formations dites initiales. Nous avons développé des partenariats avec des institutions du secteur de la formation et de l'éducation, dernièrement nous avons créé un BTS audiovisuel en partenariat avec le rectorat de Créteil. Ce BTS a démarré avec une option « exploitation en continue », puis a été complété par une option « gestion de la production » qui se déroule en alternance, en apprentissage avec le concours de CFA de l'audiovisuel et du spectacle vivant. En projet pour 2005, l'ouverture de deux nouvelles options, montage vidéo et son et puis une formation licence professionnelle que nous avons développé en partenariat avec l'INTD, le CNAM sur la documentation audiovisuelle. Cette formation a été complétée par l'ouverture, en apprentissage d'une formation technique documentaire. Ces deux métiers sont reliés à l'évolution de l'usage de l'audiovisuel et de la nécessité d'indexer et de stocker ces millions d'images que nous sommes en train de créer de pouvoir gérer ce fond. Nous avons également développée avec une école du groupe de la chambre de commerce de Paris, le groupe ESIE, un MASTER ingénierie des médias numériques. Cette formation avait débuté, il y a 9 ou 10 ans. C'est une formation à Bac+5 complétée par une formation intermédiaire de niveau licence professionnelle de technologue en système audiovisuel numérique. Sur le plan international avec un financement européen, nous avons mis en place un MASTER – Management des services multimédias interactifs – avec le soutien du programme Média de la communauté de l'Union Européenne et puis plus récemment un diplôme universitaire en partenariat avec la Sorbonne, Marketing et distribution dans l'industrie audiovisuelle. Quelques chiffres clés, en terme d'effectif une trentaine de formateurs permanents à l'INA assurent l'animation, la conception et le pilotage des formations. Alors ces 30 personnes ne suffiraient pas pour accueillir d'une part les 400 opérations moyennes que nous faisons par an et surtout les 4000 stagiaires. Nous sommes donc aidés par un volant de 600 intervenants. La formation à l'audiovisuel nécessite une infrastructure technique lourde et importante. Au regard de tout cela, nous avons des plans d'investissement qui permettons chaque année de remettre à niveau ce périmètre technique.

DE NOUVEAUX DISPOSITIFS TECHNIQUES POUR DE NOUVEAUX BESOINS DANS LE DÉCOR

LA CONVERGENCE ENTRE LE THÉÂTRE, LE CINÉMA ET LA SCÉNOGRAPHIE : COMMENT LE DÉCOR TRADITIONNEL COHABITE AVEC LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ?

CHARLES TESSON – modérateur : M. Guy Claude François, ce qui singularise c'est la transversalité de son travail. Il a suivi des études à l'école du Louvre, puis l'école nationale des Art et Techniques du Théâtre rue Blanche dans la section régie et décor. Son démarrage essentiel était l'aventure du théâtre du soleil avec Ariane Mnouchkine à partir de 1968 où il a été directeur technique et scénographe, L'Age d'or, Le fiston, Henri IV, Tartuffe, c'est lui. Entre sa sortie de l'école et l'aventure avec Mnouchkine, il y a eu la formation du métier par les stages ; en régie, il a travaillé à l'Opéra de Paris et à l'Atelier de Berlin où il a été peintre -décorateur, maquettiste, metteur en scène... Donc décor de décor pour commencer mais en même temps le Théâtre du soleil était le lieu où il a rayonné dans différents domaines, par rapport au cinéma où il a conçu les décors de Molière d'Ariane Mnouchkine. Il a travaillé régulièrement pour le cinéma mais de manière parcimonieuse, par des films de Bertrand Tavernier, La passion Béatrice, L627, La vie et rien d'autre, Jefferson in Paris de James Ivory, de Coline Serreau, La crise, La belle verte, Capitaines d'Avril de Maria de Medeiros et plus récemment Le pacte des loups de Christophe Gans. Au Théâtre du soleil il y a pris le goût à l'architecture. Il a conçu en les rénovant des espaces de spectacles comme la grande Halle de la Villette, l'Opéra Garnier, où il a travaillé avec Renzo Piano et Andro. Avec son expérience, il a fondé la société Scène avec l'architecte Jean-Luc Manouri. Outre son travail avec Ariane Mnouchkine, il a été décorateur de théâtre de nombreux metteur en scène, notamment de Jean- Claude Penchenat et Andreï Saban. Décorateur de théâtre, de cinéma, c'est le scénographe qui le distingue dans sa fonction par rapport à ses confrères. Scénographie, muséographie de musique et de grands événements, son champ est large. Autre aspect important, il est enseignant depuis 1992, coordinateur du département scénographie à l'école nationale des Arts Décoratifs de Paris.

GUY-CLAUDE FRANÇOIS : Mon activité de professeur est issu directement de mon expérience de base à l'école des Arts décoratifs et ce qu'il me paraissait essentiel à savoir ce que l'on appelle la pluridisciplinarité. D'ailleurs Richard Peduzzi lui même scénographe qui maintenant est directeur de la Villa Médicis était à l'époque directeur de l'école m'a invité à diriger cette section pour cette raison. L'école est pluridisciplinaire, à savoir qu'elle dispose de 14 secteurs qui se divisent globalement en secteur image et espace. Dans le secteur espace, il y a la scénographie, l'architecture, le mobilier,... C'est une école très riche, elle est nantie de 200 professeurs pour 500 élèves, elle vient de réintégrer ses locaux et nous ne sommes pas mécontents des conditions qui nous sont offertes. J'ai sélectionné dans l'activité évoquée quelques images qui sont les images qui m'ont servies pour établir une pédagogie. Une pédagogie pluridisciplinaire qui couvre le théâtre, le cinéma, l'opéra, la muséographie sachant que le théâtre qui est un art ancien est construit sur structure qui est finalement la même pour tout ce qui concerne le spectacle globalement y compris le cinéma. C'est donc à travers quelques ingrédients de base que j'évoque cette « vie ». Une chose me paraît essentielle, c'est le public. Le théâtre a un avantage considérable : vous mettre en relation avec les gens qui seront les spectateurs. 1789, un spectacle créé à la Cartoucherie de Vincennes au début des années 70, est exemplaire de ce que représente le public dans la mesure où la scénographie proprement dit faisait en sorte que le public et les acteurs soient quasiment à « touche-touche ». Dans L'Age d'or, il y a une relation avec la matière. Il s'agissait de créer 4 cirques dans lesquels les spectateurs et les acteurs se déplaçaient pour scander les différentes scènes qui s'y déroulaient. La maquette a été faite dans une caisse aux proportions de la salle et je travaillais essentiellement sur les courbes. Nous avons réalisé le décor tel que nous l'avions conçu. C'est-à-dire à la main en créant des formes dans du sable et il s'est avéré que la meilleure solution était de le faire soi-même. Nous avons sculpté ces monticules de terre à l'aide de bulldozers. La grande particularité du Théâtre du soleil, c'est une architecture propre à chaque spectacle. Aujourd'hui encore, mais dans une moindre mesure alors qu'à l'époque, on dégagait la totalité de l'espace. Un autre élément important dans le domaine du spectacle c'est le cadre, ingrédient indispensable pour un scénographe. Il, s'agit de savoir ce qui est essentiel, indispensable de concentrer dans le cadre. Il existe à l'école un exercice qui est de partir en voyage durant une semaine, photographier, dessiner des fragments de villes de façon à les intégrer d'une manière fondamentale dans un seul cadre et ensuite de les construire et de tourner dedans. Comme Méphisto écrit par Ariane Mnouchkine, adapté du roman de Klaus Man. C'était un spectacle où les spectateurs étaient placés sur des sièges qui se retournaient. On ne changeait pas les décors mais on déplaçait les spectateurs. Ariane avait décidé de monter 12 Shakespeare en 1 an, on en a monté 3 en 4 ans. C'était un travail sur les soies qui s'écroulaient au fur et à mesure sur le spectacle pour marquer à la fois le temps et l'espace. Nous avons abordé le film Molière en toute innocence car c'est un film considérable. C'était audacieux voire inconscient. Il s'agissait non pas de tourner en décor naturel car il en existait que très peu, mais de construire des intérieurs, des rues, des places. J'ai mis en place un urbanisme populaire et c'est plus dans la manière de construire des livrets de « compagnonages » qu'est venue mon inspiration. Le théâtre m'a servi dans la mesure où j'avais l'habitude de traiter les décors, de bouger les masses, de laisser la place aux caméras, aux équipes. Nous avons construit un certain nombre de maisons, il en fallait une centaine et nous en avons 20 que nous déplaçons au besoin. C'est quelque chose dont nous avons l'habitude de faire au théâtre, à savoir la mécanisation des objets. Il fallait transformer certaines maisons en adjoignant un toit d'une maison de deux niveaux, sachant qu'un spectateur ne pourrait jamais imaginer que la même maison, il la retrouvait d'une séquence à l'autre. La vraisemblance du spectaculaire donne de l'importance à l'acte. Je dis souvent que la vraisemblance pour le spectacle est bien plus juste que la vérité. Il faut s'habituer à vivre dans un univers qui est celui de la communication. Il est plus juste de faire du vraisemblable que de reconstituer la réalité. J'ai souvent eu des discussions avec certains metteurs en scène, notamment avec Bertrand Tavernier qui est plus attaché à la réalité et le démontre actuellement avec ses films que la vraisemblance de la fiction. Dans La passion Béatrice, j'avais imaginé, puisqu'il fallait trouver un château, à partir d'une cour, de construire dans cette cour quelque chose d'in vraisemblable sur le plan architectural et historique à savoir une division de la cour en deux avec cette immense galerie. Je l'ai imaginé de façon que la cour qui était faite pour des jeux de combats, puisse être réduite pour la rendre plus familière. Je n'ai jamais dit à Bertrand qu'un château ne pouvait pas être comme cela, ça l'aurait gêné. C'était un chantier énorme. La galerie n'était ni décrite, ni demandée dans le scénario, mais en revanche comme il fallait une entrée j'ai proposé une entrée très étroite pour accentuer la brutalité et la violence sous-jacente de ce film. Le film raconte l'histoire du viol

d'une jeune fille par son père au retour de la guerre de Cent Ans. Dans ce décor il y avait un coin réservé, un jardin, qui était le domaine de la jeune fille interprétée par Julie Delpy. Je m'étais amusé à restituer un jardin du moyen âge composé de plantes médicinales, une occasion pour moi de faire un exercice de décor intéressant. Pour ce film, nous avons imaginés des accessoires, des petites maisons ajoutées au fur et à mesure des séquences. J'ai construit aussi beaucoup de théâtres dont un décor de théâtre du 18^e siècle fabriqué pour le film *Jefferson in Paris* de James Ivory, ou des scènes telles que Bercy avec un plafond assez complexe car il est à 25m de la piste ce qui est très haut pour les lumières. Nous avons donc un plafond qui se fragmente et permet d'explorer toute une zone entre 12 et 25m. Pour le spectacle de *Découfflé*, l'idée était de concevoir, pour des séquences de danse une sorte de mât central à la piste. Pour cela, avons construit un sol praticable de façon à ce que les 2000 danseurs puissent pénétrer dans la piste et agissent immédiatement, de les faire surgir de terre. L'avantage de faire des décors de théâtre et de construire des théâtres, c'est de vérifier si cela fonctionne. Je suis très attaché à la géométrie et je travaille sur ce que l'on appelle le rapport géométrique de la scène. Les spectateurs ont à la fois une source d'inspiration et de contrainte, à savoir leurs regards. La géométrie résout ce problème car dans un théâtre, nous sommes obligés de travailler sur la base d'un triangle, à partir de ce triangle le dispositif se construit. Non seulement cette forme géométrique donne une idée qui permet d'élaborer le dispositif mais surtout qui fonctionne très bien pour le spectateur. Pour *Macbeth* de Verdi, le même que celui de Shakespeare, il y a avait une chose qui me troublait. J'aime revenir dans la géographie, dans les pays dans lesquels les choses se sont passées. *Macbeth* s'est battu contre les Anglais à la frontière de ce qui est aujourd'hui l'Ecosse et est rentré chez lui. À l'époque il y avait une forêt : au 16^e siècle, la forêt était quelque chose de dangereux, d'où l'apparition des sorcières, de ces formes et personnages inquiétants. C'est ce qui m'a décidé à proposer au réalisateur ce jeu d'arbres dans lequel se déroule la pièce, apparaissant au lointain des poupées immenses. Je travaille aussi sur les marionnettes, je les dessine et les fait sculpter. Un producteur m'avait demandé de faire le décor de ces marionnettes du Viêt-Nam car leur décor n'était pas transportable à Hanoi. Je me suis donc déplacé sur place pour faire ce dispositif monté sur le lac Léman.

JULIETTE CERF – modératrice : Nous avons bien compris par rapport à cette présentation que le théâtre est la matrice de votre travail et de votre réflexion. Par rapport aux questions de la formation et de l'enseignement, pouvez-vous nous en dire plus sur le cursus.

GUY-CLAUDE FRANÇOIS - Les élèves suivent un cursus de 5 ans. Ils rentrent sur un concours assez difficile : 2000 candidats pour 80 places. Auparavant, les qualités essentielles pour passer le concours étaient celle de dessinateurs mais depuis deux ans nous avons changé le cursus. J'ai été responsabilisé sur la mise en forme de ce cursus et une des premières choses que j'ai demandé à faire c'est de concevoir un concours qui ne s'appuie pas sur ces qualités car n'ayant pas d'école préparatoire de dessin public, les élèves allaient dans des ateliers privés. Les études en matière d'art coûtent très cher, entre 50 000 et 60 000 francs uniquement en scolarité. Si bien que nous avons une population d'étudiants essentiellement parisienne, socialement aisée, on tournait autour des mêmes gens. Aujourd'hui, nous avons adopté un autre principe, plus simple et objectif. Je trouvais que c'était insensé de demander à des élèves de connaître ce que l'on est censé leur apprendre, puisqu'à l'école ils apprennent à dessiner, sculpter, peindre. Depuis deux ans, nous avons deux promotions issues du nouveau concours et je suis assez satisfait car nous avons à faire à des gens plus différents, variés, et surtout beaucoup plus motivés. Le choix se fait en fin de première année pour un secteur. Il y a 14 secteurs, ils passent les 2, 3 et 4^e années dans ce secteur avec comme objectif l'apprentissage d'un métier. En quatrième année, ils ont l'obligation de faire un stage et ils reviennent en 5^e année pour faire un « grand projet » qui sera la sanction de leur diplôme accompagné d'un mémoire, un travail essentiellement de réflexion et d'écriture sur un sujet qu'ils ont choisi. Il y a depuis 6 ans en scénographie, 10 filles pour un garçon en moyenne. Les élèves reçoivent par Internet le dimanche matin un sujet et ils doivent dans le week-end faire un dossier. Ils font ce dossier comme ils l'entendent, des dessins, des photos mais ils font preuve à la fois d'engagement et surtout d'un esprit de synthèse et de communication. Le concours est très laborieux pour les enseignants car nous sommes très nombreux, 100, il y a un jury, des personnes qui contrôlent. Si il y a une grosse différence de notation, il y a un deuxième jury qui intervient, voir un troisième. Ensuite il y a un travail d'expression dans le cadre du dossier, si possible intégrant l'écriture. Lorsque les élèves ont un projet à l'école, on leur demande

d'écrire une note d'intention, s'ils ne l'ont pas faites, on ne regarde pas leur projet. Il y a un fort apprentissage de l'expression. Il reste alors 200 élèves auxquels nous montrons des images d'ordre artistique, plastique, qui peuvent aussi bien être un cendrier qu'une montre, une statue grecque et nous leur demandons de réagir. C'est leur regard en quelque sorte qui détermine les 80 derniers à l'oral. C'est important qu'ils connaissent la technique car souvent elle est source d'inspiration, si vous ne connaissez pas la technique, vous hésitez à faire certaines choses car vous ignorez.

DE NOUVEAUX DISPOSITIFS TECHNIQUES POUR DE NOUVEAUX BESOINS DANS LE DÉCOR

PERSPECTIVES

DANIEL COCOLLE : Difficile de reprendre la parole après l'intervention de Guy- Claude François, néanmoins nous allons tenter de le faire. Ce dernier volet de la matinée se veut plus technique au sens où nous allons parler du dispositif de formation et d'apprentissage des métiers. Je vous présente les partenaires de cette table ronde, Yves Louchez délégué général de la CST, Serge Cazé qui représente le rectorat de Créteil et plus particulièrement le service de l'apprentissage et Serge Baudouin qui représente le centre de formation des techniciens du spectacle vivant, le CFPTS qui se situe à Bagnolet et qui par ailleurs dirige le CFA de l'audiovisuel et du spectacle vivant. Pour ma part, je m'occupe de formation à l'INA depuis un certain nombre d'années. Je voudrais que ce dernier moment de la matinée soit plus interactif possible car nous allons présenter assez rapidement un ensemble de dispositifs qui existent et vous vous apercevrez rapidement que nous avons besoin de l'ensemble des acteurs pour continuer d'avancer dans le domaine. Je rappelle tout d'abord comment on peut accéder à ces métiers de l'image. Il existe plusieurs chemins, le chemin de la formation initiale dans les écoles, Guy-Claude François nous présentait son activité. Il existe des chemins de traverse qui sont plus ou moins compliqués mais qui existent de façon naturelle depuis très longtemps : ce sont les chemins de la formation professionnelle continue. Il existe également une voie médiane qui est la formation dite en alternance avec ses différentes composantes. Pour ce qui est de la formation professionnelle continue en France, le dispositif qui date de 1971 s'est beaucoup construit autour d'une offre de formation des organismes. C'est une particularité qu'il faut prendre en compte notamment dans la loi de mai 2004 dite loi Fillon qui est battue en brèche par le fait que nous nous apercevons maintenant que cela créé un certain nombre de dérives. Il y a en fait beaucoup d'offres de formations sur le marché et pas toujours adaptées aux besoins de la profession. La loi Fillon propose de recadrer le dispositif en redonnant aux acteurs de la profession la parole en terme de grandes orientations, voilà le fait marquant de cette loi. C'est une nouveauté et cela va changer l'allure du paysage de la formation dans les prochaines années. En ce qui concerne les dispositifs particuliers, un certain nombre d'entre eux sont très intéressants, d'autres sont plus compliqués à mettre en oeuvre, je pense au dispositif que l'on appelle le DIF, le Droit Individuel à la Formation, qui prévoit que tous les salariés peuvent bénéficier de 20h de formation par an cumulables sur 6 années et leur permettant éventuellement de suivre une

formation professionnelle continue de 120h au bout de 6 ans. Ça c'est bien pour les gens qui ont un employeur. Il se trouve que la plupart des gens de métiers dans l'audiovisuel, le cinéma ou le spectacle vivant ont des statuts particuliers, qui sont les statuts d'intermittents. L'accès au DIF se complique et c'est pour cela qu'actuellement il y a des négociations entre les différents syndicats de salariés et d'employeurs pour aménager le DIF pour les intermittents qui jusqu'à présent n'avaient pas été complètement intégrés en tant que tel dans la loi. Il faut savoir que cela va exister courant 2005, que l'on va arriver à des conclusions qui permettront aux intermittents qui sont à priori sans employeur fixe de bénéficier d'un DIF amélioré. C'est important puisque les métiers du décor particulièrement mais pas seulement nécessitent d'avoir un portefeuille de compétences très vaste et qui croise les chemins de secteurs professionnels que sont le spectacle vivant, le théâtre, le cinéma et l'audiovisuel. Un chef décorateur aura besoin de connaître d'autres techniques que celles qu'il a apprises il y a un certain nombre d'années, et pour cela aura besoin de se servir de la formation continue afin de pouvoir continuer de travailler correctement. Autre dispositif intéressant dans le cadre de la nouvelle loi Fillon qui rejoint la voie médiane, la formation en alternance. La formation en alternance se décline aujourd'hui sous deux grands volets, d'une part dans le cadre de la loi Fillon et la formation professionnelle continue avec les contrats de professionnalisation qui sont un dispositif nouveau permettant à de jeunes entrants et des gens plus confirmés de continuer d'acquérir de la compétence via un contrat particulier qui prévoit un temps dans une entreprise et un temps de formation dans un centre, et de l'autre côté l'alternance se décline aussi sous la forme de l'apprentissage. Voilà pour les principaux dispositifs qui vont intéresser les professionnels aujourd'hui. Si on revient sur ces dispositifs, on voit que les professionnels en activité peuvent bénéficier du DIF pour se former, les professionnels entrants pourront autant que de besoin choisir entre une voie de formation initiale en apprentissage d'une part ou de contrat de professionnalisation d'autre part. Cela conduit à mettre en perspective de ce que je rappelais en préambule à savoir que les nouveaux dispositifs, la nouvelle loi 2004, remet la branche professionnelle et les entreprises au centre du dispositif de développement de la formation. Il va falloir outiller rapidement la réflexion pour orienter la formation des entrants ou des professionnels en activité de façon à ne plus subir l'éventuelle proposition spontanée des centres de formations, des écoles qui peuvent inventer un certain nombre de nouvelles formations sans qu'il y est forcément de réalité d'embauche. Voilà pour le cadre général de la formation. Je voudrais faire un rapide tour d'horizon de ce qu'il se passe dans l'Est parisien. On l'a défini ce matin, c'est aussi en dehors des entreprises des ressources de formations. Ici, à Bry il y a le centre de formation, à Bagnolet le CFPTS qui est un centre de formation aux techniques du spectacle vivant. Ce sont des pôles de formation en compétence assez forts, nous avons un partenariat avec l'Éducation nationale. Aujourd'hui, la formation s'accompagne de dispositifs légaux et juridiques mais aussi une synergie de compétences qui peuvent se compléter sur un certain nombre de volets. Si on revient sur l'aspect décor, le CFPTS dispose de compétences dans la formation à la création de décors et L'INA dispose de compétences dans la création de décors en images de synthèse. Nous pourrions donc imaginer une association des deux compétences pour arriver à proposer au secteur du décor une offre de formation adaptée aux convergences que l'on voit aujourd'hui se profiler entre le cinéma, l'audiovisuel, le spectacle vivant et le théâtre. C'est vers ces dispositifs nouveaux que l'on souhaite aller assez rapidement. Je vais demander à Yves Louchez qui représente la CST son point de vue sur les problématiques globales de formation car la CST à des commissions qui réfléchissent fréquemment à ses problématiques.

YVES LOUCHEZ : La CST est une structure associative, loi de 1901, avec un mode de fonctionnement ayant une certaine souplesse. Elle a la caractéristique de s'appuyer sur une équipe de permanents, techniciens, ingénieurs, de 14 personnes, dont le travail essentiel est de faire des expertises et de réfléchir sur l'évolution des outils, plus que sur les métiers et par ailleurs d'être composée d'une association au sens propre du terme d'environ 500 professionnels du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia. En effet, notre réflexion sur la formation s'organise plus autour des métiers, quelles pratiques professionnelles les gens vont avoir à mettre en oeuvre, comment elle est en train d'évoluer et comment le rapport entre la formation et la pratique professionnelle s'organise de nos jours. J'ajoute à cela qu'un des axes prioritaires du conseil d'administration est de chercher à revaloriser ou valoriser l'image du technicien. Nous pensons à la CST que les techniciens ont besoin d'un sérieux coup de pouce en terme d'image. Je prends quelques mots ce matin, celui de « compagnonnage » qui m'intéresse et un mot que je n'ai pas entendu qui est celui de corporatisme. Je constate depuis quelques temps dans la presse que le mot corpo-

ratiste est un mot rejeté. D'un côté, dès que l'on parle d'un groupe de gens qui ont une pratique professionnelle un peu solide, unitaire et unique, on a tendance à les rejeter, c'est ma première interrogation. La deuxième qui m'étonne, c'est dès que l'on parle des compagnons, il y a une espèce de trémolo dans la voix, les compagnons c'est l'archétype. Par rapport au corporatisme, j'ai du mal, pourquoi nous ne pourrions pas défendre fortement des liens corporatistes et de l'autre côté maintenir les traditions du compagnonnage ? Ne serait-ce pas parce que les compagnons ont une certaine notion du secret ou du rituel et que finalement nos sociétés aiment le secret. Il y a quelque chose sur l'image du professionnel qui nécessiterait une réflexion y compris dans des organismes de formation. Les deux autres mots que je veux mettre en rapport sont pluridisciplinaires et professionnel. En ce moment, une espèce d'idée reçue court, la pluridisciplinarité. Il faut savoir tout faire et en particulier lorsque l'on est un bon professionnel, si on ne sait pas faire le métier de l'autre professionnel c'est dévalorisant. J'ai des exemples récents. Benoît Jacquot réalisateur, utilisant la caméra DV pour son dernier film se substitue à son directeur photo pour faire les images, donc il est pluridisciplinaire. C'est très bien mais en jouant ce jeu ne dévalorise-t-il pas sa profession, sa compétence ? Cette notion de pluridisciplinarité qui est en train de nous envahir me semble extrêmement dangereuse. Pour terminer brièvement, il y a deux autres points qui nous interrogent à la CST, c'est qu'appelle-t-on la culture du professionnel ? Et cela renvoi à la problématique des écoles et des centres de formation. Depuis quelques temps, n'a-t-on pas dérivé sur des formations techniques, voir technicistes, c'est à dire que, je reprends la thématique de L'industrie du Rêve l'année dernière, c'est que l'on a passé de nombreuses années à former des presses boutons. On a depuis davantage développé un apprentissage de l'outil alors qu'il me semble plus important de réfléchir d'avantage sur l'apprentissage de la culture. Cela me semble un point fondamental dans la mesure où l'europanisation voire la mondialisation va nous confronter avec les professionnels des autres pays. Je suis totalement persuadé que la chance de la France, c'est sa culture. Cela m'amène à ouvrir la discussion, « comment concevoir une pédagogie » me semble extrêmement urgent pour les 5 années à venir. Il faut que l'on repense à des pédagogies dans les lieux de formation actuels, qui soient des pédagogies adaptées à la fabrication des professionnels dont nous avons besoin. Je me permets de plaisanter avec Daniel que je connais pour dire que je regrette qu'il n'ait pas parlé de l'école Louis Lumière.

DANIEL COCOLLE : Pour ce qui est de Louis Lumière, il faut savoir que cette école est englobée dans une notion de partenariat générique avec l'Education nationale, que nous avons en perspectives quelques actions communes en 2005. Si on parle d'un pôle de compétence de l'Est parisien, il s'étend au-delà des dispositifs classiques de la formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Nous avons développé aussi pour des chaînes de télévision qui sont en demande de ce type de formation professionnelle, une formation particulière associant « bi-qualification » entre les compétences informatiques et vidéos pour des gestionnaires de réseaux de signaux vidéos numériques dans les chaînes de télévision. Le pôle Est parisien est très fort et va au-delà des métiers de base de l'audiovisuel et du cinéma. Je passe la parole à Serge Baudouin du CSPTS qui côté spectacle vivant peut nous présenter les différents secteurs de formation continue que le CFPTS propose.

SERGE BAUDOIN : Le CFPTS est une vieille personne car nous avons 30 ans d'existence et nous avons une particularité; nous sommes gérés d'une manière paritaire, c'est-à-dire que notre conseil d'administration est composé à la fois des syndicats patronaux du secteur du spectacle et des syndicats des salariés. Sont inclus dans le CA tous les grands théâtres nationaux, locaux...et le ministère de la culture. Ce que l'on fait au du CFPTS est le miroir de notre CA. Il y a dans notre manière de penser une défense de la profession. C'est pour cela que nous sommes très calmes au niveau des métiers car nous sommes contre certains termes, polyvalence, pluridisciplinaire, et nous avons l'habitude de dire que l'on forme à des métiers et non pas à des fonctions, ce qui est différents et non pas à des emplois. La RNCP, registre national des certifications professionnelles, a trois critères pour certifier les nouvelles formations ; métier, fonction, emploi. La technique ne peut suppléer à un savoir faire. Beaucoup de centre de formations actuellement ne travaillent que sur la technique. Nous avons une autre manière de voir les choses, nous c'est avant tout une défense des professions, ce qui fait que par exemple qu'on maintient la formation de tapissier, de machiniste constructeur...

DANIEL COCOLLE : Merci Serge. Tu as bien remis en perspective les problématiques qu'Yves Louchez avait soulignées concernant la nécessité de garder cette notion de métier et pas seulement de se laisser programmer dans les actions de formation que nous proposerons par rapport à des besoins immédiats d'adaptabilité à l'emploi. On ne peut pas exclure qu'une entreprise ou groupement d'entreprise puisse avoir à un moment donné un besoin que leurs salariés ou collaborateurs sachent maîtriser, mais nous proposons ces formations à des gens de métiers et non pas à de jeunes gens.

JULIETTE CERF – modératrice : Mais cela a toujours été une réalité que certains métiers disparaissent et que de nouvelles professions apparaissent.

DANIEL COCOLLE : Probablement, mais il y a des actes fondamentaux dans la création, qu'elle soit cinématographique, théâtrale, audiovisuelle, nécessitant de mettre en oeuvre non seulement un savoir faire opérationnel mais un savoir faire conceptuel. La problématique aujourd'hui est que devant la diversité des outils mis à disposition de ceux qui fabriquent les programmes, on va privilégier la maîtrise de l'outil par rapport à la réflexion sur la conception du produit. Effectivement, nous avons des produits qui peuvent être « techniquement bien léchés » mais qui sont vides de sens. Cela peut-être une dérive.

Serge Baudouin : Ce que je voudrais dire, c'est que les métiers se maintiennent. Il y a très peu de nouveaux métiers. En revanche, on confond nouveaux métiers et nouveaux outils. Si je prends par exemple un directeur de production, il est toujours directeur de production. Maintenant, il a Internet, l'ordinateur... son mode de travail a changé mais il reste directeur de production. Les métiers restent, les outils changent.

DANIEL COCOLLE : Il y a le poids économique des nouvelles technologies. Lorsque le montage virtuel a fait son apparition, nous nous sommes dit, bien nous allons gagner du temps, mais ce n'est pas vrai car il y a un effet non destructif sur l'élément. Nous pouvons essayer des combinaisons de plans sans détruire le négatif comme on le faisait dans le film. En fait, l'opérateur, le monteur, peut prendre plus de temps pour tester des choses. Ce qui fait croire que l'on peut faire du montage sans avoir l'aspect conceptuel bien ancré en soi et qui permet de créer un produit audiovisuel. Je voudrais que l'on revienne sur cet apprentissage du métier qui passait par différents stades. L'un des stades sur lequel nous souhaitons actuellement porter l'accent, c'est celui de l'apprentissage, car il y a énormément d'avantages à apprendre son métier sous cette forme là pas seulement dans une école. Je vais demander à Serge Cazé, responsable du secteur au rectorat de Créteil de nous en parler.

SERGE CAZÉ : Juste pour reprendre quelques propos qui ont été cités concernant l'apprentissage. D'un point de vue historique, l'apprentissage remonte au Moyen-âge, l'époque où les artisans se sont rendus compte qu'il fallait transmettre leur métier à des jeunes. Contrairement à maintenant, les jeunes payaient leur formation. Au Moyen-Âge commençaient à apparaître les corporations et les compagnons qui allaient dans ces corporations. On s'est également aperçu qu'il existait de fortes rivalités entre corporations, ce qui se traduisait parfois en mort d'hommes. En 1791, après la révolution, une loi, la loi Chapelier décide de confier les formations par apprentissage à l'Etat. L'Etat commence à régir les formations par apprentissage. Nous avons parlé des formations continues, des formations par apprentissage, des formations alternées, ou initiales, tout cela me semble complexe et je pense qu'il faut voir deux types de formations : La formation continue. On parle aujourd'hui de contrat de professionnalisation dont le but n'est pas forcément l'obtention d'un diplôme mais d'obtenir des compétences sur un parcours de formation plus ou moins long. Aux côtés de la formation continue il y a, la formation initiale. À l'intérieur, deux types de formations, la formation scolaire, universitaire et la formation par apprentissage. Les deux formations sont alternées, c'est-à-dire qu'il y a un passage en entreprise et en centre de formation. Sous le statut scolaire, bon nombre de lycéens ont dans leur diplôme l'obligation de faire une formation en entreprise. La particularité de l'apprentissage est une formation initiale. Une formation régit par le code du travail.. C'est un contrat de travail passé entre une entreprise et un jeune. C'est la grande particularité. Ce contrat de travail précise que l'entreprise doit payer l'apprenti et que cet apprenti s'engage à travailler pour l'entreprise. L'entreprise devra former l'apprenti

dont elle aura la charge et devra le placer dans un centre de formation afin qu'il acquiert l'ensemble des compétences nécessaires à sa formation. Il y a encore beaucoup à dire sur l'apprentissage et je répondrais volontiers à vos questions. Juste un dernier mot sur le présent de l'apprentissage et le devenir envisageable de l'apprentissage, cela relève de la volonté politique. L'Etat actuellement décide de développer l'apprentissage. Dans les 5 années à venir, au niveau national, les 350000 apprentis actuellement en CFA seraient portés au nombre de 500 000. Pour l'Ile-de-France, cela représente 62 000 qui vont devenir 100 000 apprentis. À propos de ces 40 000 apprentis de plus, nous nous posons quelques questions que l'on ne va pas résoudre : quels vont être les financements, quels vont être les jeunes, va-t-on créer des structures immobilières pour accueillir 40 000 apprentis, ou allons-nous utiliser les structures existantes ? Enfin, 40 000 apprentis de plus signifie que des entreprises sont capables d'accueillir en contrat d'apprentissage plus 40 000 jeunes. Y a-t-il cette possibilité en Ile-de-France ? Une chose est sûre, il existe une volonté, des moyens qui vont être mis en place aussi bien par l'Etat que par la région auprès des centres de formations, des entreprises. Je dirais que l'on est un peu dans l'attente du devenir de l'apprentissage.

DANIEL COCOLLE : Je crois que le point principal rejoint avec ce que je disais précédemment. Pour que l'apprentissage se développe, outre les trois premières conditions, il faut que la quatrième fonctionne, c'est-à-dire qu'il existe des entreprises en face. Dans le domaine de la fabrication de la production audiovisuelle, cinématographique voire théâtrale, les entreprises sont de diverses natures avec une pérennité qui parfois n'est pas au rendez-vous. On monte une société pour un film, pour une production et on la ferme après. Comment développer l'apprentissage, comment sensibiliser les entreprises à avoir recours davantage à l'apprentissage qu'à d'autres formes de collaboration ? Je pense notamment aux stagiaires gratuits, c'est une grande tentation pour les entreprises et une grande inquiétude pour les responsables de constater que l'on emploie de plus en plus de jeunes quasiment pas payés durant des mois. Le jeune accepte de rentrer dans l'entreprise sous cette forme car il imagine qu'il se fera son carnet d'adresse ce qui parfois est une réalité mais il y a aujourd'hui un abus assez visible de ces situations. Nous ne sommes pas comme au cinéma où le stagiaire a un statut particulier et où il est rémunéré, c'est une fonction. Dans l'audiovisuel, ce n'est pas du tout le cas, on a une dérégulation totale du marché de l'emploi par le biais du recours au stagiaire. Il faut trouver des systèmes pour encourager des entreprises à abandonner ce dispositif et recourir à d'autres formes de collaboration et surtout les inciter à préparer l'avenir en acceptant de former de jeunes apprentis. Que ce soit Serge Baudouin dans le cadre de l'activité du spectacle vivant ou bien l'INA pour l'audiovisuel, on est en train de faire monter en charge ce dispositif. Nous avons quelques réussites intéressantes mais aussi quelques difficultés pour pérenniser un certain nombre de choses mais nous nous allons essayer les uns et les autres de booster ce dispositif. Il y également un dispositif que nous n'avons pas abordé ce matin qui est la VAE, dispositif intéressant pour l'ensemble des salariés, la VAE étant la Validation des Acquis et de l'Expérience. Aujourd'hui, bon nombre de gens qui travaillent ne sont pas munis d'un titre ou d'un diplôme, ils ont acquis de l'expérience de terrain par leurs rencontres et activités, et à un moment donné vont chercher à faire reconnaître cette compétence acquise par un titre professionnel ou un diplôme. Pour être intermittent au planning de France Télévision, il faut justifier d'un BTS audiovisuel. On voit qu'il y a une montée en charge de l'exigence de l'employeur, le VAE commence à prendre, y compris dans des métiers un peu spéciaux comme ceux de l'audiovisuel. C'est une voie tout à fait particulière, il existe des dispositifs de VAE visant à obtenir un titre ou diplôme.

SERGE CAZÉ : Il faut préparer le jeune à un métier et le préparer encore plus loin. C'est-à-dire développer sa capacité à lui-même continuer une formation tout au long de sa vie. La tendance actuellement de certaines branches professionnelles est de faire des diplômes hyper spécialisés pour qualifier un jeune sur un type de métier. Mais lorsque ce métier cessera d'exister, le jeune ne disposera pas des compétences nécessaires pour se requalifier ailleurs.

CHRISTIAN CONIL : Au nom de L'Industrie du rêve, je remercie tous les intervenants ainsi que Charles Tesson et Juliette Cerf qui ont organisé et modéré ces trois volets de rencontre.

GÉNÉRIQUES ET REMERCIEMENTS

Actes 1

Générique 2000

Conseil d'administration : Michel Gast, Dominique Païni, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Comité de parrainage : Catherine Breillat, Alain Crombecque, Pierre Jolivet, Jean-Michel Rey, Pierre Tchernia, Serge Toubiana, Henri Alekan †

Déléguée générale : Claudine Cornillat

Conseiller artistique : Jacky Evrard

Chargée de la coordination : Constance Penchenat

Attaché de presse : Pascal Zelcer

Les Actes

Transcription des actes : Odile Choplin

Maquette : Jean-Yves Verdu

L'Industrie du rêve a pu voir le jour grâce aux nombreux partenariats qui ont été conclus dans le cadre de la première édition.

Remerciements

PARTENAIRES FONDATEURS

La Ville d'Épinay-sur-Seine, Le Centre national de la Cinématographie, Le Conseil régional d'Île-de-France, Le Conseil général de Seine-Saint-Denis, La Cinémathèque française.

Et

Archives du Film : Michelle Aubert, Eric Le Roy, Séverine Derry-Laborie. Association des Réalisateurs Producteurs : Michel Gomez, Laurent Hébert, Marie Le Gac. Association Frères Lumière : Nathalie Morena . Basilique de Saint-Denis : Bernard Jean-Berger. Bernard Basset-Capellani. Mylène Bresson Serge Bromberg. Les Cahiers du Cinéma : Charles Tesson, Didier Costagliola. La Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites : Branislav Brankovic, Dominique Daura, Catherine Vaudour. Centre Jeanne d'Arc : Monsieur Bouzy . Cinémathèque Française : Dominique Païni, Bernard Benoliel, Anne Lebeauvin, Jean-François Rauger. Centre National du Cinéma : Jean Pierre

Hoss, Jean-Baptiste Dieras, Stéphanie Guyard, Estelle Courtois Conseil Général : Claudine Valentini Conseil Régional : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie L'Ecran : Armand Badeyan. Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées : Karine Leboucq, François Ede. Festival Coté Court : Anne Berrou, Elise Tessarech. Gaumont : Manuela Padoan. Goethe Institut : Madame Ulrich. Marcel Hanoun. Madame Malthète Méliès. Pascal Ory. Adrian Pavely. Arnaud Petit SACEM : Olivier Bernard Studio-Théâtre de la Commune : Christian Richard Ainsi que les différents Services Municipaux de la ville d'Épinay sur Seine qui ont apporté à l'organisation de ces rencontres une aide précieuse.

Actes 2

Générique 2001

Conseil d'administration : Michel Gast, Dominique Païni, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Comité de réflexion : Jean-Michel Frodon Charles Tesson François Vaysse

Déléguée générale : Claudine Cornillat

Conseiller artistique : Jacky Evrard

Chargée de la coordination : Constance Penchenat assisté de Julien Stephan

Attaché de presse : Pascal Zelcer

Les Actes

Transcription des actes : Agnès Devictor

Maquette : Nadège Mazars pour le Technicien du film avec le concours de Jean-Yves Verdu

Remerciements

La Ville d'Épinay-sur-Seine, Le Centre national de la Cinématographie, Le Conseil régional d'Île-de-France, Le Conseil général de Seine-Saint-Denis, La Cinémathèque française Archives du film : Michelle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Baptiste Garnero. Archives Pathé : Antoine Cochet, Madame Paulet. Arte : Pierre Chevalier. Les Ateliers du costumes : Danièle Boutard. La BiFi. Olivier Assayas. Pierre-André Boutang. Les cahiers du cinéma : Charles Tesson, Didier Costagliola, Frank Nouchi. Claudia Cardinale. Cinémathèque française : Jean-Charles Tacchella, Blandine Brailon, Marianne de Fleury, Bernard Benoliel, Agnès Wildenstein. Cinémathèque Gaumont : Manuela Padoan, Agnès Bertola, Sarah-Choyeau. Centre national du cinéma : David Kessler, Stéphanie Guyard. Conseil général 93 : Claudine Valentini, Pierre Gac. Conseil régional : Jean-Paul Huchon, Christiane Reynaud, Marie-Pierre de la Gontrie, Alain Losi. Rosine Delamare. Suzy Delair. Carole Desbarats. Espace 1789 : Anne-Marie Cirera. L'Ecran : Armand Badeyan. Catherine Aller. Alain Fonteray. Jacques Fonteray. France Costumes : Pierre Vidal. Said Hassouni. Alexandra Kan. Carmen Lucini. Mairie d'Aubervilliers : Jack Ralite. Mairie de Saint-Denis : Patrick Braouezec Laurent Olivier. Mairie de Saint-Ouen : Jacqueline Dambreville, Gérard Lafargue. Marie-Ange L'Herbier. Alain Moget. Le musée Galliera. Dominique Païni. Paramount : Monsieur Didier, Madame Michelet. Adrian Pavely. Jean-Claude Penchenat. Pierre Porta. Kantuta Quiros. Geneviève Rey-Penchenat. Anne-Hélène Rigogne. Anais Romand. Brigitte Rouän. Lisèle Rose. SACEM : Olivier Bernard. Labrador Film : Mr Catz. Le Saint-Germain-des-Prés : Jean Henochsberg, Anne Lejon. Le Studio: Christian Richard. Myriam Tanant. Piero Rosi. Françoise Tournafond

Actes 3

Générique 2002

Conseil d'administration : Michel Gast, Dominique Païni, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Déléguée générale : Claudine Cornillat

Conseiller artistique : Jacky Evrard

Chargée de la coordination : Constance Penchenat assisté de Caline Oscaby, Julien Stephan et Brice Lallement

Attaché de presse : Pascal Zelcer assisté de Jean-Philippe Rigaud

Les Actes

Transcription des actes : Juliette Cerf

Maquette : Nadège Mazars pour le Technicien du film avec le concours de Jean-Yves Verdu

Remerciements

Les Archives du film : Michèle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Baptiste Garnero. Les Cahiers du cinéma : Charles Tesson, Didier Costagliola. Celluloïd Dreams : Pascale Ramonda. Le Centre National de la Cinématographie : David Kessler, Jean Menu, Eric Briat. Le Centre Georges Pompidou : Dominique Païni, Sylvie Pras, Vítia Kirchner. Ciné-dia : Daniel Colland. La Cinémathèque Française : Claudine Kaufmann, Bernard Benoiel. La Cinémathèque Gaumont : Manoela Padoan, Agnès Bertola. La Cité des Sciences et de l'Industrie : Dominique Cartier, Françoise Vaysse, Sabine Hug. Le Conseil Régional d'Ile-de-France : Jean Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie, Alain Losi. La CST : Yves Louchez. Le Département de la Seine-Saint-Denis : Robert Clément, Marie-Christine Labat, Sylvie Valeran. La FEMIS : Carole Desbarats, Françoise Zamour. La Mairie de Paris : Christophe Girard, Régine Hatchondo, Isabelle Svanda, Xavier Lardoux. Ognon Pictures : Nadia Saadock. Pyramide : Nicolas Derouet, Fabienne Vonnier. Roissy Film : Joëlle Giraud, Dominique Rayrolles. Le service iconographie de la BIFI. Sésame Films : Florence Borelli. Le Technicien du film: Baptiste Levoir.

François Barat, Olivier Barrot, Frédéric Benoist, Jean-Michel Denis, Pascal Desprès, Luc Engélibert, Jean-Michel Frodon, Romain Goupil, Thierry Jousse, Péguy Lemaire, Manolis Mavropoulos, Mathilde Puech, Gregory Protche, Geneviève Roch, Jean-Jacques Schpolianski, Jean Michel Sicot, Yves Sutter.

Ainsi que la Ville de Montreuil, Claire Pessin Garric, Emmanuel Cuffini, Stéphane Goudet et les différents services municipaux de la ville de Montreuil qui ont apporté à l'organisation de ces rencontres une aide précieuse.

Actes 4

Générique 2003

Conseil d'administration Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président du festival, direction : Stéphane Pellet

Programmation : Stéphane Goudet assisté de Serge Fendrikoff

Production : Christian Conil assisté de Bérangère Dulauroy et Hong Seng

Coordination : Malik Menāi

Relations publiques : Geneviève Roch assistée de Katia Maccaglia

Attaché de presse : Michel Burstein, Bossa Nova

Les Actes

Transcription des actes : Juliette Cerf

Maquette : Nadège Mazars avec le concours de Jean-Yves Verdu

Remerciements

La ville de Montreuil, Jean-Pierre Brard, député-maire et Claire Pessin-Garic, adjointe à la culture. Le Conseil régional d'Ile-de-France. Le Centre national de la cinématographie. Le Département de la Seine-Saint-Denis. La ville de Saint-Ouen. La Cinémathèque française. La RATP. Le technicien du film. Les cahiers du cinéma. Chronic'art. Cinéastes. Brazil. FIP. Thécif

Les salles associées

Le cinéma le Trianon à Romainville

Le Café la Pêche à Montreuil

et

La Cinémathèque française : Claude Berri, Serge Toubiana, Bernard Benoliel, Jean-François Rauger, Gaëlle Vidalie. Le technicien du film : Baptiste Levoir, Emile Berthon. Cinédia : Daniel Colland. CST : Yves Louchez, Alain Beisse, Françoise Berger Garault. Femis : Jacques Comets, Carole Desbarats, Martine Giordano, Françoise Zamour, Catherine Zins. CNC : David Kessler, Boris Todorovitch, Jean Menu, Eric Briat. Archives du film : Michèle Aubert, Baptiste Garnéro, Eric Le Roy, Nathalie Moréna. Le service iconographique de la BIFI. Les Cahiers du cinéma : Jean-Michel Frodon, Ouardia Teraha, Thierry Jousse. Brazil : Christophe Goffette. Cinéastes : Eric Borg. FIP : Florence Béhar. Thécif : Gilles Alvarez, Julien Thaib. La RATP : Benoit Heitz, Baptiste Augis. Le Trianon : Nathalie Joyeux, Dominique Mulmann, Julien Tardif, Florence Godard, Karine Chauvet. Le Balzac : Jean-Jacques Schpoliansky. L'Ecran : Catherine Haller. Le Cinoche. Le Jacques Tati : Emmanuel Papillon. Le Magic. Le Forum des images. La CGT : Jean-Pierre Burdin, Laurent Blois, Ghislaine Le Bars, Maurice Leconte. Imprimerie Peau. Café la Pêche : Philippe Cadiot. Cinéma 93 : Frédéric Borgia, Marion Mongour. Conseil Régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie, Alain Losi. Le Département de la Seine-Saint Denis : Robert Clément, Marie-Christine Labat, Claudine Valentini, Sylvie Wallerand, Pierre Gac. Fortis Banque : Florence Melchiori. FICAM. Mairie de Paris : Emmanuel Dufour, Régine Hatchondo, Xavier Lardoux, Sophie Hérial. Dominique Bertou. Jacques Bidou. Maître Julie Rodrigue. Gilles Nadeau. Yann Dedet. Nicole Brenez. Sonia Mariaulle. Dominique Villain. Claudine Kaufmann. Catherine Breillat. Pascale Chavance. Renée Lichtig. Henri Colpi. Nathalie Hureau. Hélène Plémiannikov. Stéphanie Lux. Sylvie Biscioni. Frédéric Neny. Yannick de Taisne. Annouchka de Andrade. Monique Gaillard. Serge Avédikian. Mikhail Kobkhidze. Antoine Choumof. Anna Fendrikoff. Carine Lemalet. Peggy. Christian Casoni. Olivier Aubry. Mathilde Muyard. Jean-Marie Ozanne. Denis Clabaut. Pathé. Les Films du jeudi. Bac Films. Maia Films. Acacias. Diaphana. Arkéion Films. Ciné Classic. Action Gitanes. MK2. Studio Canal. X'entric. Boomerang. Metropolitan Filmexport. La Cinémathèque universitaire. Films sans frontières. TFM Distribution. Ocean Film. Connaissance du cinéma. Pyramide. Haut et court. UGC. EuropaCorp Distribution. Mars Distribution.

Ainsi que l'ensemble des services de la ville de Montreuil qui ont contribué à l'organisation de cette manifestation. L'équipe du cinéma municipal le Méliès et son directeur, Stéphane Goudet. Pascale Luchez. Guy Philippon. Claudine Manciaux. Agathe Lelu. Thibault Delaleu. Christian Debaye. Catherine Drode. Maison Populaire : Annie Agopian.

Un remerciement tout particulier à l'ensemble des participants du colloque.

Actes 5

Générique 2004

Fondateurs : Michel Gast Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président du festival, Direction : Stéphane Pellet

Programmation : Stéphane Goudet assisté de Serge Fendrikoff, Marie Boudon, Bérengère Dulauroy

Conseiller technique : Gilles Nadeau

Production Coordination : Christian Conil et Elise Vergriette

Développement et financements : Hélène Djlilas

Actions de sensibilisation : Bérengère Dulauroy
Communication Partenariats et Relations Presse : Anne Bourgeois, Grégory Protche, Katia Maccaglia
Création Graphique : Jean-Yves Verdu
Régie : Dunnis Hong
Stagiaires : Pierre Palle, Franck Pellicoli, Raphaëlle Augros

Les Actes

Rédaction en chef de la publication :
Anne Bourgeois
Rédaction : Anne Bourgeois
Transcription : Katia Maccaglia
Graphiste : Nadège Mazars

Remerciements

La ville de Montreuil, Jean-Pierre Brard, député-maire et Claire Pessin-Garic, adjointe à la culture. Le Conseil régional d'Ile-de-France. Le Centre national de la cinématographie. Le Département de la Seine-Saint-Denis. La ville de Saint-Ouen. La Cinémathèque française

La RATP. Le technicien du film. Les cahiers du cinéma. Chronic'art. Cinéastes. Brazil. FIP. Thécif

Les salles associées

Le cinéma le Trianon à Romainville

Le Café la Pêche à Montreuil

Et

La Cinémathèque française : Claude Berri, Serge Toubiana, Bernard Benoliel, Jean-François Rauger, Gaëlle Vidalie. Le technicien du film : Baptiste Levoir, Emile Berthon. Cinédia : Daniel Colland. CST : Yves Louchez, Alain Beisse, Françoise Berger Garault. Femis : Jacques Comets, Carole Desbarats, Martine Giordano, Françoise Zamour, Catherine Zins. CNC : David Kessler, Boris Todorovitch, Jean Menu, Eric Briat. Archives du film : Michèle Aubert, Baptiste Garnéro, Eric Le Roy, Nathalie Moréna. Le service iconographique de la BIFI. Les Cahiers du cinéma : Jean-Michel Frodon, Ouardia Teraha, Thierry Jousse. Brazil : Christophe Goffette. Cinéastes : Eric Borg. FIP : Florence Béhar. Thécif : Gilles Alvarez, Julien Thaib. La RATP : Benoit Heitz, Baptiste Augis. Le Trianon : Nathalie Joyeux, Dominique Mulmann, Julien Tardif, Florence Godard, Karine Chauvet. Le Balzac : Jean-Jacques Schpoliansky. L'Ecran : Catherine Haller. Le Cinoche. Le Jacques Tati : Emmanuel Papillon. Le Magic. Le Forum des images. La CGT : Jean-Pierre Burdin, Laurent Blois, Ghislaine Le Bars, Maurice Leconte. Imprimerie Peau. Café la Pêche : Philippe Cadiot. Cinéma 93 : Frédéric Borgia, Marion Mongour. Conseil Régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie, Alain Losi. Le Département de la Seine-Saint Denis : Robert Clément, Marie-Christine Labat, Claudine Valentini, Sylvie Wallerand, Pierre Gac. Fortis Banque : Florence Melchiori. FICAM. Mairie de Paris : Emmanuel Dufour, Régine Hatchondo, Xavier Lardoux, Sophie Hérial. Dominique Bertou. Jacques Bidou. Maître Julie Rodrigue. Gilles Nadeau. Yann Dedet. Nicole Brenez. Sonia Mariaulle. Dominique Villain. Claudine Kaufmann. Catherine Breillat. Pascale Chavance. Renée Lichtig. Henri Colpi. Nathalie Hureau. Hélène Plémiannikov. Stéphanie Lux. Sylvie Biscioni. Frédéric Neny. Yannick de Taisne. Annouchka de Andrade. Monique Gaillard. Serge Avédikian. Mikhail Kobkhidze. Antoine Choumof. Anna Fendrikoff. Carine Lemalet. Peggy. Christian Casoni. Olivier Aubry. Mathilde Muyard. Jean-Marie Ozanne. Denis Clabaut. Pathé. Les Films du jeudi. Bac Films. Maia Films. Acacias. Diaphana. Arkëion Films. Ciné Classic. Action Gitanes. MK2. Studio Canal. X'entric. Boomerang. Metropolitan Filmexport. La Cinémathèque universitaire. Films sans frontières. TFM Distribution. Ocean Film. Connaissance du cinéma. Pyramide. Haut et court. UGC. EuropaCorp Distribution. Mars Distribution.

Ainsi que l'ensemble des services de la ville de Montreuil qui ont contribué à l'organisation de cette manifestation. L'équipe du cinéma municipal le Méliès et son directeur, Stéphane Goudet. Pascale Luchez. Guy Philippon. Claudine Manciaux. Agathe Lelu. Thibault Delaleu. Christian Debaye. Catherine Drode. Maison Populaire : Annie Agopian.

Un remerciement tout particulier à l'ensemble des participants du colloque.

L'INTÉGRALE
10 ANS DE RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE
10 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

Conception, rédaction et édition :
Anne BOURGEOIS

Conception graphique :
Marie CARMARANS

Impression :
IMPRESSIONS DIGITALES

Mentions légales
Droits réservés © - L'industrie du Rêve - Mars 2011

Nous remercions à nouveau l'ensemble des modérateurs et des intervenants des tables rondes tenues lors des 10 éditions de L'industrie du rêve pour leur aimable autorisation à la publication de ces actes.

